Die Überschreitung der Realität bei Albert Bloch und Georg Trakl

von
Hans Esselborn (Köln)

A. Literatur und Malerei im Expressionismus

Die Bezeichnung "Expressionismus" für die Hauptrichtung der deutschen Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts stammt bekanntlich aus der Malerei, wo sie als Gegenbegriff zum Impressionismus gebildet wurde. Schon 1911 wurde aber der Ausdruck auf die Literatur übertragen und seit 1914 systematisch für sie verwendet, begünstigt von deren Tendenz zum Visuellen, die sich in den intensiven optischen Metaphern wie in der Absicht der Wesensschau zeigt. Da "der Expressionismus als allgemeine künstlerische Erlebnisform, ja als Weltanschauung gedeutet wurde",[1] liegt es nahe, die in Deutschland zwischen 1910 und 1920 entstandene Malerei und Dichtung zu vergleichen. Dabei lassen sich viele gemeinsame Motive feststellen, besonders die Untergangsvision, die Revolution, die Großstadt und die sozialen Außenseiter.[2] Noch interessanter sind die Ähnlichkeiten in der künstlerischen Darstellung, die auf eine Entfernung von der Realität hinauslaufen, auf eine Deformierung und Auflösung der Gegenstände wie auf eine Neuschaffung von Dingen aus der Phantasie. Am auffälligsten ist es, "daß in der Dichtung ebenso wie in der Malerei die Farbe als selbständiger Ausdruckswert entdeckt und eingesetzt wird", und zwar als Wiedergabe des subjektiven Gefühls des Autors oder Malers wie als Mittel zur Gefühlserregung des Lesers oder Betrachters.[3]

Die Lösung der Formen und Farben von der wahrnehmbaren Realität wird gewöhnlich als Abstraktion bezeichnet. Sie kann von der Hervorhebung des emotional Wesenhaften durch Vereinfachung der Linien und Intensivierung der Farben bei der norddeutschen Expressionistengruppe der "Brücke" bis zu im engeren Sinne abstrakten Gemälden ohne wiedererkennbare Gegenständlichkeit bei den Malern des "Blauen Reiters", besonders Kandinsky, reichen. Sie ist das Ergebnis der Lösung vom Prinzip der Naturnachahmung und seiner Ersetzung durch eine künstlerische Konstruktion, die gelegentlich noch Versatzstücke der Wirklichkeit benutzt. In der Literatur speziell steht aber nicht der Umgang mit den natürlichen Farben und der wahrnehmbaren Gegenständlichkeit im Vordergrund, sondern die Preisgabe der Abbild-

1 Karl Ludwig Schneider: Expressionismus in Dichtung und Malerei. In: K.L.S.: Zerbrochene Formen. Wort und Bild im Expressionismus, Hamburg 1961, S 1-32, Zitat S. 10.

2 Vgl Schneider: Expressionismus, S. 19f.

3 Schneider: Expressionismus, S. 25. Vgl. Brigitte Lühl-Wiese: Georg Trakl – Der Blaue Reiter. Form- und Farbstrukturen in Dichtung und Malerei des Expressionismus, Münster 1963, S. 155: "Die Farben, absolut gesetzt, besitzen Charaktereigenschaften und vermitteln Gefühlswerte, rufen Assoziationen wach, bedingen seelische Gestimmtheiten, sind ebenso erscheinungsfern und materielos wie Töne der Musik. Ihre Wirkung ist durchaus irrational, und so tiefgreifend, daß alle Räume des Seelischen wie des Physischen zu erzittern beginnen."

funktion führt zur Veränderung der Sprachkonventionen.[4] In der Sprachtheorie des Sturmkreises und der entsprechenden lyrischen Praxis August Stramms wird die gewohnte Grammatik, Syntax und Wortbildung zerstört, um mit Hilfe einer hypothetischen Ursprache die Gefühle des Subjekts unmittelbar ausdrücken zu können.

Noch weiter gehen die Versuche Hans Blümners oder Hugo Balls mit reinen Lautgedichten, in denen jede Erinnerung an bekannte sprachliche Strukturen gelöscht werden soll. Diese Beispiele einer "ungegenständlichen" Dichtung "jenseits des geordneten Weltbilds der Sprache",[5] die im Dadaismus systematisiert wird, sind nach Meinung Brinkmanns Grenzfälle, in denen sich die Dichtung schließlich selbst aufhebt, da sie grundsätzlich an die Sprache und ihre Vermittlung von Welt gebunden bleibt. Die meisten expressionistischen Dichter gehen auch nicht diesen radikalen Weg der Zertrümmerung der normalen Sprache, sondern revolutionieren die traditionelle poetische Ausdrucksweise. Sie schaffen neue Wörter und syntaktische Offenheiten, aber setzen vor allem bei der semantischen Relation an, genauer, den Vorstellungen von Objekten und den Modellen von Wirklichkeit. Benn spricht von "Wirklichkeitszertrümmerung als rücksichtsloses An-die-Wurzel-der-Dinge-Gehen".[6] Dabei verändern sie die Bildlichkeit in Richtung auf absolute Metaphern und hermetische Chiffren, so Georg Heym, Georg Trakl, Else Lasker-Schüler und Gottfried Benn. Die Subjektivität der Wahrnehmung und Darstellung schlägt sich dann in der Surrealität und dem Ausdruckscharakter der Dinge nieder, die nach einer Traumlogik zu einer alternativen, poetischen Welt konstruiert werden.[7]

Diese Entwicklung der Literatur besitzt eine Analogie in der Malerei, und zwar in der Vergeistigung und Subjektivierung der Natur, d.h. im Überwiegen der Idee über die wahrnehmbaren Gegenstände und der Malweise über die objektiven Farben und Formen. Die Malerei ist immer mehr als eine optische Wiedergabe der Wirklichkeit, nämlich ein geistiges Abbild der Welt, wie die Ikonographie und Ikonologie zeigen.[8] Aber der Expressionismus hat als Gegen-

---

4 Vgl. Richard Brinkmann: 'Abstrakte' Lyrik im Expressionismus und die Möglichkeit symbolischer Aussage. In: Der deutsche Expressionismus. Formen und Gestalten. Hg. v. Hans Steffen, Göttingen 1965, S. 88-114, bes. S. 90: "Eine Dichtung ist abstrakt, die nicht den allgemeinen grammatisch-syntaktisch-begrifflichen Zusammenhang der Sprache, der 'Muttersprache' in der sie spricht, beibehalten will, als Medium der Erfahrung nicht das Auswahlsystem dieser Sprache, sondern vielmehr ein eigenes Gefüge der Verknüpfung und Trennung, der Auswahl und Gliederung schafft".

5 Brinkmann: 'Abstrakte' Lyrik, S. 106. Vgl. R. B.: Zur Wortkunst des Sturmkreises. Anmerkungen über Möglichkeiten und Grenzen abstrakter Dichtung. In: Unterscheidung und Bewahrung. Fs. für Hermann Kunisch, Berlin 1961, S. 63-18.

6 Gottfried Benn: Expressionistische Welt. In: G. B.: Gesammelte Werke in vier Bänden. Hg. v. Dieter Wellershof, Wiesbaden 1962, Bd. I, S. 243.

