

Günter Eichs Lyrik bis 1964

In seiner jetzt vierzigjährigen dichterischen Laufbahn hat Günter Eich an die 200 Gedichte veröffentlicht. Mit wenigen Ausnahmen liegen sie in fünf Sammlungen vor: *Gedichte* (1930), *Abgelegene Gehöfte* (1948), *Untergrundbahn* (1949), *Botschaften des Regens* (1955), *Zu den Akten* (1964). Titel und Inhalt dieses letzten Bandes deuten an, daß mit ihm eine Periode in Eichs lyrischem Schaffen zu Ende ist.

Eine verwandelte Einstellung zur Welt und zur Literatur prägt die zur Zeit entstehenden Gedichte. Der Arbeitstitel *Anlässe und Steingärten* einer für 1966 geplanten Sammlung ist bezeichnend. In der Anspielung auf die japanische Kunst des *ishi-gumi*, die geschmackvolle Anordnung von Steinen auf einer Sandfläche, tut sich eine gewisse Abkehr vom „Abendland“ und eine stark formalistische Neigung kund. Eichs lyrische Produktion vom Anfang bis einschließlich *Zu den Akten* vertritt also eine durch diese Neuorientierung abgeschlossene schöpferische Phase, die in ihrer Gesamtheit überblickt und in ihrer Entwicklung untersucht werden kann.

Die Datierung der einzelnen Gedichte ergibt eine chronologische Periodisierung. Drei Zeitabschnitte lyrischer Fruchtbarkeit, unterbrochen von Jahren des Schweigens, zeichnen sich ab. Von den gesammelten Texten entstanden etwa dreißig zwischen 1925 und 1935. Fast die Hälfte davon steht in *Gedichte*, während die übrigen in *Abgelegene Gehöfte* abgedruckt wurden. Nationale und persönliche Tragik mögen dafür verantwortlich sein, daß Eich von etwa 1935 bis Kriegsende kaum Gedichte schrieb. Das erste Jahrzehnt nach dem Krieg ist in den Sammlungen mit nicht weniger als etwa 110 Gedichten vertreten. Sie sind gleich verteilt über *Abgelegene Gehöfte* einerseits, und *Untergrundbahn* und *Botschaften des Regens* andererseits. Eine fünfjährige Unterbrechung führt dann zu der schaffensfreudigen Periode 1960–1964, in der fast alle der fünfzig in *Zu den Akten* gedruckten Texte entstanden.

Bei einer Betrachtung der Gedichte von Eich stellt sich heraus, daß diese chronologische Dreiteilung nicht mit den Stufen seiner stilistischen Entwicklung zusammenfällt. Die entscheidenden Wandlungen finden während der produktiven Perioden statt.

Die Gedichte des Jahrzehnts 1925–1935 lassen sich schon rein äußerlich unterteilen in solche, die vor, und solche, die nach 1930 geschrieben wurden. [Kurze, aber lesenswerte Artikel über Eichs frühe Gedichte von Rüdiger Wagner („Die frühe Lyrik Günter Eichs“) und Heidemarie Zoll („Günter Eich als Naturlyriker“) erschienen in *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur*, 5. Juni 1964.] Die früheren finden sich in der Sammlung *Gedichte*, die mit dem ältesten vorhandenen Werk von Eich beginnt. „Verse an vielen Abenden“ enthält folgende Strophe:

*Wenn die Vögel süß singen und die Tiere im Wald die jungen Bäume benagen,
wenn Frühling ist oder der blaue Herbst, der nachmittags an die Scheiben klopft.
Dann geh ich vielleicht über den papierenen Waldboden, wenn
die Lichter angezündet sind in den Bergwerken der Sterne.* [In Günter Eich: *Ausgewählte Gedichte*, Hrsg. Walter Höllerer, Frankfurt a.M., 1960, S. 18f. ist dieser Text irrtümlich so abgedruckt, als ob es ein Teil eines längeren Gedichts

ist, das anfängt mit der Zeile: „Herumtrabend mit hungrigen Wolfsschritten um deine verlassene Hütte.“ Es handelt sich um zwei separate Texte die, zusammen mit einem dritten, unter dem Sammeltitle „Verse an vielen Abenden“ stehen.]

Nicht nur im Versbau, sondern auch in der ganzen Atmosphäre und bis in die Wortwahl hinein erinnern diese Verse an Georg Trakl. Die rhythmische und tektonische Ähnlichkeit z.B. mit dem „Gesang des Abgeschiedenen“ ist augenfällig:

*Voll Harmonien ist der Flug der Vögel. Es haben die grünen Wälder
Am Abend sich zu stilleren Hütten versammelt;*

Die kristallinen Weiden des Rehs. [Die Dichtungen, Hrsg. Kurt Horwitz, Zürich, 1946]

Eichs „blauer Herbst“ klingt an „die kühle Bläue und die leuchtende Neige des Herbstes“ an, die Trakl in dem gleichen Werk erwähnt. Die Sterne erscheinen auch in den meisten anderen Gedichten aus Günter Eichs erster Sammlung. Die „gestirne... wachsen... wie Zweige“, „Geschwader der Sterne“ erscheinen, das „verzauberte Licht in Sternen“ wird besungen, oder ein „Schwarm von frühen Sternen“; „schlafen ohne die Sterne“ sei „zu schwer“ usw. Es klingt wie ein Echo aus der Lyrik von Trakl, in der das Sternmotiv ebenfalls ein immer wiederkehrendes, drohendes oder trostreiches Symbol des Mysteriums ist.

