

LENAUS POETISCHE GRENZERFAHRUNG

Von Rüdiger Görner (London)*)

„Vielleicht ist die Eigenschaft meiner Poesie, dass sie mein Selbstopfer ist, das Beste dran“, urteilte Nikolaus Lenau über sich und sein eigenes Schaffen in einem Brief an Sophie von Löwenthal im Juli 1839 (VI, 72f.).¹⁾ Rudolf Kassners Wort, dass der Weg von der Innigkeit zur Größe durch das Opfer gehe, hätte Lenau zu diesem Zeitpunkt vielleicht als hilfreich empfunden. Denn etwas in dieser Art hatte der Dichter gegenüber seiner Herzensfreundin offenbar zum Ausdruck bringen wollen: Das innig Empfundene, Poesie Gewordene erlange seinen eigentlichen, womöglich ‚großen‘ Wert dadurch, dass es zum Opfer wird. Aber eben zum *Selbstopfer*. Was Lenau damit zum Ausdruck brachte, war in erster Linie der Anspruch unbedingter Authentizität in dem, was er poetisch geschaffen hatte.

Kunst als Selbstopfer, das hat eine schein sakrale, aber auch nihilistische Dimension; denn diesem Opfer eignet zwar ein weihevolleres Moment, das sich jedoch in Selbstbezüglichkeit erschöpft. Lenau opfert seine Sprach-Kunst keinem Gott, nur sich selbst. Oder ließe sich dieser Satz noch radikaler verstehen, etwa so: Durch die Kunst opfert er sich auf, wird mit ihr identisch, aber eben dadurch, dass er in ihr aufgeht, sich in ihr auflöst. Er weiß freilich, dass er ohne diese, sein Ich-Opfer annehmende Kunst *nichts ist*, als Persönlichkeit aber nach gelungenem Selbstopfer zu einem *Nichts wird*.

Lenau hob diese prekär sakrale Dimension des künstlerischen Schaffens bereits 1832 hervor, als er an Chamisso's Gedicht ›Das Kruzifix. Eine Künstlerlegende‹ erinnerte und seine eigene Lage analog beschrieb. Hatte Chamisso in seinem Gedicht einen Maler vorgestellt, der sein Modell ans Kreuz nagelte, um den Todesschmerz bildlich vor sich zu haben, so konnte sich Lenau vorstellen, sich selber ans Kreuz zu schlagen, „wenns nur ein gutes Gedicht gibt“ (Brief vom 12. März 1832; V, 181).

Eine solche Vorstellung übertrifft an selbstquälerischer Intensität sogar noch die am heiligen Sebastian orientierten Leidensekstasen eines Platen und nehmen eher

*) Vortrag auf der Nikolaus-Lenau-Tagung der Kommission für Literaturwissenschaft in Wien am 29. Oktober 2002.

¹⁾ NIKOLAUS LENAUS, Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe, hrsg. von HERBERT ZEMAN und MICHAEL RITTER, Wien 1995. (Soweit nicht anders angegeben, beziehen sich alle Lenau-Zitate auf diese Ausgabe.)

das vorweg, was Georges Bataille in seiner ästhetischen Opfertheorie entwickeln sollte: Das ästhetisch gedachte Selbstopfer als Form sadistischer Selbstentwirklichung, aber auch als eine *ex negativo* ausgelebte Antwort auf das Böse im Ich.

Lenau war der Dichter des Zweifels, der Ungewissheiten, der melancholischen Unbestimmtheit. Er liebte das Ungefähre, selbst im exaltierten Höhenflug der Phantasie. Seine ›Albigenser‹, sein großes Lied vom antiklerikalen Widerstand, das das Skandalon der Gewissensverfolgung anprangert, kommentierte er mit den Worten: „Der Held des Gedichtes ist der Zweifel [...]“ (VI, 89).