7 Vgl. Brinkmann: 'Abstrakte' Lyrik, S. 110: "In der Dichtung vollzieht sich im Zerbrechen der Sprache das Zerbrechen der Wirklichkeit. Die Bruchstücke werden zu Bausteinen einer neuen Wirklichkeit, die der Dichter nicht anschaut in der Welt, sondern die er erst schaffen zu müssen glaubt."

8 Vgl. Gottfried Willems: Kunst und Literatur als Gegenstand einer Theorie der Wort-Bild-Beziehungen. Skizze der methodischen Grundlagen und Perspektiven. In: Text und Bild, Bild und Text: DFG-Symposion 1988. Hg. v. Wolfgang Haras, Stuttgart 1990, S. 414-429, hier S. 423: "Im darstellenden Wort ist immer der Bezug auf einen quasi-bildlichen Sinnenschein, im darstellenden Bild immer der Bezug auf eine nur durch das Wort zu leistende Bedeutungssetzung beschlossen. Dem Wort wohnt ein verdunkeltes Bild, dem Bild ein verstummtes Wort inne." Vgl. außerdem

bewegung zum Impressionismus und im Kontrast zur Photographie die Suche nach dem Wesen der Dinge hinter der Oberfläche besonders betont. Gerade im "Blauen Reiter" ist diese Tendenz etwa in Kandinskys Programmschrift "Über das Geistige in der Kunst" von 1912 sowie in der Tendenz zum Ungegenständlichen und Zeichenhaften bei ihm, Franz Marc und Paul Klee deutlich zu finden.[9] So ist es verständlich, daß die Forschung sich mit dieser Parallele befaßt hat und speziell eine Dissertation über Trakl und den "Blauen Reiter" geschrieben wurde.[10]

Die Münchner Malergruppe weist ältere, z.B. aus dem Jugendstil, und ausländische, besonders französische, Einflüsse auf. Sie bleibt an der Peripherie des deutschen Expressionismus und bereitet spätere Entwicklungen der Malerei im Bauhaus vor. Ähnlich gehört Trakl zur österreichischen Literatur mit ihrem intensiveren impressionistischen und symbolistischen Einschlag und ihrer Dekadenzstimmung, die auf Frankreich verweist. Er ist entgegen der bisherigen Forschungsmeinung auch als Außenseiter des Expressionismus anzusehen, der sich intensiv mit früheren Epochen auseinandersetzt und zugleich nachexpressionistische Entwicklungen der modernen Kunst vorwegnimmt.[11] Die Krise der Zeit wirkt sich bei ihm auch im Ich und im Gefühl aus, während der Berliner literarische Expressionismus ebenso wie die Malerei der "Brücke" ungebrochener in ihrem Pathos und Ausdruckswillen sind. Trakl hatte zwar persönliche Beziehungen zu Oskar Kokoschka, der sich trotz Wiener Herkunft dem norddeutschen Expressionismus anschloß, doch gibt es außer einer motivlichen Übereinstimmung ("die Windsbraut" im Gedicht "Die Nacht") keine künstlerische Entsprechung in seinem Werk.[12] Dagegen sind die strukturellen Ähnlichkeiten mit den Malern des "Blauen Reiters" trotz fehlender persönlicher Kontakte und direkter Einflüsse offenkundig, wahrscheinlich aufgrund der skizzierten ähnlichen Voraussetzungen.

Ein Vergleich G. Trakls mit A. Bloch, wie er hier zum ersten Mal versucht wird, kann sich erstens stützen auf Blochs Zugehörigkeit zur Gruppe des "Blauen Reiters". Zweitens: Bloch kam über K. Kraus zu G. Trakl, den er in Europa weder kennengelernt noch gelesen hatte. Die spätere Beschäftigung mit dem Lyriker läßt also auf eine geistige Verwandtschaft im Zeichen

---

Gottfried Willems: Anschaulichkeit: Zu Theorie und Geschichte der Wort-Bild-Beziehungen und des literarischen Darstellungsstils, Tübingen 1989, sowie den Sammelband: Bildende Kunst als Zeichensystem. Hg. v Ekkehard Kaemmerling, Köln 1979.

9 Werner Haftmann (Malerei im 20. Jahrhundert. Eine Entwicklungsgeschichte. 5. veränd. und erw. Auflage, München 1976, S. 150) hebt die Absicht Kandinskys hervor, "die Bilder der Natur gänzlich zu verlassen und sich allein dem Ausdrucksvermögen der reinen farbigen Formen anzuvertrauen".

10 Lühl-Wiese (Trakl) behandelt Kandinsky, Klee und Marc und hebt besonders die Ähnlichkeit des Dichters mit letzterem hervor: "Für Trakl und Marc ist das 'Tier' Symbol der Unschuld und Reinheit. Das Tier nimmt in der Dichtung und in der Malerei die Farbe blau an gemäß der Erkenntnis, die Dichter und Maler von der Wesenheit des Kreatürlichen empfangen haben." (S. 141) Allerdings ist das Tier anders als bei Marc für Trakl nur ein Nebenmotiv und die Unschuld und Reinheit wird v.a. von Knabenfiguren wie Elis repräsentiert. Die begrifflich teilweise ungenaue Arbeit erwähnt A. Bloch nicht. Die Dissertation von Wolfgang Groß (Gedicht- und Bildstrukturen in Dichtung und Malerei des beginnenden 20. Jahrhunderts, München 1965) ist zu allgemein und zudem veraltet.

11 Vgl. Hans Esselborn: Die expressionistische Lyrik. In: Die literarische Moderne in Europa. Hg. v. Hans Joachim Piechotta u.a., Opladen 1994, Bd. 2, S. 204-213.

12 Diana Orendi Hinze: Trakl, Kokoschka und Kubin. In: GRM N.F. 21 (1971), S. 72-78.

des Wiener Kritikers schließen, den Trakl persönlich kannte und verehrte.[13] Es gibt aber, drittens, noch weitere Hinweise auf die Fruchtbarkeit der Parallele: 1943 hat A. Bloch ein geistiges Porträt Trakls gemalt, das sein Lieblingsmotiv der Maske verwendet und damit ohne direkte Kenntnis an das expressive Selbstporträt des Autors von 1914 erinnert.[14] Zugleich hat er kongeniale Übersetzungen von Gedichten Trakls ins Englische verfertigt. Bloch notiert im "postscript" dazu Ähnlichkeiten zwar nicht im Gehalt, aber in der Stimmung:

> There is little enough analogy between the discoverable thought of the poet and mine, though it may be owned that now and then the work of the painter does exhibit a perceptible kinship with Trakl's habit of feeling. [15]