Nicht weniger häufig wird von beiden Dichtern der Mond heraufbeschworen, und daß es sich in diesen Fällen nicht bloß um zufällige Entsprechungen handelt, wird von der Ähnlichkeit mancher Bilder nahegelegt. Man vergleiche z.B.:

Ein Fischer zog

In hürenem Netz den Mond aus frierendem Weiher

aus Trakls „Ruh und Schweigen“, mit Anfang und Ende des Gedichts „Ägyptische Plastik (Leiden)“ von Günter Eich:

*Über dem Himmel warf man abends Netze,
jemand hat sich auf die öde Flut gebückt,
fischte Algen, Mond und bittere Sterne,*

...

*und dies war der Mond, er trieb gefangen
auf den toten Wasserspiegeln, salzig, abflußlos*

Weiter wird die Vorstellung vom Mohn mit ihren symbolischen Anklängen an Rausch und Vergessen sowohl von Trakl wie auch vom frühen Eich wiederholt aufgegriffen. Abgesehen von solchen Übereinstimmungen in Wortwahl und Metaphorik zeigt sich die Verwandtschaft zwischen *Gedichte* und dem Werk des frühverstorbenen Österreichers in einer gemeinsamen Beschäftigung mit dem Gefühl des Verfalls.

„Verwesung“ ist ein Grundbegriff vieler elegisch oder herb-pessimistisch gestimmter Szenen Trakls. Bei Eich findet sich Ähnliches. So schließt „Die Flüsse entlang“ mit den Versen:

Das Salz des Nebels deckt im Krug

Staub und Monde zu.

Aber das Thema des Verfalls wird von Eich auch in einem ganz anderen Ton behandelt. Ohne jegliche bildhaft-sprachliche Sublimierung sagt er in „Verse an vielen Abenden“ seine Vanitas-Stimmung aus:

O ich bin von der Zeit angefressen und bin in gleicher

Langweile vom zehnten bis zum achtzigsten Jahre.

Erst ist schön der Leib, Gesicht und Hände,

aber allmählich schmilzt das Fleisch

und die Knochen sind nur von Haut überzogen.

Die erste Zeile dieser Strophe klingt jedoch auf eine andere Weise an Trakl an, und zwar durch das etwas geziert-beschwörende „O“, das bei Trakl sehr häufig ist. Eich geht sparsamer mit diesem poetischen Ausdrucksmittel um, aber immerhin erscheint es in den dreizehn Texten in *Gedichte* sechsmal. Wie sehr solche verhalten evozierenden Verse dazu geeignet sind, Erinnerungen an Trakl wachzurufen, geht hervor aus einem Beispiel wie:

O verzaubertes Licht in Sternen!

aus „Der Mann im Monde“. Gerade in dieser stilistischen Einzelheit läßt sich die Wandlung, die Eichs

lyrische Haltung um 1930 durchmachte, feststellen und charakterisieren.

In den fünfzehn Gedichten aus den Jahren 1930–1935, die in *Abgelegene Gehöfte* aufgenommen wurden, gibt es nur einen Vers, der mit „Oh“ anfängt. Und im Gegensatz zu den Beispielen aus der vorhergehenden Periode handelt es sich bei diesem „Oh könntet ihr fester halten“ aus „Gegen vier Uhr nachmittags“ um eine Anrufung, eine Aufforderung. Dieses Verschwinden des feierlichen „O“ ist symptomatisch für die Entwicklung, die Günter Eich nach der Veröffentlichung von Gedichte durchmachte. Die lyrische Aussage wird jetzt in jeder Hinsicht nüchterner, zurückhaltender. Das zeigt sich zunächst darin, daß die Gedichte viel straffer gebaut sind. In der Sammlung von 1930 besteht nur etwa die Hälfte der Texte aus Vierzeilern. Die vorliegenden Gedichte aus der Periode 1930–1935 sind aber ausnahmslos aus solchen regelmäßigen Strophen gebildet.

Nicht weniger bezeichnend sind die in den jeweiligen Zeitabschnitten bevorzugten metrischen Schemata. Die strophisch geordneten Verse in *Gedichte* sind in der großen Mehrzahl jambische Fünfheber, wie sie auch für Trakl charakteristisch sind. Nur in drei Fällen begegnen in diesen frühesten Werken drei- oder vierhebige jambische Vierzeiler, „Der Mann im Monde“, „Among my souvenirs“ und „Bildnis eines Mädchens“. Aber in allen dreien wechseln diese Strophen mit komplizierteren ab, in denen dreisilbige Versfüße nach anapästischem Muster vorherrschen. Andererseits sind nur zwei von den fünfzehn 1930 bis 1935 geschriebenen Gedichten in *Abgelegene Gehöfte* vom vorwiegend fünfhebigen jambischen Typ; sonst sind fast alle in schlichten Volksliedstrophen von jambischen Drei- und Vierhebern abgefaßt, nur gelegentlich mit wenigen pentametrischen Zeilen abwechselnd. Manchmal vertritt eine Abwandlung dieses Musters ins Trochäische. Annäherung an den Knittelvers findet statt in „Gegen vier Uhr nachmittags“:

*Blick durch die Fenster. An allem, was ich sehe,
liebe ich nur das:
Ein leicht zerstörbares Gefühl der Nähe,
ein Geflecht von Liebe und Haß*