Die zeitgenössische Kritik hatte dieses Wesensmerkmal von Lenaus Dichtung und Persönlichkeit durchaus wahrgenommen und benannt. So sprach Gustav Pfizer in der einflussreichen ›Augsburger Allgemeinen Zeitung‹ im November 1842 von Lenaus „gesammter Poesie“ als einem „großen gewaltigen Concert des melancholischen Skeptizismus“ (VI,2, 322). Der Dichter selbst fühlte sich *einmal* verstanden. Wenige Wochen nach dem Erscheinen dieser Beurteilung schreibt er dem befreundeten Kritiker in überschwänglichem Ton:

Deine Bezeichnung des Charakteristischen in mir: melancholische Skepsis hat mich innerlich ergriffen; sie hat mich getroffen wie ein höchstes logisches Gericht, wie ein abstracter Zauber Schlag, durch welchen mir mein Wesen erschlossen, die ehernen Schranken meiner Individualität sichtbar werden. (VI, 272)

Lenau kannte jedoch auch eine Skepsis in verschärfter Form, von ihm selbst ‚Zerrissenheit‘ genannt: „Woher der düstre Unmut unserer Zeit, | Der Groll, die Eile, die Zerrissenheit?“, fragt er in den ›Albigensern‹. Nicht er wagte darauf eine Antwort zu geben, sondern Eichendorff in seinem ausgesprochen kritischen, im Jahre 1847 erschienenen Aufsatz ›Die neue Poesie Österreichs‹, der er modisches Liebäugeln mit dem Antichristentum vorwarf. Eichendorff räumte ein, dass in einer Zeit, „wo Alles von dem bisherigen Temporisieren, Leben und Lebenlassen, ungestüm, gewaltsam und überstürzend zu endlicher Entscheidung in den Dingen, im Guten wie im Bösen drängt“, die Kunst nicht neutral bleiben könne.²⁾ Doch vermöge diese Zeitbedingtheit der Kunst nicht entschuldigen, wenn sie sich wie jene Lenaus, Anastasius Grüns und anderer bestimmten Moden anbiedere. Eichendorff sprach von einer verwerflichen „Tendenz-Poesie“, was er im Falle von Lenau besonders bedauerte; billigte er doch gerade diesem Dichter einen Sinn für das Elegische zu, der sich in einem „innigen Naturgefühl und unübertroffenen Klängen von Wehmut“ ausspreche (338). Unterminiert werde diese Kunst jedoch durch Lenaus ‚Zerrissenheit‘.

Was Eichendorff unter ‚Zerrissenheit‘ verstand, erläuterte er wie folgt:

Die Zerrissenheit der Romantik war noch der nachtönende Schmerz getäuschter Sehnsucht und herben Mißlingens eines hochgemeinten Aufschwunges, und hat in sofern etwas Tragisches. Die moderne Zerrissenheit dagegen hat gar keine innere Notwendigkeit, sie wurzelt vielmehr, ohne

²⁾ In: JOSEPH VON EICHENDORFF, Werke in sechs Bänden, hrsg. von WOLFGANG FRÜHWALD, BRIGITTE SCHILLBACH und HARTWIG SCHULTZ. Bd. 6: Geschichte der Poesie. Schriften zur Literaturgeschichte (= Bibliothek deutscher Klassiker; Bd. 52). Frankfurt/M. 1990, S. 348. (Alle weiteren Nachweise von Eichendorff-Zitaten im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.)

vorgängige Geschichte und Erinnerung, einzig in der Unverträglichkeit der beiden künstlich in ihr verschlungenen Naturen: der poetischen Formel und des Nicolaischen Zopfs, also in der Impotenz einer unmöglichen Poesie und hat daher in ihrem Grundwesen etwas Lächerliches, das Schlimmste, was einer anfangenden Poesie begegnen kann. (335)

„Moderne Zerrissenheit“, so Eichendorff aus dezidiert katholischer Perspektive, sei somit bloßer Selbstzweck und im Grunde Ergebnis einer Positionslosigkeit. An anderer Stelle spricht Eichendorff aus, wozu dieser Zustand geführt habe, zu einer „Poesie der Negation alles Positiven“. ³⁾

Lenau hätte dieser Einschätzung wohl kaum widersprochen, wenngleich ihm diese ‚Negation‘ von der Sache durchaus als einer ‚inneren Notwendigkeit‘ entsprungen vorgekommen sein dürfte. Und sie wiederum ergab sich aus seiner Erfahrung des Dazwischen-Stehens und der Unentschiedenheit. In ihr wäre das eigentlich ‚Moderne‘ in Lenau zu suchen. Denn wo treffen wir Lenau an? *Zwischen* Romantik und Vormärz, *zwischen* Rechtshegelianern und „Jungem Deutschland“, *zwischen* alter und neuer Welt, auf Reisen *zwischen* den Orten, nie wirklich *nach einem* Ort, schließlich *zwischen* persönlicher Bindung und kritisch-melancholischer Selbstbezüglichkeit. Bemerkenswert an diesem Urteil Eichendorffs ist freilich, dass er Lenaus Poesie als eine „anfangende“ bezeichnete, also offenbar glaubte, dass mit ihm und durch seine Art des Dichtens durchaus etwas Neues beginnen könne, so verwerflich ihm dieses ‚Neue‘ auch schien.