Da Trakl sich theoretisch kaum geäußert hat und A. Blochs einschlägige Aufsätze noch unveröffentlicht und unerschlossen sind, stützt sich der folgende Vergleich auf die künstlerische Darstellung in dem jeweiligen Medium: Form und Farbe bzw. Bildlichkeit und Darstellung in der Sprache. Ergiebig sind einerseits Motive der surrealen Überschreitung der Wirklichkeit wie andererseits künstlerische Verfahren der Abstraktion von der Realität. Es geht also nicht in erster Linie um ähnliche Motive, die in der jeweiligen Kunst eine verschiedene Erscheinungsweise und Funktion haben (Bildlichkeit in der Sprache ist zum Beispiel nicht gleichzusetzen mit optischen Abbildern). Wesentlich ist vielmehr die Lösung vom referentiellen Bezug auf die Wirklichkeit, die Überschreitung der mimetischen Funktion in Richtung auf eine weltschaffende, die in der Moderne in allen Künsten gleichermaßen anzutreffen ist. In Trakls frühen Gedichten werden zuerst gespenstische und visionäre Vorgänge als Ausdruck der Naturmystik und geistigen Auffassung der Dinge gedeutet und die Auflösung der Gegenstände wie des Zusammenhangs der Welt zugleich mit der expressionistischen Abstraktion von der natürlichen Farbe gezeigt. Danach soll auf wesentliche Merkmale Blochs eingegangen werden, die sich schon in seinen Münchner Werken zeigen und in Amerika z.T. akzentuiert fortsetzen, nämlich die abstrakten Züge in Anlehnung an Marc und Kandinsky, dann naturmystische und visionäre Veränderungen der Wirklichkeit und schließlich das Lieblingsmotiv des Harlekins als antirealistisches Moment. Die Ausführungen sollen

---

13 Vgl Gerald Stieg: G. Trakl und Kraus. Salzburger Traklsymposion 1978, Salzburg 1979, S. 261-271. Die endgültige Anregung zur Beschäftigung mit Texten G. Trakls erfolgt 1942 über Michael Lazarus.

14 Bloch besaß nach Auskunft von Frau Anna F. Bloch seit 1934 das Buch: Erinnerung an Georg Trakl. Zeugnisse und Briefe. Hg. v. Ludwig v. Ficker, Innsbruck 1926. Hier findet sich aber keine Photographie, die eine ähnliche Haltung des sich mit den Armen selber Schützenden (vgl. das Muster der Venus pudica), zeigte, wie die Person auf Blochs Bild. Der Dichter spielt öfter verborgen auf sich selbst, auf die Versteinerung durch den Schmerz oder die Verstellung durch das Böse mit dem Motiv der Maske an. Vgl. An Angela (I, 284): "In leerer Maske ruht ein Schmerz verborgen", oder in "Traum und Umnachtung": "aus purpurnen Augen sahen schweigend sich die leidenden Menschen an." (I 150, vgl. "Das Nachtlied", I, 68). Die Texte Trakls werden hier und im folgenden zitiert mit einfacher Angabe von Band und Seitenzahl nach Georg Trakl: Historisch-kritische Ausgabe der Dichtungen und Briefe. Hg. v. W. Killy und H. Szklenar Salzburg 1969.

15 Albert Bloch: German Poetry in War and Peace. Poems by Karl Kraus and Georg Trakl with Translations, Paintings, and Drawings by Albert Bloch. Edited by Frank Baron. Lawrence, Kansas 1995, S. 300. Vgl. auch Frank Baron: A. Blochs Bedeutung für die Germanistik. Bemühungen eines Künstlers um die Rezeption von K. Kraus und G. Trakl in den USA. In: "Die in dem alten Haus der Sprache wohnen". Fs. für H. Arntzen, Münster 1991, S. 423-429.

an Bildbeispielen, besonders weniger bekannten aus der amerikanischen Periode, entwickelt werden.

B. Surreale und abstrakte Züge beim frühen Trakl

Nach surrealen Zügen bei Trakl suchen, bedeutet nicht, ihn der Stilrichtung des Surrealismus zuordnen zu wollen, die bekanntermaßen als programmatische Bewegung erst nach dem 1. Weltkrieg in Frankreich entsteht. Bei dem 1914 gestorbenen Autor kann es sich nicht um eine absichtliche Durchbrechung des Realitätsprinzips etwa durch automatisches Schreiben oder die systematische Einbeziehung des Zufalls handeln. In seinen Gedichten finden sich aber Erscheinungen, welche die Wirklichkeit transzendieren und am treffendsten als surreal bezeichnet werden können. Für einen Vergleich mit den Bildern A. Blochs sind am besten die frühen Gedichte G. Trakls von 1909-1912 geeignet, da in ihnen der Vorgang der Abstraktion von der Wirklichkeit sich am deutlichsten, nämlich in statu nascendi greifen läßt. Hier findet sich Reales und Visionäres, Materielles und Geisterhaftes noch ineinander verwoben.[16] Aus der Sammlung von 1913, in der diese Gedichte veröffentlicht wurden, übersetzte auch A. Bloch. Die schockierende Begegnung mit der modernen Zivilisation und der aktuellen Literatur in der Großstadt Wien ist es, die bei Trakl zu einer neuen Art des Dichtens in einer "heiß errungenen Manier" führt,[17] die naturalistische und symbolistische Momente miteinander verbindet. Einerseits ist das lyrische Ich zu einem bloßen Beobachter reduziert, der die materielle Außenwelt in ihrer Faktizität und in den Kategorien von Raum und Zeit exakt wiedergeben möchte. Andererseits besitzen Ich und Welt einen Überschuß an subjektiver Lebendigkeit und geistiger Qualität gegenüber der bloßen Abbildung, der sich in unbewußten und geisterhaften Vorgängen zeigt. Trotz der Bemühung um eine realistische Erfassung der Welt macht sich so eine Art zweites Gesicht geltend, das die dämonischen Untergründe der Dinge wie ihre mystische Bedeutsamkeit erkennen läßt. Nach einigen Beispielen für surreale Vorgänge soll die Abstraktion von realer Gegenständlichkeit und die Vergeistigung ins Visionäre als Darstellungsverfahren erläutert werden.

Die surrealen Motive weisen einerseits zurück auf unbewußte Vorgänge, die von dem auf die rationale Erfassung der Außenwelt konzentrierten Ich verdrängt wurden, und andererseits auf die geistige Tradition, die von der naturalistisch-materialistischen Perspektive her irrealisiert wird. Zeichen der eigenständigen Lebendigkeit der inneren wie äußeren Natur ist in Trakls Jugendwerk die Existenz göttlich-dämonischer Wesen aus der antiken Naturreligion wie Faune, Nymphen, Mänaden, Pan und Dionysos, welche die Landschaften der Gedichte bevölkern (vgl. "Westliche Dämmerung"). Das sinnlich-natürliche Leben, das eine Entsprechung in A. Blochs frühen beschwingten Harlekinbildern besitzt, wird in Trakls frühen Texten als verloren beklagt (vgl. "Psalm") oder ist ins Unheimliche und Gespenstische verkehrt. Die von Nietzsche im Zeichen des Dionysos triumphierend verkündete Allmacht des Lebens ist zum

16 Vgl. Lühl-Wiese (Trakl), S. 85 zu "Psalm": "Es mischen sich in einem simultanen Vorgang Reales und Irreales, tote Lebende und lebendige Tote erscheinen".

17 Im zitierten Brief von 1910 (I, 478) beschreibt Trakl auch seine "bildhafte Manier, die in vier Strophenzeilen vier einzelne Bildteile zu einem einzigen Eindruck zusammenschmiedet."