Diesem Zug zu metrisch anspruchsloseren Formen entspricht eine Vereinfachung der Bilder und Vorstellungen. Die manchmal ans Überladene streifende Metaphorik aus der vorhergehenden Periode wird zugunsten einer eindringlich unmittelbaren Benennung aufgegeben. Die Gegenüberstellung einiger Beispiele macht die entscheidende Auswirkung dieser Entwicklung auf Eichs Lyrik sofort deutlich. Die erste Strophe des „Gedichts an die Leierkästen“ aus *Gedichte* beschwört eine herbstlich verlassene Stimmung herauf mit affektgeladenen Worten und Requisiten:

*Schön weint der Herbst in bunten Flüssen,
der Himmel ist verloht.
Verloren unter weiten Regengüssen
drehn Leierkästen sich um Geld und Brot.*

In den Texten aus den folgenden Jahren genügt meistens das einfache Wort „Herbst“. Höchstens werden spröde Wendungen wie „Herbst und endloser Regen / voll Salz“ („Gedicht im März oder Oktober“) oder „Jenes rote Herbstgewölbe“ („Wiederkehr“) benutzt. Als anderes Beispiel können die ersten Zeilen von „Among my souvenirs“ aus *Gedichte* herangezogen werden:

*Des Mondes weiße Zisterne
ist ausgeschöpft und leer.*

„Die größere Sachlichkeit“ der um wenige Jahre späteren Texte geht im Vergleich mit dieser recht umständlichen Umschreibung eines Neumonds hervor aus Zeilen wie:

*Schräg und halb und blasser
der Mond der Frühe hängt,*

aus „Wald vor dem Tage“, oder „Jetzt wird er bald verfinstert sein“ („Abend im März“).

Es ist bedeutsam, daß sich für die in den fünf Jahren nach *Gedichte* entstandene Lyrik kein so entscheidendes formales Vorbild nachweisen läßt wie für die frühesten Texte. Eich bevorzugt nach 1930 Vierzeiler, die im großen und ganzen den traditionellen Schemata der Volkslied- oder Chevy-Chase-Strophen entsprechen. Beide werden schon seit Jahrhunderten von so vielen Dichtern benutzt, daß das Aufgreifen dieser Formen nur als Absage an die formale Artistik, als Hinwendung zum Gehalt gewertet werden kann. In dieser Hinsicht zeigen die betreffenden Texte eine viel größere Einheitlichkeit als die in *Gedichte*. In dem Erstlingsband wechseln kosmische Visionen mit Betrachtungen über Leben und Tod ab, Aussprachen über die Individuation mit Kommentaren auf die Zeit-Problematik. Diese Themenkreise sind zwar alle sehr bezeichnend für Eichs philosophische Einstellung, aber in *Gedichte* gelingt dem Dichter nur selten eine gültige lyrische Formulierung seiner Ansichten. Es bleibt meistens bei abstrakten Allgemeinheiten in entlehntem lyrischem Gewand, die ziemlich unvermittelt neben manchmal etwas gesuchten Bildern stehen:

Es ist wie ein Regen auf schon verdorrte Plantagen.

Nie entrinnst du deiner eignen Gestalt.

(„Verse an vielen Abenden“)

*Dieses heißt Leben und ein anderes heißt Tod. Aber wir gehören
nie einem ganz an.*

(„Verse an einen Toten“)

*Deine Tage gehen falsch,
deine Nächte stehn voll öder Sterne,
immer kommen hunderte Gedanken,
immer gehen hunderte Gedanken.*

(„Deine Tage gehen falsch“)

Diese referierende Einverleibung philosophischer Gemeinplätze wird nach 1930 durch eine thematische Einschränkung auf das Problem der Zeit ersetzt, welche dem Dichter eine künstlerisch gültige Konkretisierung seiner Anschauungen ermöglicht. Er relativiert das Fortschreiten der Zeit in Erinnerungen, in der Betrachtung einer Photographie, in unverändert gebliebenen Schauplätzen der eigenen Jugend. Besonders die über die Jahre hinweg immer gleiche Natur bietet reiche Möglichkeiten, unserer unerbittlich temporalen Wirklichkeit symbolisch ein Reich der Zeitlosigkeit gegenüberzustellen. Daß die Erfahrung der Zeit eine subjektiv menschliche Angelegenheit ist, die wir in unsere Umwelt hineinprojizieren, wird in dem Gedicht „Der Beerenwald“ betont:

*Der Wald, worin ich einstens war,
liegt noch im gleichen Licht.*

Aber diese unveränderte Landschaft erscheint dem Erwachsenen anders als dem Knaben:

*Ich seh den Wald, der einstens war,
nicht mehr im gleichen Licht.*

Der Wald erscheint auch in anderen Gedichten aus dieser Periode als Sinnbild der Ewigkeit, in dem die Zeit aufgehoben wird:

In den alten Wäldern waren

*Augenblick und Ewigkeit.
Ring um Ring wuchs in den Jahren,
doch wie wenig ist die Zeit!
(„Wiederkehr“)*

Die letzten drei Strophen von *Wald vor dem Tage* bezeugen die Fähigkeit des Wald-Motivs, in seiner Räumlichkeit der schöpfungsgeschichtlichen Bedeutung der Zeit gerecht zu werden. Mit der Bewegung tiefer in den halbdunklen Wald hinein wird die Zeit symbolisch rückgängig gemacht, bis sie zuletzt, am Ursprung der Welt angelangt, ganz verschwindet:

*Weiter noch die Jahre
zurück mit jedem Schritt.
Das Reisig kracht. Im Haare
geht Spinnwebgewebe mit.*

*Im dämmernden Reviere
aus Pilz und Moderduft
schrecken die Urwelttiere,
der Elch steigt aus der Gruft.*

*Gehörn sich neigt zur Quelle,
die Zeit in Tropfen rinnt,
versickernd in die Stelle,
wo aller Tag beginnt.*

„Weg durch die Dünen“ aus 1934–35 geht bereits über diese im Grunde romantische Einstellung hinaus. Es spricht von dem bald vergehenden Abdruck der Vogelschritte im Sand, von der flüchtigen Spur der Vogelzüge am Himmel, und von den Pflanzen, die mit ihren Halmen über den Sand scharren. Diese Spuren, die kaum einen Augenblick bestehen, sind dennoch ewig, denn sie werden „so oft noch wiederkehren als Tage sind“. Da sie nicht an die Zeit gebunden sind, können sie als Bild für etwas Überzeitliches, in dem die Zeit selber miteinbegriffen ist, verwertet werden. In der Betrachtung dieser „Fremden Zeichen“ aus den „Schriften“ der Natur wird sich der Dichter deshalb der Ewigkeit, die dem Menschen nur im Tode zuteil wird, bewußt:

*Ich fühle eine fremde Nähe
und eine Last von vieler Zeit,
als ob ich sie mit Augen sähe,
die tödliche Unendlichkeit.*

Auch dieses Gedicht vertritt die symbolische Naturauffassung in ihrer, mit Korff zu reden, idealistischen, von den Verkörperungen dem metaphysischen Grunde zustrebenden, gottzugekehrten Tendenz. [H.A. Korff: *Humanismus und Romantik. Die Lebensauffassung der Neuzeit und ihre Entwicklung im Zeitalter Goethes*, Leipzig, o. J. (1924), S. 40] Aber die Metaphorik ist subtiler, vielschichtiger, und das lyrische Ich ist viel enger mit ihr verwoben als in den Wald-Gedichten. Diese beruhen wie z.B. „Wald vor dem Tage“ zeigt, auf der Polarität von zeitgebundenem Menschen und zeitloser Natur:

*Der Wald haucht aus die Kühle.
Wem bin ich auf der Spur?
Der Atem, den ich fühle,
ist meiner nur.*

In „Weg durch die Dünen“ heißt es:

*Die Spuren, die im Grau verschwinden,
sind meine auch.*

Durch die starke Beziehung des Ganzen auf das dichterische Subjekt ist in diesem Gedicht die Gliederung in volksliedartige Strophen nicht mehr so organisch wie das bei den bisherigen, aus ziemlich selbständigen Bildern zusammengesetzten Werken der Fall war. So fängt mit „Weg durch die Dünen“ in jeder Hinsicht ein neuer Abschnitt in Eichs Entwicklung an.

Indem er den überlieferten Typus der Naturlyrik weiterbildet, tritt eine gewisse Affinität mit Wilhelm Lehmann zutage. „Weg durch die Dünen“ ist in Ton und Thema dem Gedicht „Die Signatur“ sehr ähnlich:

*Damastner Glanz des Schnees,
Darauf liest sich die Spur
Des Hasen, Finken, Rehs,
Der Wesen Signatur.*

*In ihre Art geschickt,
Lebt alle Kreatur.
Bin ich nur ihr entrückt
Und ohne Signatur?*

...

*Die Vogelkreatur,
Kann ich sie hören, sehn,
Brauch ich nicht mehr zu flehn
Um meine Signatur.* [Meine Gedichtbücher, Frankfurt a.M. 1957]

Auch in dem lyrischen Werk Oskar Loerkes hat die Natur eine wichtige, aber im Gegensatz zu Eich stark mythologisierende Funktion. Bezeichnend in dieser Hinsicht ist eine Strophe aus dem Titelgedicht der 1934 erschienenen Sammlung *Der Silberdistelwald*: [Gedichte und Prosa, Frankfurt a.M. 1958]

*Die bleichen Disteln starren
Im Schwarz, ein wilder Putz.
Verborgne Wurzeln knarren:
Wenn wir Pans Schlaf verscharren,
Nimmt niemand ihn in Schutz.*

Unverkennbar gibt es zumindest eine innere Verwandtschaft zwischen Eichs Lyrik und der von Loerke und Lehmann, aber auf mehr als eine Parallelentwicklung läßt sich daraus kaum schließen. Es geht zu weit, wenn Kurt Leonhard in seinem übrigens vortrefflichen „Monolog und Manifest“ über *Moderne Lyrik* schreibt, daß Eich zu den Dichtern gehört, „die mehr oder weniger die Linie Liliencron-Loerke-Lehmann fortsetzen“.