Man hat nach Jahrzehnten schematischer Zuordnung von Lenaus Werk zum Genre passiver Weltschmerzichtung seinen ‚Ästhetismus‘ als Ausdruck einer spezifischen Form von Opposition gegen die Restauration gedeutet und entsprechend dessen Melancholie und Rebellion in einem wechselseitigen Bezug gesehen. ⁴⁾ Und tatsächlich lassen sich im Werk Lenaus Vorformen dessen erkennen, was sich später – etwa bei Nietzsche und im Fin de siècle – zu einer regelrechten „ästhetischen Opposition“ ⁵⁾ ausgewachsen sollte.

Wirkungsvoll opponieren kann jedoch nur, wer sich seiner selbst sicher ist. Aber genau davon konnte bei Lenau keine Rede sein. Sophie von Löwenthals Frage, die sie Lenau in ihrem Brief vom 14. Juli 1844 stellte, traf sein Grundproblem: „Wo wollen Sie denn eigentlich hin?“ ⁶⁾ In Lenaus Ortslosigkeit spiegelte sich auch seine Unfähigkeit, bei sich selbst anzukommen. Die Gründe dafür waren auch ästhetischer und nicht nur psychologischer Natur. In seinem ‚Klagelied über das neue Deutschland‘ von 1838, das Goethes Gedicht ‚Schäfers Klagelied‘ nachgebildet ist, benennt er sie entwaffnend schlicht: „Die Kunst ist herabgekommen | Und weiß wohl selber nicht wie [...] | Poesie ist weggezogen [...] | Dem Dichter ist gar so weh.“ ⁷⁾ Dieses Lamento liest sich eben nicht als Anklage, sondern als Wort über

³⁾ EICHENDORFF, Zu den Gedichten von Lebrecht Dreves, in: Ebenda, S. 389.

⁴⁾ Das gezeigt zu haben ist ein großes Verdienst von HANSGEORG SCHMIDT-BERGMANN, Ästhetismus und Negativität. Studien zum Werk Nikolaus Lenaus, Heidelberg 1984.

⁵⁾ HEIDI SCHLÜPMANN, Friedrich Nietzsches ästhetische Opposition, Stuttgart 1977.

⁶⁾ In: VI/2, 430.

⁷⁾ In: VI, 18f.

einen bedauernswerten Zustand. Dem Dichter ist ‚weh‘ zumute, weil er in den sich auflösenden Traditionszusammenhängen nicht weiß, wohin mit seinen Versen und mit sich selbst.

Dabei greift Lenau nach den großen Stoffen wie Faust und Don Juan, porträtiert den einen in seiner Zerrissenheit angesichts seines Wissens- und Wahrheitsdranges und den anderen als einen von Genüssen Zerrissenen. „Oh, daß ein Mann von so viel Wissen | Kann sein im Herzen so zerrissen!“ urteilt Famulus Wagner über seinen Meister. Und Lenaus Don Juan schwankt zwischen flüchtigen Abenteuern und zermürbender Langeweile. Gerade dieses Spannungsgefüge ist es, das noch die Tondichtung ›Don Juan‹ des jungen Richard Strauss prägte und durch die er Lenau zum Zeitgenossen der Moderne machte. Doch Don Juans Instabilität überträgt sich auf jene, die er flüchtig geliebt. Maria, der Name eines seiner Abenteuer, verflucht ihn mit Hinweis auf ihren eigenen Zustand, der ihm Menetekel bleiben soll: „Fahr’ hin! Und ein zerrissnes Menschenleben | Soll dich mit Vorwurf quälend stets umschweben“.