Zerrbild einer dämonisierten Natur und wiederkehrender Toter geworden (vgl. "Romanze zur Nacht" "Menschliche Trauer", "Allerseelen", "Trübsinn").[18]

Dies zeigt sich etwa in der Darstellung aggressiver und häßlicher Tiere, die als Folge einer Projektion unbewußter Strebungen samt ihrer Umgebung vermenschlicht werden (vgl. "Die Ratten", "Die Raben", "Im Winter"); außerdem in Gespenstern, seltsamen Gestalten und Schatten, welche eine irreale und befremdende Existenz inmitten einer alltäglichen und realistisch beschriebenen Umwelt zeigen. In "Dämmerung" (I, 48) etwa wimmelt es von "rasenden Mänaden", den weiblichen Begleiterinnen des Dionysos, von "Schrecklichen", "formlosen Spottgestalten" und "trauervollen Schatten", welche eine unheimliche und unwirkliche Atmosphäre erzeugen (vgl. "Allerseelen", "Musik im Mirabell" "Der Gewitterabend", "In einem verlassenen Zimmer").

Neben der bedrohlichen Naturdämonie gibt es aber auch eine freundliche Naturmystik, welche die Landschaft mit positiven übernatürlichen Erscheinungen bevölkert, z.B. Endymion in "Abendmuse" (vgl. "aus Gezweigen winkt ein sanfter Geist" in "Heiterer Frühling"). Hinter der vergeistigten Natur ist ihr paradiesischer Ursprung als Gottes Schöpfung zu spüren, vgl. den Schluß von "Heiterer Frühling": "Einsame froh auf stillen Pfaden ziehn,/ Mit Gottes Kreaturen sündelos." Hier wäre an Marcs Verehrung der Tiere zu erinnern. Eine andere Art des Überschusses über das Materielle ist die Ergänzung der häßlichen, modernen Welt durch traumhafte, schöne Visionen, wie in der letzten Strophe von "Vorstadt im Föhn". Hierbei stehen die subjektiven Wünsche des Ich (vgl. die irreale Erscheinung von Schwester und Bruder in "Der Spaziergang") und die utopische Dimension der Welt im Vordergrund, die sich am auffälligsten in der Aufhebung des Todes zeigt. Doch geht es weniger um die religiöse Idee der Auferstehung als um die Möglichkeit der sublimierten Wiederkehr des Versagten in der Kunst, welche auch im Motiv des Wahns und des Traums angesprochen wird (vgl. "Winkel am Wald", I, 38: "Auch zeigt sich sanftem Wahnsinn oft das Goldne, Wahre" und "In den Nachmittag geflüstert", I, 54: "Stirne Gottes Farben träumt, spürt des Wahnsinns sanfte Flügel").

Im Nebeneinander von realen und visionären Vorgängen, das besonders surreal wirkt, da Menschliches und Gegenständliches, Belebtes und Abstraktes unmittelbar miteinander abwechseln, zeigt sich der alte Dualismus von Wesen und Erscheinung in neuer Form. Er geht auf die Konfrontation der naturalistisch gesehenen modernen Welt mit den traditionellen idealistischen Deutungen zurück. Die gewöhnliche Realität wird aber nicht nur von dämonischen und mystischen Vorgängen durchbrochen, sondern auch von einer abstrahierenden Darstellung transzendiert. Dies zeigt sich erstens in einer Verunklärung der Gegenstände und der Wahrnehmung, zweitens in einer Auflösung der Personen, auch des lyrischen Ich, drittens in einer Trennung der Merkmale, besonders der Farben, von ihren natürlichen Trägern durch die Subjektivierung und Vergeistigung der Bedeutung, und viertens in der Zerstörung von Sachzusammenhängen durch das unverbundene Nebeneinander disparater Momente in der artistischen Konstruktion des Zeilenstils. Die beiden ersten Phänomene berühren sich mit den beschriebenen surrealen Vorgängen.

---

18 Vgl. Hans Esselborn: Georg Trakl. Die Krise der Erlebnislyrik, Köln 1981, S. 100ff.

1. Die Gewißheit der Wahrnehmung wird sprachlich durch Verben in Frage gestellt, welche den Aspekt des Scheins betonen (vgl. "Allerseelen"). Ähnlich wirkt oft ein "wie", das weniger einen Vergleich als die Doppelbödigkeit der Erscheinung suggeriert (vgl. "Melancholie des Abends": "Und Schatten sind um ihn wie Hecken"). Die Konturen der Gegenstände verschwimmen durch den Gebrauch substantivierter Adjektive und solcher Ausdrücke wie "In Gärten Durcheinander und Bewegung" ("Vorstadt im Föhn"). Insgesamt erscheint die Wirklichkeit oft als "vag", "irr" und "wirr", also als unfaßbar, chaotisch, rätselhaft und zweideutig, da alle festen Formen und bestimmten Farben in Frage gestellt werden. Dies berührt sich mit dem allgegenwärtigen Thema des Verfalls.

2. Wie die Dinge ihren klaren Umriß verlieren, so die Körper der Personen ihren natürlichen Zusammenhalt. Einzelne Organe scheinen sich zu verselbständigen, besonders deutlich in der "Jungen Magd" (vgl. auch "Im roten Laubwerk", "Heiterer Frühling"). Selbst das lyrische Ich erscheint meist nur noch in Gestalt einzelner Organe, die ihm den Kontakt mit seiner Umwelt vermitteln, z.B. als "Gaumen", "Ohr", "Lider" (für Auge), "Stirne", "Haupt", "Antlitz", "Schläfe" und "Hand". Daneben maskiert es sich als "du" und "man" oder in Identifikationsfiguren wie dem Einsamen, der beim Wandern die beschriebene Landschaft wahrnimmt und manchmal lediglich als "Schritt" erwähnt wird.[19]

3. Die Abstraktion der Farben bei Trakl und anderen expressionistischen Autoren ist von der Forschung früh bemerkt und oft beschrieben worden.[20] In den frühen Gedichten ist die Endstufe, nämlich Farbadjektive als absolute Metaphern mit esoterischer Bedeutung, aber intensiver Suggestion eines weitgehend rätselhaft bleibenden Sinnes, die dem abstrakten Farbgebrauch bei Kandinsky entspricht, erst vorbereitet. Zunächst beschränkt sich Trakl aber noch nicht auf wenige strahlende Grundfarben (besonders schwarz, weiß, blau, rot, rosa, purpurn, gold, silbern), sondern verwendet Erdfarben wie braun, grau, gelb und grün neben blau und rot. Die Farbverwendung steht auch noch im Zusammenhang mit den Gegenständen, wenn sie sich auch schon davon löst (vgl. "Die Bauern", I, 33: "vorm Fenster tönendes Grün und Rot"), wie es auch bei den meisten Bildern von F. Marc und A. Bloch zu beobachten ist.[21] Eine Zwischenstufe für die Ablösung der Farbe von den Gegenständen stellt die Substantivierung der Adjektive dar, welche dann einen rein optischen Eindruck ohne feste Konturen suggerieren vergleichbar einem Farbfeld in der Malerei (vgl. "Im Dorf": "die Bläue" und "in feuchter Bläue"). Der sprachlich entscheidende Schritt zur absoluten Metapher ist der Verzicht auf den Vergleich, der sich im Verschwinden des "wie" ausdrückt und aus dem sich eine

19 Vgl. Esselborn: Trakl, S. 162ff.

20 Vgl. Kurt Mautz: Die Farbensprache der expressionistischen Lyrik. In: DVjs 31 (1957), S. 198-240 und Karl Ludwig Schneider: Der bildhafte Ausdruck in den Dichtungen G. Heyms, G. Trakls und E. Stadlers. Studien zum lyrischen Sprachstil des deutschen Expressionismus. Heidelberg 1954, S. 127ff. In Esselborn: Trakl, S. 90ff. wird die formale Veränderung der Bildsprache mit der Bedeutungsverschiebung der Farben zusammen gesehen.