[Bremen, 1963, S. 151. In diesem Zusammenhang ist auch das Kapitel über Günter Eichs Natur-Metaphorik: in dem Buch *Deutsche Lyrik der Moderne*, Düsseldorf, 1961, von Clemens Heselhaus zu erwähnen. Allerdings verzerrt Heselhaus das Bild der lyrischen Entwicklung Eichs dadurch, daß er das Gedicht „Among my Souvenirs“ aus *Gedichte* (1930) nach dem Neuabdruck in *Abgelegene Gehöfte* (1948) datiert.] Noch ganz abgesehen von Liliencron: bei Loerke sind die Unterschiede in Haltung und Stimmung doch wohl zu groß und wesentlich, um auch nur von einer „wenigeren“ Fortsetzung reden zu können. Was für Lehmann immerhin vom Stil her zu vertreten wäre, ist aus chronologischen Überlegungen unhaltbar. Obgleich 25 Jahre älter als Eich, hat Lehmann erst 1933 angefangen, seine Gedichte in Zeitschriften zu veröffentlichen.

Seine erste Sammlung, *Antwort des Schweigens*, erschien 1935, als für Eich ein Jahrzehnt des Schweigens begann.

Erst nach Kriegsende fing Günter Eich allmählich wieder an Lyrik zu schreiben. Im Jahre 1945 entstanden unter dem unmittelbaren Eindruck der Gefangenschaft wieder einige Gedichte. Aus der für ihn ungewöhnlich direkten, durch die damaligen besonderen Umstände bedingten Arbeitsweise, erklärt sich der uncharakteristisch subjektive Ton der betreffenden Texte. Wo in „Weg durch die Dünen“ das Ich in dem dichterischen Kosmos aufgegangen war, wird 1945 das lyrische Weltbild durch die persönliche Situation des Dichters geprägt. Er ist auf einem existentiellen Nullpunkt angelangt, wo alle Beziehungen zur Welt abgerissen sind, und er ihr völlig vereinsamt und hilflos gegenübersteht:

*In trübe Stille das Lager versinkt.
Mein eigener Seufzer füllt kein Ohr.
Als Gruß der Weh noch herüberdringt
Der Geruch von Latrine und Chlor.
(„Frühling in der goldenen Meil“)*

Sogar die einfachsten Verhältnisse zur Umwelt muß er mittels des beschwörend wiederholten Possessivpronomens wiederherstellen und sichern:

*Dies ist meine Mütze,
dies ist mein Mantel,
hier mein Rasierzeug
im Beutel aus Leinen.
...
Dies ist mein Notizbuch,
dies meine Zeltbahn,
dies ist mein Handtuch,
dies ist mein Zwirn.*

(„Inventur“) [Die ontologische Bedeutung dieses Gedichts, die in seiner Anknüpfung an die mystische Tradition einer das göttliche Wesen der Dinge offenbarenden Ursprache liegt, braucht hier nicht erörtert zu werden. „Inventur“ ist ein Einzelfall in dem lyrischen Werk von Eich, der entwicklungsgeschichtlich ohne Folgen geblieben ist.]

Als das furchtbarste persönliche Leid vorüber war, konnte Eich sich auf seine früheren lyrischen Errungenschaften besinnen. Unter den Gedichten aus dem Jahre 1946 sind manche, die auf die Periode 1930–1935 zurückgreifen. „Ginster“ ist eine Neubearbeitung eines 1932 entstandenen Werkes, die Loerkes *Der Silberdistelwald* sowohl in der für Eich untypischen allegorischen Naturauffassung wie in thematischen Einzelheiten entspricht:

*Ein gelbes Land voll Ginsterruten,
die öden Hänge sonnenhell.
Hier kann ich einen Gott vermuten
mit Distelkranz und Ziegenfell.*

Eine verwandte Erscheinung ist die Dämonisierung bzw. Anthropomorphisierung der Natur, die in einigen Werken dieser Periode auftritt:

*Etwas streift mir die Schläfe
auf meinem erhöhten Sitz.
Noch andere Schritte gehen*

im Klappen des Pferdeschritts.
(„Abendliches Fuhrwerk“)

*Im Schamgesträuch
der Nachtreif taut.*
(„Märzmorgen“)

Bald findet Eich jedoch wieder zurück zu der Entwicklungsstufe, die er am Ende der vorigen Schaffensperiode, um 1935, mit „Weg durch die Dünen“ erreicht hatte. Neben den Gedichten, in denen das Schicksal des Kriegsgefangenen aufgezeichnet ist, bestehen die Texte aus der Nachkriegszeit in *Abgelegene Gehöfte* hauptsächlich aus Naturhieroglyphen. Pflanzen und Tiere werden zu diesseitigen Zeichen, die auf die mystische Schöpfungseinheit hinweisen. In „Die Spinnenkammer“ spricht Eich von der prophetischen Spinne, die ihm Ewigkeit ins Ohr raunt. Die Ranken des Pfaffenhuts bilden eine wuchernde Schrift („Pfaffenhut“).

*Aus Schöpfungsnebel weht ein Hauch vergessen
jäh übers Blattwerk als ein Frösteln hin.*
(„Regen im Gebirge“)

Krähen schreiben mit trägem Flügel eine Schrift in den Himmel, die keiner kennt („Winterliche Miniatur“). Die Dohlen offenbaren sich als Vertreter des Jenseits, wo Zeit und Tod ihre Bedeutung verlieren („Geisenhausen“; „Im halben Schlaf“). Das Vogelmotiv erreicht einen frühen Höhepunkt in „Die Häherfeder“, mit der Anfangsstrophe:

*Ich bin, wo der Eichelhäher
zwischen den Zweigen streicht,
einem Geheimnis näher,
das nicht ins Bewußtsein reicht.* [Für eine ausführliche Interpretation des Vogelmotivs bei Günter Eich: Egbert Krispyn: „Günter Eich and the Birds“, in: *The German Quarterly*, XXXVII, No. 3, May 1964, S. 146–156]

Die Natursymbolik erscheint in ähnlicher Gestalt in dem Gedicht „Wind“, dessen Gegenstand im Hauch einen Widerhall eines geheimen, verwehenden Namens aufbewahrt.