Noch in seiner letzten Schaffensphase plante Lenau, seinen ›Don Juan‹ mit einem anderen Stoff zu überbieten. Sophie von Löwenthal gegenüber kündigt er eine Selbststeigerung an, die, er ahnte es, zur Selbstvernichtung führen könnte. „Den solidesten Helden von allen Helden die je gelebt haben auf Erden“ will er bedichten. „Der größte wie der unglücklichste.“ Und er erläutert:

Zudem ist mein Stoff unserer Zeit und all ihrem gierigen Nothgeschrei so ferne, daß mein Gedicht, *wenn meine Kraft nicht darunter zusammenbricht*, zwar der Vortheile momentaner Anklänge entbehren, dafür aber durch eine ideale Abgeschiedenheit und absolute Selbstbegründung die höhere Ehre eines wahren Kunstwerks ansprechen soll.⁸⁾

War nicht dieser, sein größter ‚Held‘ längst als der personifizierte ‚Zweifel‘ identifiziert? Oder handelte es sich dabei, nach allem, was sich erschließen lässt, um ein stark autobiographisch geprägtes Werk über eine Spielernatur, jetzt, da er in Baden-Baden weilte in permanenter Casino- und Spieltischnähe? Hatte er doch schon früher bekannt, dass er zu jener Zeit, als er philosophische Studien betrieb, damit begonnen habe, Billard zu spielen. In jener Zeit habe er nur noch vom Billard geträumt. Sinnfälliger lässt sich der Zusammenhang von Denken und Spielen nicht ausdrücken.

Auch Lenaus Mephisto verstand sich als eine Spielernatur und glaubte in Faust einen Spielball zu besitzen. Aber aus diesem Spiel sollte Ernst werden; denn Mephisto nimmt sich vor, Faust in einem „Glutring hierhin, dorthin rennen“ zu lassen, auf dass er schließlich „sein eigenes Ich“ nach Skorpionart ersteche. Mephisto versteht sich dabei als ein verderblicher „Gegenschöpfer“ zum Göttlichen. Und Lenaus Faust wird sich am Ende tatsächlich erstechen an einem „Klippenstrand“, nachdem er feststellt, dass „Faust nicht mein wahres Ich“ sei: Ein Selbstopfer sehr konkreter Art. Dieses ‚wahre Ich‘ Fausts wollte an der göttlichen Ordnung festhalten, in der freilich der Selbstmord nicht als probates Mittel der Gott-Schöpfer-

⁸⁾ Brief vom 20. Juni 1844 (meine Hervorh.).

Verehrung vorgesehen ist. Dieser Faust, Lenau nicht unähnlich, scheitert an dem, was er verehren will.

In Lenaus Dichtungen befinden wir uns ohnehin oft auf Klippen, im Gebirge, in Schluchten, an den Rändern des Daseins. Als er 1831 in Gmunden den Traunstein besteigt, schreibt er:

Das ist eine Freude! Trotzig hinabzuschauen in die Schrecken eines bodenlosen Abgrundes und den Tod hinaufgreifen sehen bis an meine Zehen und stehn bleiben und so lange der furchtbar erhabenen Natur ins Antlitz sehen, bis es sich erheitert, gleichsam erfreut über die Unbezwinglichkeit des Menschengestes, bis es mir schön wird, das Schreckliche: Bruder, das ist das Höchste, was ich bis jetzt genossen [...]. (V, 95)

Lenau beschreibt hier nicht ohne die für ihn so typische Stilisierung den Zustand des *amor horroris*, der Liebe zum Grauen, die sich am Erhabenen als einem schauderregenden Zusammenspiel von Schönem und Schrecklichem entzündet und noch in Rilkes ›Duineser Elegien‹ ihre letzte Steigerung erfahren sollte: Grenzerfahrung und Lustgewinn werden eins. Nur, wer will entscheiden, was hier in Lenaus Brief rhetorische Figur, was Übertreibung und was ‚wahre‘ Empfindung gewesen war. Von der sprachlichen Qualität her steht dieses Briefzitat jedoch weit über manchen von Lenaus lyrischen Naturschilderungen. Und man ginge wohl nicht fehl, wenn man nicht nur diesen Brief in die Nähe eines *poème en prose* rückte.

Klippen und Flüsse, Grenzflüsse zwischen Leben und Tod, Flüsse, die nach Brücken verlangen, obgleich sich auch diese als nicht minder gefährlich herausstellen als die zu überwindenden Stromschnellen. So in Lenaus selten bedachter Dichtung ›Mischka‹ (II, 15–19), deren beide Teile 1838 beziehungsweise 1842 entstanden sind. Zigeuner- und Husarenmilieu an den Flüssen Theiss und Marosch, aber weitaus mehr als das. Es ist ein Epos über die Gewalt der Musik, ganz ohne heilige Cäcilie, aber dafür mit Mischka, dem Wundergeiger, dessen Kunst Seelen zu spalten vermag. Das „Zittern seiner Saiten“ vergleicht Lenau mit dem „Schwanken einer Brücke“ (II, 19), die nur Geister sicheren Fußes überqueren können.