21 Vgl. Paul Hadermann: Expressionist Literature and Painting. In: Expressionism as an Intentional Literary Phenomenon. Hg. v. Ulrich Weisstein, Paris, Budapest 1973, S. 111-140, bes. S. 132. Ein gutes Beispiel für einen sowohl realistischen wie symbolischen Farbgebrauch stellt das Gedicht "Kleines Konzert" dar. Die Regenbogenfarben werden hier in ihrer natürlichen Folge von konkreten Dingen abgeleitet, aber als musikalische Harmonie gedeutet und zur Darstellung eines poetischen Sublimationsvorgangs benutzt. Die Auffassung der Farben als musikalische Harmonie findet sich auch im "Blauen Reiter", besonders bei Kandinsky, vgl. Haftmann: Malerei, S. 176f.

Irrealisierung der Gegenstände und zugleich der Merkmale aufgrund ihrer kühnen Kombination ergibt.

4. Bedeutet der abstrahierende Gebrauch der Farben (und der weniger auffälligen anderen qualifizierenden Adjektive) eine Privatisierung ihrer Bedeutung, so gilt Vergleichbares von der Kombination isolierter Partikel der Wirklichkeit im typischen Zeilenstil, die eine Subjektivierung der Perspektive und des Weltausschnitts bewirkt.[22] Das Zerstören der natürlichen Zusammenhänge führt zum Eindruck des Chaotischen, während die Konstruktion von Strophen aus vier disparaten Szenen eine willkürliche Simultaneität schafft. Beides erinnert an die Vorgehensweise des Kubismus und des Orphismus, Gegenstände in geometrische Formen und perspektivische Einheiten zu zerlegen, die oft von einheitlichen Farben bestimmt sind, um dann aus den Teilaspekten neue künstliche Ganzheiten zu konstruieren. Die Aufsplitterung von Dingen in farbige Felder und kristalline Formen wurde auch von A. Bloch und anderen Malern des "Blauen Reiters" praktiziert (und von L. Feininger später systematisiert).

Die weitere Entwicklung Trakls führt von der Ambivalenz von Realitätsdarstellung und ihrem surrealen Überschreiten weiter zu einer poetischen Eigenwelt, welche nach einer Art Traumlogik konstruiert ist und in der sich die subjektiven, utopischen und mystischen Momente ganz durchgesetzt haben, ohne daß die Anschaulichkeit aufgegeben ist.[23] Bei den nun bestimmenden absoluten Metaphern (Heselhaus) oder besser hermetischen Chiffren (Killy)[24] lassen sich Ausdruck der Innenwelt und Wiedergabe der Außenwelt, Seelenlandschaft und Naturdarstellung nicht mehr sinnvoll unterscheiden. Es ist hier ein Stadium der Verwendung von verselbständigten Elementen der äußeren und inneren Wirklichkeit erreicht, das den abstrakten Bildern Kandinskys oder den zeichenhaften Gemälden Klees entspricht,[25] soweit sich Literatur von ihrem Sprachmaterial her und trotz der Bindung des lyrischen Ichs an den Autor überhaupt von realer Erfahrung lösen kann.

C. Abstraktion und Vision in A. Blochs Bildern

Die Art der Abstraktion von der Wirklichkeit, wie sie beim frühen Trakl zu finden ist, entspricht dem Stand bei A. Bloch, und zwar nicht nur in der Zeit seines Kontaktes mit dem "Blauen Reiter", sondern auch in seiner von der Forschung vernachlässigten späteren

22 Trakls 1910 erfundener Zeilenstil leistet ästhetisch Vergleichbares wie der etwas spätere Reihungsstil der Berliner Expressionisten. Während van Hoddis und Lichtenstein aber mit grotesken und absurden Vorgängen eine indirekte Kritik am bürgerlichen Denken und den Erscheinungen der modernen Zivilisation üben, zeigen Trakls dämonische und gespenstische Motive eine visionäre Welt jenseits der materiellen Wirklichkeit.

23 Lühl-Wiese spricht (Trakl, S. 33) von "einer Bildersprache, die sinnlich faßbare, jedoch irreale Dinge darstellt, Objekte einer unbekannten, poetischen Realität".

24 Clemens Heselhaus: Die Lyrik des Expressionismus. Voraussetzungen, Ergebnisse und Grenzen, Nachwirkungen, Tübingen 1956. Walther Killy: Über Georg Trakl, Göttingen 1960.

25 Vgl. Brinkmann: 'Abstrakte' Lyrik, S. 100: "Alles semantisch Vorbestimmte ist nur Teil, wenngleich wirksamer, einer Komposition, die als solche die eigentliche Aussage des Gedichts ausmacht. Sie ist im Grunde abstrakter Art."

amerikanischen Epoche.[26] Da die wissenschaftliche Erforschung A. Blochs noch in den Anfängen steckt und es schon Mühe macht, auch nur Abbildungen seiner frühen Arbeiten aus dem Umkreis des "Blauen Reiters" zu sehen, die noch am weitesten verbreitet sind, besitzt die folgende Untersuchung einen vorläufigen Charakter.[27]

Beim Betrachten vieler Werke Blochs fällt die Abstraktion in Form und Farbe auf, die an die Arbeiten der beiden berühmtesten Maler des "Blauen Reiters" erinnert, mit denen der amerikanische Künstler in München befreundet war. E. Scheyer betont besonders die Wirkung von Wassili Kandinsky neben der von Franz Marc: "The influence of the Russian's 'abstract expressionism' even more than that of the German painter's 'romantic cubism' is quite obvious in Blochs work done between 1912 and 1914."[28] Scheyer nennt als Beispiel der Ähnlichkeiten mit Kandinskys abstrakten Improvisationen besonders die Hintergrundsgestaltung in "Harlequin mit drei Pierrots" von 1914 und die Vorstudie dazu. Er betont aber, daß Bloch die Konturen der menschlichen Figuren hier ebensowenig auflöst wie in der "Prozession im Schnee" von 1917 und daß sie in der späteren amerikanischen Fassung dieses Bildes noch hervorgehoben werden.[29]

Schließlich erteilt A. Bloch der ganz abstrakten Malerei eine Absage und bekennt sich in seinem berühmten Brief an Maser von 1955 zur Tradition.