„Wind“ gehört formal zu den sehr wenigen Texten in *Abgelegene Gehöfte*, die nicht in mehr oder weniger locker gehandhabten Vierzeilern abgefaßt sind. Es ist eine von drei Sizilianen in dieser Sammlung, die Eichs vorübergehendes Interesse an dieser überlieferten Form bezeugen. Dieser Gedichttypus spielt weiter keine Rolle, aber die paar Fälle aus der Periode 1946 bis 1948 zeigen, daß die Vierzeiler trotz Zeilen- und Strophensprüngen dem Dichter zu starr geworden sind. In seinen frühesten Gedichten war die – manchmal entliehene – äußere Form zu anspruchsvoll für den bescheidenen Gehalt. Dann verzichtete er auf Artistik der Gestaltung und konzentrierte sich auf die philosophische Aussage. Ohne diese aufzugeben, erreicht er dann zwischen 1946 und 1948 den Punkt, wo seine Lyrik persönlichere formale Züge annimmt. Aber noch fällt es Eich schwer, die gewohnten vierzeiligen Strophen aufzugeben. In der kleinen 1949 erschienenen Sammlung *Untergrundbahn* gehören noch etwa die Hälfte der Gedichte diesem strophischen Typ an. Sie sind auch inhaltlich den früheren Texten dieser Art verwandt, indem sie manchmal Pflanzen, Tiere und Dinge als hieroglyphische Hinweise auf die Ewigkeit darstellen:

*Aus Asche gestreut verschlungene Zeichen
über dem freigewehten Stein.*
(„Februar“)

Zeilen in die Hügelflanke zieht der Motorpflug,

wie ein düsterer Gedanke fällt ein Krähenzug.

(„Angst“)

Ein paar Werke aus dieser Gruppe greifen weiter zurück und versuchen, die Zeit in der dinglichen Welt aufzuheben. „Die Knaben im Boot“ beschwört die Jugend mittels der dämonisierten Natur, während „Mirjam“ gipfelt in dem Vers:

Heut ist, was gestern war.

Aber mit Ausnahme dieser zwei Gedichte, die in jeder Hinsicht eine frühere Entwicklungsstufe zu vertreten scheinen, haben alle Werke in *Untergrundbahn*, ob strophisch oder frei, etwas gemeinsam, was sie von allen vorhergehenden unterscheidet. Auch wo thematisch die Natur-Hieroglyphik weitergeführt wird, unterscheidet sich ihre Behandlung von Eichs bisherigem Stil durch ihren tiefen Pessimismus.

Seine Werke waren nie optimistisch: immer schon war ihnen eine schwermütige Stimmung eigen, die der Trauer über ein verlorenes Paradies und über das menschliche Schicksal der Individuation entsprang. Aber in der hiermit ausgedrückten Ahnung, daß es ein Paradies und eine mystische Einheit aller Dinge und Wesen gab, welche die Verse zu evozieren suchten, lag letzten Endes eine Quelle der Hoffnung und des Trostes.

In *Untergrundbahn*, hingegen, sieht der Dichter den metaphysischen Bereich nicht mehr als Paradies, sondern als Ort des Schreckens; nicht mehr als glückliche Urheimat, sondern als unentrinnbares, furchtbares Todesreich:

*In den leeren Himmel starrend
weiß ich ihn doch voll,
regungslos des Grauens harrend,
das ich lesen soll.*

(„Angst“)

Das Leben steht nicht mehr unter dem Zeichen einer glücklicheren mythischen Vergangenheit, sondern unter dem einer schrecklichen, unausweichbaren Zukunft. Wo zuvor die Glücksmöglichkeiten des Lebens als Beweis für und Erinnerung an die vorgeschichtliche Glückseligkeit gelten konnten, sind sie jetzt als schuldhafter Selbstbetrug entlarvt. In dem Gedicht „Im Sonnenlicht“ heißt es, der Dichter fürchte das Glück, das er nicht verlangt habe, und das eines bestürzenden Tages genau zurückverlangt werde:

*Aber wir werden leere Taschen haben
und der Gläubiger ist unbarmherzig.
Womit werden wir zahlen?
O Brüder, daß ihr nicht bangt!*

In Betrachtet die Fingerspitzen gibt es eine ähnliche Warnung, sich lieber mit dem kommenden Grauen vertraut zu machen als sich in eitle Glücksträume zu verlieren:

*Wer mit dem Entsetzlichen gut Freund ist,
kann seinen Besuch in Ruhe erwarten.
Wir richten uns immer wieder auf das Glück ein,
aber es sitzt nicht gern auf unsern Sesseln.*

Dieses Gedicht führt das Bild der Pestkrankheit ein um anzudeuten, daß das Entsetzliche eine Funktion des menschlichen, der Individuation verfallenen Daseins ist. Das Gedicht „Der Nachmittag“, das von dem Augenblick handelt, in dem die Welt sich in der „endlich gefundenen Gleichung“ aufhebt, spielt ebenfalls hierauf an:

Auch dein Herzschlag ward nicht verworfen. Oh sei getrost, eben half er zum Untergang.