Mischka ist der notorisch unstete, aber ungemein wagemutige Grenzgänger: „Ist ihm jeder Ort doch bald entleidet | Und was heimisch, wird ihm zur Beschwerde“ (II, 233). Er ist ein Künstler, der durch seine Kunst anderen Genuss bietet, selbst aber als Witwer und Vater der „wunderschönen Mira“ asketisch lebt. Während diese in ihrer ärmlichen Hütte dem Vater Saiten spinnt und dieser irgendwo zu einer Hochzeit aufspielt, nähert sich ein Edelmann der Hütte und wirbt um Mischkas Tochter. Mischka missbilligt später eine solche Verbindung kategorisch, entschließt sich dann aber doch, bei der über seinen Kopf hinweg veranstalteten Vermählungsfeier selbst aufzuspielen, nicht ohne zuvor seinen Geigenbogen mit dem Haar des schnellsten Rosses in des Grafen Stall zu bespannen.

Nun wird Mischka zum Teufelsgeiger: sein Spiel, eine Musik der Rache, spaltet Seelen, Herzen und das frisch vermählte Paar. Mira macht sich auf und davon, flieht weinend in den Wald, ruft, wie es heißt, alle Götter um Hilfe, „bis sie tot zusammenbricht im Schilf“ (II, 241) am Ufer der Marosch. Der junge Bräutigam, „von der Macht gejagt des Racheschalls“ (II, 241), reitet ihr nach in die Nacht, stürzt und

findet nur seinen eigenen Tod. Am Ende verscharrt Mischka seine Geige im Grab seiner Tochter und verschwindet.

Was nach bloßem Rühr- und Schauerstück klingen mag, enthüllt in Wirklichkeit eine andere Version eines albraumhaften Lenau'schen Motivs, das, wie eingangs gesehen, sein Werk durchzieht: Kunst fordert Opfer aller Art; und Kunst wird unweigerlich zum Opfer und zur äußersten Grenzerfahrung. Sinnbild dieser Grenze ist bei Lenau immer wieder Felsenschlucht und Fluss. Ob Theiss oder Donau, ob Marosch oder Neckar, jeder „Blick in den Strom“ (II, 422) ist die Begegnung mit dem Totenfluss Styx: „Die Seele sieht mit ihrem Leid | Sich selbst vorüberfließen“ (II, 422). Man macht sich wohl schwerlich unzulässiger Stilisierung oder Teleologisierung schuldig, wenn man feststellt, dass es ganz und gar in der Konsequenz von Lenaus Dichten lag, dass er mit diesem, seinem wohl bekanntesten Verspaar enden sollte. Hier sieht sich quasi die geistige Essenz des Menschen beim Selbstopfer oder, weniger pathetisch, beim Verschwinden zu.

Im Werk Lenaus treffen wir immer wieder auf existentiell-poetische ‚Engführungen‘, die im Ton oft verblüffend an Celans Zeilen, „Kam ein Wort, kam, | kam durch die Nacht, | wollt leuchten, wollt leuchten“⁹⁾ erinnern. Die äußeren Zeichen solcher Lenau'scher Engführungen sind abgesetzte Verspaare, zuweilen hexametrisch strukturiert (wie in seinem Gedicht ›Auf meinen ausgebälgten Geier‹ [II, 22–26] und ›In der Neujahrsnacht 1839 auf 1840‹ [II, 393f.]) oder durch gereimte Kurzzeilen gleichsam thesenhaft wirkend (so etwa im Gedicht ›Einem Wanderer in österreichischer Felsenschlucht‹ [II, 407]). Die auch motivisch eng verwandten „Geier“- und „Felsenschlucht“-Gedichte verfügen über geschichtsphilosophisch-politische Momente, die allegorisch ummantelt sind. Beklagt das ›Geier-Gedicht die politische Lethargie und Grabesruhe im nach-napoleonischen Europa, in der sich die Dichter daran gewöhnt haben, „zu singen toten Ohren“, vernimmt der Wanderer im ›Felsenschlucht-Gedicht, dass sich über und um ihn etwas zusammenbraut, auch wenn er nicht genau beurteilen kann, was sich zu ereignen im Begriffe ist: „Wie weit Gewitter füllt die Luft, | Kannst du nicht schau in deiner Kluft“ (II, 407).