> Bloch came close to Kandinsky's ideas of pure painting in these early works, but had never completely adopted them. He was, in fact, unable to accept Kandinsky's premise that painting must be free of any elements of representation.[30]

So kann man nur von einem halbabstrakten Stil sprechen,[31] der neben einer gewissen Auflösung der Gegenständlichkeit die partielle Befreiung der Farbe von ihrem natürlichen Träger und ihren emotional-symbolischen Gebrauch umfaßt, wie es beim "Blauen Reiter" üblich

---

26 Vgl. Marla Prather: Preface im Katalog zur Ausstellung: Albert Bloch (1882-1961). Paintings, New York 1988, o.S.: "Bloch's art sustained a consistency of theme and form throughout his life."

27 Die Forschung zum blauen Reiter erwähnt Bloch meist nicht, vgl. Paul Vogt: Der Blaue Reiter. Köln 1977 und Johannes Langner: Der Blaue Reiter. In: Der deutsche Expressionismus, S. 200-225. Eine Ausnahme ist das Buch von Peter Selz: German Expressionist Painting. Berkeley, Los Angeles 1957, das auch auf Blochs Beiträge zu den Ausstellungen des Blauen Reiters eingeht, S. 209, 213. Die unveröffentlichte kunsthistorische Dissertation von Maria Schuchter über Albert Bloch war mir bei der Abfassung meiner Arbeit nicht zugänglich.

28 Ernst Scheyer: A. Bloch. An American "Blaue Reiter". O.S. im Katalog zu A. Bloch (1882-1961). An Exhibition of Water colors, Drawings, and Drypoints, Lawrence 1963.

29 Vgl. Richard C. Green: Introduction des Katalogs der Ausstellung: A. Bloch: Paintings, New York 1988, o.S.: "The influence of Kandinsky can be seen in the indefinite, abstract space in which the generalized figures move. Jagged lines and abstract color movements have little correlation with the natural forms and the figures are scarcely more than elements of the fanciful landscape. In the later version, the figures have become human beings with weight and mass".

30 Richard C. Green: A. Bloch. His Early Career. Munich and Der Blaue Reiter. In: Pantheon 39 (Frühjahr 1981), S. 74. Auch Trakl ist eher als Kunstrevolutionär wider Willen anzusehen.

31 Blochs Charakterisierung der Malerei August Mackes in seinem unveröffentlichten Aufsatz: Kandinsky, Marc, Klee. Criticism and Reminiscence, S. 112 kann auch für ihn selbst gelten: "In his compositions, the elements, however abstractly treated, are always recognisable as human or animal figures, trees, flowers, houses, landscape or whatever – never individualized, always kept down to the minimum essentials of elementary, primitive simplicity."

war.[32] A. Bloch zeigt in vielen frühen wie späten Bildern diese Malweise, so in "Boxkampf" von 1912/13, "Gebirge" von 1914, "Im Wald" von 1914, "Winter" von 1918, aber auch in "Variations on a Theme" von 1946 und "Impromptu" von 1959. Zugleich übernimmt er anscheinend von Franz Marc weitgehend die Philosophie seiner Darstellung. "Eine tiefere Naturpoesie und eine pantheistisch gestimmte, auch mystische Innerlichkeit" mit dem "Wunsch nach einer neuen Naturbeseelung und Naturbeschauung", die Haftmann als Ziel der Gruppe des "Blauen Reiters" ansieht, läßt sich ebenso in vielen Gemälden Blochs finden.[33] In "Winter" von 1918 mit den kubistischen alpinen Landschaftsformen und einem Ansatz zum symbolischen Gebrauch der Farben, besonders des dominierenden und auffälligen Gelb, Orange und Rot äußert sich Blochs Naturmystizismus in Gestalt von vielen Tieren, die neben einigen Menschen und einem Schneemann als Allegorie des Winters die Landschaft auf surreale Weise bevölkern. In diesem Bild scheint die Natur unabhängig vom Menschen zu ihrem Ausdruck gekommen zu sein, besonders in den bedeutungsvollen Tieren, aber auch in den Konturen der einzelnen Berge.

Das Bild "Garden of Asses" von 1938/39 erinnert schon vom leicht surrealen Motiv eines Berges voller verschiedenfarbiger Esel her an die vielen Bilder Marcs, die dieser besonders den Pferden gewidmet hat. Dahinter steht die letztlich romantische Vorstellung von einer kosmischen Einheit der Natur, die durch Einfühlung in die Tiere auf mystische Weise nacherlebt werden soll. A. Blochs "Garden of Asses" ist weniger kubistisch als "Winter", aber zeigt ebenfalls eine kristalline Aufsplitterung der stark stilisierten Landschaft in Anpassung an die Formen der typisierten einzelnen Tiere mit ihrer leicht symbolischen Farbgebung. Das Bild scheint die franziskanische Idee eines Paradieses für die verachteten und mißbrauchten Esel zu illustrieren, die eindeutig das Zentrum der menschenfreien Wald- und Berglandschaft darstellen.[34]

Herrscht in diesen beiden Bildern eine optimistische Grundstimmung, so in "Winter in the Deadwood" von 1934/35 dagegen eine ausgesprochen pessimistische. Die dargestellten Naturgegenstände selbst, besonders die abgestorbenen Bäume suggerieren hier stärker als die typisierende Darstellung, welche die natürlichen Züge nur verstärkt, die trostlose Stimmung von Öde und Tod. Symbolische Akzente setzen v.a. die auffälligen schwarzen Raben und die untergehende matte Sonne. Hier geht der hintergründige Realismus der Malweise weniger ins Surreale über, wie bei den beiden vorhergehenden Bildern, als ins Visionäre. Man könnte deshalb ebenso wie bei "Autumn Night" von 1934 oder noch besser bei "Composition Red-Blue" von 1926, einem strahlenden und optimistischen Bild mit idyllischen Zügen, utopischen

32 Franz Marc verbindet Anregungen des Kubismus und Delaunays bei der Aufteilung des flächigen Bildes in geometrische Felder, in denen bestimmte Farben dominieren. Vgl. Haftmann: Malerei im 20. Jahrhundert. Eine Bild-Enzyklopädie, München 1965, S. 128: "Die Grundlagen des neuen Bildes lassen sich leicht erkennen: Das Primat der Fläche, deren räumliche Bewegung durch die Transparenz der farbigen Pläne, der selbständige Farblichtraum, die Einbindung der Gegenstandszeichen in die farbige Konstruktion durch Zerlegung und Durchdringung."

33 Werner Haftmann: Maß und Form in der deutschen modernen Malerei. In: Der deutsche Expressionismus, S. 226-249, Zitat S. 233.

34 Blochs Beschäftigung mit dem heiligen Franziskus hat sich in einem 1928 gemalten Bild "St. Francis in the wood" niedergeschlagen.

menschlichen Figuren und einer abstrakt-symbolischen Farbgebung von einer Seelenlandschaft sprechen, wie sie die Idyllen aus Trakls mittlerer Zeit darstellen.