Dieses Motiv wird in „Wenn du die Klapper des Aussätzigen hörst“ weiter entwickelt. Wiederum wird eine furchtbare und geheimnisvolle Krankheit zum Symbol der schicksalhaften menschlichen Verdammung. Jeder Versuch, ihr zu entrinnen oder zu verneinen, ist fruchtlos, denn das Mensch-sein an sich schließt das Verdammt-sein mit ein. Es gibt keinen Ort, wo man die Klapper des Aussätzigen nicht mehr hört, denn:

*Du nahmst sie selber mit.
Horch, wie das Trommelfell klopft
vom eigenen Herzschlag!*

Diese um 1948–49 in Erscheinung tretende Verzweiflung über die absolute Unentrinnbarkeit der Individuation deutet an, daß Eich die Hoffnung aufgegeben hat, durch das dichterische Wort die mystische Einheit für Augenblicke wieder aufleuchten zu lassen. Schon 1947, in „Die Häherfeder“, klingt eine gewisse Skepsis über die Fähigkeit des Dichters an, das Geheimnis des Daseins in Sprache zu fassen:

*es liegt mir auf der Zunge,
doch gibt es dafür kein Wort.* [Dieses Gedicht wurde mit dem motivisch verwandten „Tage mit Hähern“ (*Botschaften des Regens*) verglichen von Günter Bien: „Textstufen und Motivzusammenhänge“ (in: *Deutschunterricht*, XIV, 3, S. 76–80) und Reinhold Grimm: „Nichts – aber darüber Glasur“ (Burger/Grimm: *evokation und montage*, Göttingen, 1961). Rudolf Nikolaus Maier interpretierte „Tage mit Hähern“ in seinem Artikel „Surrealistisches Inferno und schlichter Neubeginn“, in: *Wirkendes Wort*, VI, 1955–56, S. 346–354]

Der Text „Fragment“, mit dem *Untergrundbahn* schließt und der folgerichtig kaum noch Gedicht ist, zieht die letzte Konsequenz dieser Haltung. In einem verzweifelten Schrei enthüllt Eich seinen Schmerz über die Vergeblichkeit des dichterischen Strebens und die Unlösbarkeit des Lebensrätsels:

*Das Wort, das einzige! Immer suche ichs,
das wie Sesam die Türe der Berge öffnet,
es, durch die gläsern gewordenen Dinge blickend
ins Unsichtbare –
Wörter waren vergebens. Oh Vokabeln der Seele, Versuch,
ohnmächtiger, zu benennen den Flug der Taube, da schon gewiß ward,
daß die sich Rose färbt unter anderem Zwange, in solcher
Beugung sich nicht die Berge beugten.
Noch Stummheit immer, Qual des Schluchzens, die dauert.
Schrecklich gepreßt, wie in Erstickens Angst,
mit Augen hervorquellend, so lallt es,
Sprache des Maulwurfs, der Elster Gekrächz.*

*Du Wort, einziges, allen Wörtern unähnlich und gemeinsam,
ich vernehme dich in den Farben, horche auf dich im Anblick des Laubs,*

*Wie liegst du mir auf der Zunge!
Du, das ich gekannt habe,
du, dessen ich teilhaft war,
du, das im Schallen des Ohrs ganz nahe ist, –
dennoch faß ich dich
niemals, niemals, niemals!*

*Du, das Wort, das im Anfang war,
du, so gewiß wie Gott und so unhörbar,
wie soll ich hinnehmen deinen grausamen
Widerspruch, daß unaussprechlich zu sein,*

dein Wesen ist, oh Wort –? [Im Zusammenhang mit seinen Bemerkungen zur Bedeutung der Sprache im Werk Günter Eichs, die hauptsächlich die Hörspiele berücksichtigen, zitiert Günter Bien dieses Gedicht; auch werden einige andere aus „Eichs gewichtigstem Lyrikband“ *Botschaften des Regens* kurz erwähnt in: *Die Sprache im technischen Zeitalter*, II, 5 (1962), S. 401–410. Siehe auch, vom gleichen Autor, „Option für die Frage. Versuch über das Werk Günter Eichs“, in: *Text + Kritik*, 5, Juni 1964, S. 3–10]

So steht *Untergrundbahn* im Zeichen der Erkenntnis, daß der Logos, in dem die paradiesische Einheit aller Wesen ausgedrückt ist, sich der dichterischen Evozierung entzieht.

Wenn der Schmerz über die Unfähigkeit der Dichtung, ins Zeitlose vorzustößen, überwunden ist, gelingt es Eich, den Bann der letzten Endes unfruchtbaren Betrachtung der Ewigkeit zu durchbrechen. In *Abgelegene Gehöfte* verspürte er schon einmal das Gefühl, das zwischen Paradies und Tod liegende Leben zu vernachlässigen:

*Jäh ist mir eingefallen,
wie wir die Zeit versäumen.*
(„Niederschönhausen“)

„Weg zum Bahnhof“ aus *Untergrundbahn* zeigt die vollzogene Wendung zur realistisch-menschlichen Perspektive und zum Parlando-Ton, die weitere Aspekte seiner lyrischen Eigenart bleiben:

*Rechts in der Jacke
die Kaffeeflasche,
die frierende Hand
In der Hosentasche.*

Diese Beschäftigung mit der zeitbedingten menschlichen Welt äußert sich in Titeln wie „Augenblick im Juni“, „Gegenwart“ und „D-Zug München-Frankfurt“. Diese in *Botschaften des Regens* aufgenommenen Gedichte, die noch 1949, im Erscheinungsjahr von *Untergrundbahn*, entstanden sind, betrachten das Leben nicht mehr sub specie aeternitatis. Das hat zur Folge, daß neben dem „Grauen der Erde“, ein graues, verborgenes Glück als Teil des Daseins anerkannt wird.