Die Zeichen der Natur deuten, das kam für Lenau geradezu einer unerlässlichen Bedingung gleich, um geschichtsphilosophische und zeitdiagnostische Aussagen machen zu können; dies spricht sein Ich in den ›Waldliedern‹ offen aus, auch wenn es einbekennt, dass es dazu zauberischer Kräfte bedürfe: „Wie Merlin | Möcht' ich durch die Wälder ziehn | Was die Stürme wehen, | Was die Donner rollen | Und die Blitze wollen, | Was die Bäume sprechen, | Wenn sie brechen, | Möcht' ich wie Merlin verstehen“ (II, 313).

Nicht rationale Zeitkritik war damit gemeint, sondern ein intuitives Erspüren der Zeichen der Zeit durch das Beispiel der Natursymbolik. Ob man darin wirklich eine Überwindung des romantischen Naturbildes sehen kann, ist zumindest äußerst fraglich. Im Grunde ist die Frage müßig, ob wir in Lenau einen ‚letzten

⁹⁾ PAUL CELAN, Engführung, in: DERS., Die Niemandrose. Sprachgitter. Gedichte, Frankfurt/M. 1980, S. 134.

Romantiker‘, Testamentsvollstrecker der Romantik oder ersten Realisten sehen. Diese Frage lässt sich von Gedicht zu Gedicht anders beantworten. Noch fraglicher ist, ob wir den Irrläufer und Grenzgänger Lenau als einen auf einer „Wallfahrt“ begriffenen Dichter sehen sollen, der sich, wie Reinhold Schneider im Jahre 1940 formulierte, „auf dem Wege zu heiliger Stätte“ befand.¹⁰⁾ Schneider verstand Lenau als Verbündeten in innerer Emigration, nicht im Sinne eines hermeneutischen Verstehens freilich, sondern so wie man einen Verwandten zu verstehen versucht, von dem man zumindest vermutet, dass man mit ihm etwas gemein haben dürfte, und dann doch wieder davon überrascht ist, wie wenig greifbar dieses Gemeinsame ist.

Von allen mir bekannten Reflexionen über Lenau erscheint mir die bescheidenste, knappste, wie beiläufig formulierte, am eindrucklichsten, jener kleine Text des frühen Robert Walser, ›Lenau I‹, dem übrigens kein ›Lenau II‹ folgen sollte. Aber weshalb? Weil Walser wie so oft auch im Falle seiner Miniatur ›Lenau I‹ so lange ironisch mit Klischees arbeitet, bis der Leser vergisst, dass der Verfasser Klischees gebraucht hat. Walsers Lenau ist der prototypische Romantiker und Nicht-Romantiker, ein Zwischenwesen, das nicht weiß, woher, wohin und warum. Walser sieht ihn als Dichter der Widersprüche, der Paradoxa und zeigt, dass man sich Lenau, diesem „so schönen, so zigeunerhaft-romantischen Namen“, nur mit Hilfe von Paradoxa nähern kann:

Das Leben liebte er nicht, und dennoch liebte er es um der darin enthaltenen Enttäuschungen willen. Er war in die Enttäuschungen, in die Hoffnungslosigkeit, in die Unergründlichkeit, in die harte Unentrinnbarkeit verliebt [...] und auf den Genuß dessen, was nicht zu genießen ist, verstand er sich vortrefflich.¹¹⁾

Und die Werke Lenaus? Robert Walser charakterisiert sie so, nachdem er zugibt, sie lange, lange nicht mehr gelesen zu haben: „Unverwelkliches Welken, blühender, unsterblicher Gram, rosengleiches Verzagen und Klagen, immergrüner Schmerz, ewig junger, ewig lebendiger Tod.“¹²⁾