Albert Bloch hat offensichtlich auch Anteil an der Bemühung des "Blauen Reiters", mit Hilfe der Kunst die geistige Seite der Welt sichtbar zu machen. Was bei Kandinsky zum abstrakten Zeichencharakter der Farben und Formen und bei Marc zur weitgehenden Abstraktion von den natürlichen Gegenständen führt,[35] äußert sich bei A. Bloch vor allem in der Typisierung der Gegenstände, wie allgemein im Expressionismus üblich, und der Literarisierung der Sujets, hinter der die lange ikonologische Tradition der europäischen Malerei steht. Symptomatisch dafür ist, daß sich schon in der Münchner Zeit religiöse Themen finden, die später noch größere Bedeutung gewinnen und durch literarische ergänzt werden.

Literarisierung der Bilder bedeutet Aufbau von Bedeutung über die optischen Mittel, über den unmittelbaren Eindruck von Farben und Formen hinaus, durch religiöse und literarische Anspielungen, so daß im Bild die Momente dominieren, die auf einen übergeordneten weltanschaulichen Gehalt verweisen. Green spricht von der "spiritual message that ordered his work", die sich in einer "copious and visionary imagination" ausdrückt und hinter der "the religious feeling" des Malers steht,[36] doch ist neben der inhaltlichen Komponente auch die formale zu beachten, welche aus den Gegenständen der Natur und vor allem den menschlichen Figuren symbolisch-allegorische Zeichen für einen tieferen Sinn macht. Dies gilt v.a. für Blochs spätere Zeit, in die auch seine Trakl- Übersetzungen fallen.

Ein frühes Beispiel für Blochs religiöse Sujets ist die "Kreuztragung" von 1911, die noch eine leicht kubistische Malweise mit symbolischen Farben und Landschaftsformen zeigt. Deutlich karikaturistische und damit auch zeichenhafte Züge weist dagegen das Bild "Christus and the Pharisees" von 1930 auf. Aus den Jahren des zweiten Weltkrieges gibt es dann mehrere Bilder, die auf surreale und visionäre Weise mit Hilfe von typisierten menschlichen Figuren und stilisierter Raumeinteilung hintergründige geistige Gehalte und zugleich intensive Stimmungen beschwören, vgl. "Ultimate Night" von 1940 und "Through the Night" von 1942, die sprechende Titel haben und von Nacht und Tod, aber auch Hoffnung künden. In letzterem Bild ist v.a. das Widerspiel von Licht und Dunkelheit einprägsam, das von dem Gewand der weißen Figur hinten in der Mitte auszugehen scheint. Bei aller Bemühung um Detailtreue etwa der Gewandfalten und der Lichtverteilung, bei der ein Nachklang der geometrischen Vereinfachung von Blochs früherer Malweise zu finden ist, überwiegt doch die symbolische Bedeutsamkeit der Figuren und ihrer Anordnung. Nicht zu übersehen ist der harmonische Aufbau des Bildes, das zur Zentralperspektive mit der Akzentuierung der Hauptfigur zurück-

35 Vgl. Haftmann: Maß und Form, S. 236: "so erkennen wir ein von bildnerischen Kräften bewegtes, nahezu abtraktes Flächenfeld, in dem Raum, kristallisch verfestigte Atmosphäre, Licht, Farbe, Arabeske nach rein bildnerischen und ausdrucksmäßigen Notwendigkeiten figuriert sind."

36 Green: Introduction. Vgl. Klaus Lankheit: Rede zur Eröffnung der Ausstellung: Albert Bloch. Ein amerikanischer Blauer Reiter (1882-1961), Berlin 1965, S. 5 des Manuskripts: "So unrichtig es wäre, Bloch auf die Münchner Epoche festzulegen und von der Beziehung zu Marc, Klee und Kandinsky her sein Werk zu beurteilen, so sicher muß doch in ihm eine innere Affinität zu jener 'geistigen' oder 'metaphysischen' Auffassung von der Kunst wirksam gewesen sein." Ähnlich urteilt auch Philipp Fehl: Eine Begegnung mit A. Bloch. In: Kontinuität und Identität. Fs. für Wilfried Skreiner. Hg. v. Peter Weibel, Wien 1992, S. 227-240, hier S. 227: "Im Grunde ist Blochs Kunst eine erzählende, in der die Erzählung in eine Welt entrückt ist, die über das Wort hinausreicht."

gekehrt ist. Das Gemälde suggeriert eine bedeutungsvolle Botschaft und intensive Stimmung, für die Form und Farbe wirkungsvoll eingesetzt werden.[37]

Man ist geneigt, nach einer religiösen oder literarischen Szene zu suchen, um einen Schlüssel für den Gehalt des rätselhaften und suggestiven Bildes zu bekommen. Einen solchen Hinweis liefert der Titel bei manchen Werken der Nachkriegszeit, so bei zweien, die sich auf Goethes Faust II beziehen und in denen Bloch wohl Anregungen aus Europa verarbeitet: "Final Vision" von 1949 und "Descent to the Mother Phantoms" von 1952. Hier zwingt schon das literarische Vorbild zu einer mystischen und visionären Malweise. Ähnliches gilt für Bilder mit biblischen Anspielungen, so für die Begegnung mit dem auferstandenen Christus in "Apotheosis" von 1953 und an die Apokalypse in "Mine Eyes Have Seen" von 1951. Dieses Bild gibt mit den halbabstrakten Mitteln von Blochs früher Malweise eine visionäre, paradiesische Landschaft ohne Menschen und Tiere wieder, gewissermaßen die nach dem jüngsten Gericht neu geschaffene Erde. Ein fast symmetrischer Pflanzenbewuchs in der unteren Hälfte des Vordergrunds bildet einen ovalen Rahmen, der den Blick auf einen idyllischen See vor einem Hochgebirge freigibt und die Aufmerksamkeit vor allem auf eine stilisierte Sonne in der Mitte des Hintergrunds lenkt. Die symbolische Darstellungsweise Blochs in dieser Zeit läßt dabei an das traditionelle Symbol der Sonne für Gott denken, das auf einem Bild mit religiösem Thema mit Recht das optische und gehaltliche Zentrum einnimmt.

Die Formgebung von "Apotheosis" ist ebenfalls abstrahierend, und der Kontrast zwischen der weißen Erscheinung des verklärten oder auferstandenen Christus und der weitgehend realistisch dargestellten Natur verursacht einen surrealen Eindruck (vgl. auch "Bleak Sunrise" und "Vision in a Summernight", beide von 1951). Die mystischen Naturbilder sind wie die religiös-literarischen Visionen stark vom jeweiligen Sujet geprägt. Dabei entsteht gerade dadurch ein visionäres und surreales Moment, daß Bloch die Konturen der Gegenstände wie ihre Farbgebung weitgehend bewahrt und sie nur typisiert, zugleich aber ihre symbolische oder allegorische Bedeutsamkeit durch manifeste wie latente religiöse und literarische Assoziationen verstärkt. Dies erinnert an die Suche des Expressionismus nach dem Wesen der Dinge, nach ihrem geistigen Kern hinter den Erscheinungen.[38]

Zuletzt möchte ich noch kurz auf das Leitmotiv des Clowns eingehen, den Scheyer "the archetype of Bloch's work" nennt[39] und der zunächst für das Außergewöhnliche und Antibürgerliche steht, später aber einen karikaturistischen und surrealen Charakter erhält. Bloch nennt selbst seine Clowns "the expression of a mood" und schreibt ihnen "a note of purefun, of unbridled extravagance and folly" zu, was an die ausgelassene und frohe

37 Eine gewisse Ähnlichkeit in der mystischen Stimmung dieser Bilder besteht mit der metaphysischen Malerei Chiricos oder dem magischen Realismus der deutschen Maler der zwanziger Jahre oder des Amerikaners Dennis Hopper nach dem 2. Weltkrieg. Doch unterscheidet sich Bloch davon durch die erkennbare ideelle Bedeutung seiner Gemälde.