Werk und Dichter werden so quasi zum Gerücht entrückt, das dennoch genau Auskunft über die Essenz dieser Dichtung des veredelten Schmerzes zu geben vermag. Und doch bleibt trotz des Walser’schen Spiels mit Paradoxa, so brillant es auch wirkt, ein Ungenügen, das notwendigerweise mit dieser Art assoziativ-ironischer Deutungsmethode verbunden ist, ein Unbehagen, das wiederum auf den Dichter Nikolaus Lenau und die mit ihm verbundene Frage zurückfällt: Wie erträgt man die fortgesetzte Lektüre dieser Gedichte, die einen Gedanken unablässig bis manisch variieren: „Die ganze Welt ist zum Verzweifeln traurig“, so der Schlussvers des zweiteiligen Gedichts ›Einsamkeit‹ von 1838. Lenau schien in seinem Inneren den Zustand der äußeren Welt durchlitten zu haben. Er eignete sich das Leid an, ohne dass er es in etwas anderes hätte verwandeln können. Solange dieses reale, aber

¹⁰⁾ REINHOLD SCHNEIDER, Der Katarakt. Das Schicksal Nikolaus Lenaus, in: NIKOLAUS LENAUS, Werke in einem Band, hrsg. von EGBERT HOEHL, Hamburg 1966, S. 9–41, hier: S. 41.

¹¹⁾ In: ROBERT WALSER, Das Gesamtwerk. Bd. 2, hrsg. von JOCHEN GREVEN, Genf und Hamburg 1971, S. 44.

¹²⁾ Ebenda, S. 45.

auch wahnhafte Erleiden durch die poetische Form kontrollierbar war, ließ es sich für Lenau bewältigen und sogar zeitweise als einen Akt des ohnmächtigen Protests gegen die Zeitverhältnisse instrumentalisieren. Es hat denn auch tatsächlich den Anschein, als hätte sich am Ende das Reservoir der dichterischen Sprachformen Lenaus wirklich erschöpft, als seien sie ausgezehrt gewesen von diesem unausgesetzt sich regenerierenden Leiden.

Grenzerfahrungen verschiedenster Art bestimmten Lenaus Werk. Zu ihnen gehörte auch das Magnetisiert-Werden durch den „renommierten Charlatan Dr. Fränkel“ (Brief vom 11./14. Juli 1844; VI, 287) in Baden-Baden. Aber auch Beispiele von bewusster oder geradezu zwanghafter Missachtung von Grenzen. Sein Faust liefert dafür das tragische Beispiel. Dessen Erkenntnis der Welt führt zu ihrer Fragmentarisierung; sie zerschlägt Zusammenhänge. Lenaus Faust vermag nicht zu entsagen; entsprechend ist er auch von keiner ‚höheren Macht‘ zu retten, wie der Dichter selbst in einem Brief an Georg August von Hartmann vom 18. Juni 1835 betonte. Der nicht rettbar Faust wurde ohnehin zu einem Grundmotiv in der Faust-Deutung, das von Grillparzers ›Faust-Entwurf bis zu Berlioz’ Oper ›Fausts Verdammnis‹ reichte.

Lenaus Faust ist nicht zu retten, weil er einen Gegenstand des Erkennens missachtet, nämlich die Grenze. Kurt F. Strasser schreibt in seiner Studie zu den ›subtilen Revolutionen im Hause Österreich‹, gemeint sind die ästhetischen Transformationen differenzierenden Bewusstseins zwischen Stifter und dem Hofmannsthal’schen Welttheater, dass der „subtile Aufklärer“, der nun einmal nicht mit dem Hammer philosophiert, sondern mit der Stimmgabel, Grenzen aufspüre und ihr Überschreiten allenfalls im Konditionalis erwägt. „Als hätt’ des Lebens Gränz’ ich überschritten“, so Grillparzers Jason.¹³⁾

In seinem Gedicht ›Meine Braut‹ (I, 88) (gemeint war Lotte Gmelin; es entstand vermutlich im November 1831) hatte Lenau eine Grenzerfahrung poetisch umgesetzt, deren bemerkenswerteste Dimension mit einem Adjektiv ausgedrückt war, dem man eine besonders subtile Natur zuzusprechen geneigt sein dürfte; es lautet ‚duftverloren‘:

An der duftverlorenen Gränze [...]
 Jener Berge tanzen hold
 Abendwolken ihre Tänze,
 Leichtgeschürzt im Strahlengold
 [...]
 Deine Braut heißt Qual, – den Segen
 Spricht das Unglück über euch!

Handelt es sich hier um eine im Duft verlorene Grenze oder um eine Grenze, an der sich der Duft von belebter Natur und damit von lebendigem Bezug verliert? Die Braut hat ihr menschliches Antlitz verloren; sie geht in einer Natur auf, die Schauplatz des Übergangshaften, Flüchtigen geworden ist. Zurück bleiben Chimären

¹³⁾ Zit. nach: KURT F. STRASSER, *ZauberSprache. Subtile Revolution im Hause Österreich*, Klagenfurt und Salzburg 1995, S. 67f.

in beständig wechselnder Wolkengestalt und Seelenqual. An dieser „duftverlorenen Gränze“ ist es um das Ich geschehen. Es bleiben ihm in seiner Qual nur Naturbilder, in denen es selbst freilich nicht aufgehoben sein kann.

Was liegt mit Lenaus Dichtung vor? Eine sanfte Rebellion gegen das entschieden unsanfte Gesetz des Daseins? Eine Rebellion gewiss, die von Anbeginn um ihre Ohnmacht wusste und dennoch verliebt blieb in die Geste des Aufbegehrens, die das Melancholische wie einen Nährstoff brauchte. Lenau steht aber auch für ein Dichten, das sich in der poetischen Sprache und wohl nur durch sie Mut machte, sich dem Vergeblichen, Sinnlosen, aber auch den subtil erkannten Grenzen, etwa jenen zwischen politisch gemeintem Kunst-Lied und konkretem politischem Aktio-nismus, zu stellen. Zu einer eigentlichen Grenzüberschreitung im Sprachkünstlerischen fand er jedoch nicht. Anders als Kleist, Büchner oder Grabbe lag ihm wenig am Sprachexperiment oder am Erproben neuer poetischer, geschweige dramatischer Ausdrucksmöglichkeiten. Sprachlich-poetische Konventionen gebrauchte er wie ein geistiges Stützkorsett. So reimte Lenau selbst dann noch, als die seelischen Widersprüche sich längst nicht mehr auf einen Begriff bringen ließen. Genauer gesagt, er reimte so, wie dies später Franz Werfel in seinem Gedicht ›Der Reim‹ ironisch sanktionieren sollte: „Der Reim ist heilig. Denn durch ihn erfahren | Wir tiefe Zwieheit, die sich will entsprechen.“¹⁴⁾

Das schwankende Charakterbild von Lenaus Dichtung hat vor allem mit der erdrückenden Quantität seiner poetischen Produktion zu tun und seinem offenkundigen Mangel an selbstkritischer Einschätzung. Er brauchte fraglos viele Anläufe, um das eine bedeutende Gedicht zu schaffen. Aber dieses fast manische, auch an ein ‚Äußerstes‘ grenzende Bedürfnis, alles und jeden zum Gedicht werden zu lassen, spiegelt Lenaus Willen, noch einmal das ganze Sein und Dasein als poetisches Ereignis zu begreifen. Kein Dichter nach Lenau hat mit dieser unbedingten Konsequenz versucht, auch um den Preis verse- bis strophenweise ins Kitschige abzugleiten, diese unbedingte Poetisierung des Lebens im Zeitalter der Prosaisierung zu wagen. So gesehen, gleicht seine Dichtung einem Grenzgang oder Gratwandel zwischen Wert und Kitsch.

Lenau war nicht wie Heine ein Virtuose der Ironie, der subtilen Doppeldeutigkeiten und verschlüsselten Anspielungen, auch nicht wie Platen ein reiner Ästhet, der sich an klassischen Idealen orientiert hätte, die längst am Verblühen waren. Unzweifelhaft litt er an seiner von Zensur und biedermeierlichem Tiefschlaf geprägten Zeit, am zwanghaften Reflektieren-Müssen jeglicher Erfahrung, an der melancholischen Disposition seines Ich; und doch konnte er sich der unwiderstehlichen Neigung zur Selbststilisierung nicht erwehren. In mancher Hinsicht dürfte Lenaus obsessives Reimen Bestandteil dieser Tendenz zur *Ecce-poeta*-Geste dieses Dichters gewesen sein; denn im Reim stilisiert sich die Fähigkeit der Sprache zum Gleichklang als dem scheinhaften Klangbild des Harmonischen. So wären Lenaus Dichtungen vielleicht neu zu lesen: als Grenzwerte von Melos und Sinn.

¹⁴⁾ In: FRANZ WERFEL, Gedichte aus den Jahren 1908–1945, hrsg. von KNUT BECK, Frankfurt/M. 1993, S. 184.