38 Green spricht in A. Bloch. His Early Career, S. 75 von "Bloch's tendency to paint intensively private visions in which time, the phenomenal world and the spiritual world interact in a mystical union." Nach Lankheit, S. 4 trägt Blochs Farbgebung "wesentlich zu dem unwirklich Poetischen, zu Verzauberung und Verfremdung bei".

39 Scheyer: Bloch, S. 10.

Stimmung des Münchner Karnevals und Theaters erinnert.[40] Diese ist unübersehbar in den "Harlequins" von 1911 (vgl. "Die Karnevalsszene" von 1911 und die "Harlequins" von 1912), wo die kühn geschwungenen Konturen der Figuren und die abstrakte Farbgebung des Hintergrunds die dynamische und schwerelose Bewegung des Pierrots im Mittelpunkt unterstützen. Das Bild, aus dem jede Anspielung an die bürgerliche Normalwelt verbannt ist, vermittelt den Eindruck der ungehinderten Lebensfreude. So drängt sich Nietzsches Begriff des Dionysischen und die entsprechende Motivik beim frühen Trakl auf. Wie bei ihm das Leben aber meist nur als karikaturistisches Zerrbild in Gestalt von Schatten, Gespenstern, Toten und Tieren erscheint, so erfährt der Typ des Clowns nach dem 1. Weltkrieg auch bei Bloch eine starke Verdüsterung und wird in karikaturistischer Form zur Zeitkritik eingesetzt, etwa im bekannten "March of the Clowns" von 1941 mit der Anspielung auf Hitler. Ähnliches läßt sich in "Conference" von 1951 beobachten (wohl eine Kommentierung der ergebnislosen Gipfelkonferenzen des kalten Krieges), wo ein fließender Übergang zwischen maskierten Clownsgesichtern und Totenschädeln, sowie zwischen bunten Kostümen und zerschlissenen Gewändern besteht. Bemerkenswert sind die Anklänge an die frühere halbabstrakte Malweise z.B. bei den Gewändern, wo sich auch eine symbolisch-expressive Farbgebung zeigt.

Ebenso satirisch verzerrt, wenn auch ohne erkennbare politische Anspielung, erscheinen die Clownsfiguren in "Arabesque masked motley" von 1955, einer Karnevalsszene mit der Tendenz zur flächigen Auflösung der konkreten Personen. Eine natürliche Farbgebung ist hier schon deshalb nicht zu erwarten, weil nur Masken und Kostüme abgebildet sind.

War der Clown bei Bloch zunächst der Ausdruck des freien und dynamischen Lebens im Umkreis der Bohème, so ergibt sich später also die Bedeutung der Verstellung und Bosheit, so daß er zum Mittel der Kritik an der Gegenwart werden kann.[41] Vorausgesetzt ist dabei ein höherer Standpunkt, der Bloch in seinen Bildern erstens eine Verfremdung und Abwertung der Realität, zweitens ein verklärendes und idyllisches Bild der Natur und drittens eine visionäre und vergeistigende Deutung der Welt erlaubt. Diese dreifache Überschreitung der Wirklichkeit stützt sich bei Bloch aber nicht wie etwa bei den expressionistischen Malern der "Brücke" auf die Emotionalität; sondern wie bei den anderen Künstlern des "Blauen Reiters" auf das Prinzip der Vergeistigung. Bloch selbst schreibt in einem Brief von seiner Malweise, "daß das Resultat [...] eine vollkommene Vergeistigung des Dargestellten vorstellt", und erklärt diesen Begriff am Rand mit: "Durchgeistigung der Materie, das greifbar Gegenständli-

40 Blochs Äußerung ist zitiert nach Selz: Expressionist Painting, S. 209. Der Clown ist ein beliebtes Motiv der Malerei, Dichtung und Musik zwischen 1910 und 1920 in München (vgl. Scheyer: Bloch, S. 10). Zum Motiv des Clowns vgl. Wilfried Wiegand: Pablo Picasso, Rowohlt 1973, S. 55: "Der Harlekin kommt als einziges Motiv sowohl in der Blauen wie auch in der Rosa Periode mehrmals vor, und einmal hat Picasso sich selbst als Harlekin gemalt. Selbstporträts, wenngleich verschlüsselte, sind aber alle diese Bilder, denn die Schauspieler und Artisten, Harlekine und Clowns wurden damals allgemein als Symbole des Künstlertums verstanden."

41 Man könnte hier an Trakls Vers aus "Traum des Bösen" denken: "Aus bleichen Masken schaut der Geist des Bösen" (I, 29). Das ausgelassene Leben der Clowns in Blochs frühen Bildern erinnert dagegen an die Figur des 'Pan' (z. B. "Psalm", I, 55), mit dem er sich auch selbst in einem Brief von 1912 identifiziert: "Wein, dreimal: Wein, daß der k. u. k. [!] Beamte durch die Nächte tost wie ein brauner, rotbrauner Pan." I, 490.

che verwischend". Dann fährt er fort: "Meine Bilder haben oft [etwas] mit der Lyrik Trakls gemeinsam" [!].[42]

Green spricht von Blochs "conviction that artists, like philosophers, have a moral obligation to express truth".[43] Die Karikatur, mit der Blochs künstlerische Karriere begann, kann als negativer Ausdruck der Wahrheitssuche verstanden werden. Damit ist auch das Leitmotiv des literarischen Schaffens von Karl Kraus genannt, das in seiner Kritik an der modernen Zivilisation, speziell der korrumpierten Sprache der Zeitung, wirksam ist. Die ethische Verpflichtung für die Wahrheit ist das geistige Band zwischen dem Kritiker, dem Maler und dem Dichter, das Bloch auf dem Weg über Kraus zu Trakl geführt hat. Beim Dichten mißtraute Trakl dem unmittelbaren Impuls des Gefühls, da er sich bei der Suche nach dem Wesen der Welt der Wahrheit verpflichtet fühlte. So schrieb er in einem Brief aus der Zeit der frühen Gedichte:

> "Du magst mir glauben, daß es mir nicht leicht fällt und niemals leicht fallen wird, mich bedingungslos dem Darzustellenden unterzuordnen und ich werde mich immer und immer wieder berichtigen müssen, um der Wahrheit zu geben, was der Wahrheit ist. "[44]

42 A. Bloch am 10.6.1948 an Sidonie Nádherný von Borutin, zitiert nach A. Bloch: German Poetry in War and Peace, S. XVI.

43 Green: Introduction, o. S.

44 I, 485. Vgl. einen Brief von 1914: "Sagen Sie mir, daß ich die Kraft haben muß noch zu leben und das Wahre zu tun." I, 530.