*Unser Leben, es fährt schnell dahin als flögen wir davon,
und in den Abgründen wohnt verborgen das Glück.*
(„Augenblick im Juni“)

Diese fast barocke Betonung der Flüchtigkeit des Lebens schließt eine ständige Bewußtheit von Ursprung und Ende der individuellen Existenz ein. Eichs Aufmerksamkeit gilt nicht mehr nur dem verlorenen Paradies oder dem Grauen des Todes, oder nur dem zeitlichen Dasein, sondern jetzt überblickt er den unendlichen Kreislauf der Schöpfung in seiner Ganzheit. Noch im Jahre 1949 entstand „Ende eines Sommers“, das Leben und Tod umfaßt und aufeinander bezieht. Zeitlichkeit und Ewigkeit werden in diesem Gedicht in ein Verhältnis der Polarität gebracht, das sich auch in der Struktur des Textes ausdrückt. Die erste Zeile heißt:

Wer möchte leben ohne den Trost der Bäume!

Die letzte:

unter der Zunge ist der Pfennig zu schmecken.

Das leise an Brecht erinnernde Motiv der Bäume, das in dem ersten Vers eingeführt wird, und die Früchte und Vögel, die in dem Mittelteil erwähnt werden, sind wieder im Sinne der Natursymbolik aufgefaßt. Der Vogelzug „mißt seinen Teil von Ewigkeit gelassen ab“. Aber im Gegensatz zu früheren Gedichten, in denen die Natur nur als Zeichen der verlorenen und im Leben nie zu erreichenden Ewigkeit diente, stellt diese Symbolik jetzt eine Verbindung zwischen den beiden Bereichen her. Hierdurch wird das unabwendbare Schicksal des Todes relativiert und verliert weitgehend seine Grauenhaftigkeit. Das ist der „Trost der Bäume“, und so versteht sich auch die Zeile:

Dem Vogelzug vertraue ich meine Verzweiflung an. [In einem unveröffentlichten Rundfunkvortrag interpretierte Rudolf Hartung dieses Gedicht in ähnlichem Sinne.]

In seiner kosmischen und überzeitlichen Thematik ist dieses Gedicht typisch für die Mehrzahl der in *Botschaften des Regens* gesammelten Texte. [Ein ausführlicher Aufsatz von Erwin Jahn über diese Sammlung erschien unter dem Titel „Günter Eich: ‚Botschaften des Regens‘“, in: *Academia, Journal of Nanzan Academic Society*, No. 18, August 1957, S. 1–23. In den Jahren nach der Veröffentlichung der *Botschaften des Regens* erschien eine Anzahl von Artikeln über Eichs Gedichte u.a. Josef Mühlberger: „Günter Eichs Lyrik“, in: *Welt und Wort*, XL (1956), S. 7f.; Hermann Schmidt: „Lyrik des Grenzbewußtseins. Zum Verständnis der Gedichte Günter Eichs“, in: *Zeitwende. Die Neue Furche*, XXVII (1956), S. 308–331; Hans Henneke: „Über Günter Eich und Karl Krolow“, in: *Welt und Wort*, XIV (1959), S. 107f.; Dieter Stolte: „Auf den Spuren der Wirklichkeit. Anmerkungen zur Lyrik Günter Eichs“, in: *Wort und Wahrheit*, XVII (1962), S. 382–386] Ihr grundlegender Begriff liegt klar zutage in „Behalte den Augenblick“, aus dem Erscheinungsjahr der Sammlung, 1955:

*Behalte den Augenblick,
Wo Seile und Bretter abgelegt sind,
die Träger in der Wirtschaft Karten spielen,
im Trauerhaus wieder das Feuer brennt
und das erste Gelächter zu hören ist.*

Durch diesen umfassenden Blick für den ewigen Kreislauf des Stirb und Werde wird der Tod jetzt als Durchgang zur ursprünglichen mystischen Einheit gesehen und ersehnt:

*Es heißt Geduld haben.
Bald wird die Vogelschrift entsiegelt.*

Unmittelbarer kommt die Ganzheit der Schöpfung zum Ausdruck in „Kurz vor dem Regen“ aus dem Jahre 1951. Die Unendlichkeit ist vertreten in dem Bild des feurigen Strauchs, die Endlichkeit in der von dem Regen bedrohten Wäsche auf der Leine. Das Gedicht besteht aus drei reimenden Vierzeilern, aber ist formal grundverschieden von den volksliedartigen Werken aus früheren Perioden. Die mittlere Strophe ist dem Bereich der Ewigkeit gewidmet, während Anfang und Ende in ihren fast identischen Erwähnungen des Wäsche-Motivs den Kreis des physischen und metaphysischen Universums an der Nahtstelle dieser alltäglichen Erscheinung sich schließen lassen.

Wie der Tod durch das Aufgehen in einer umfassenden Perspektive seinen Stachel verliert, werden aber auch die irdischen Werte bis zur Ungültigkeit relativiert. Zeit und Raum werden demzufolge gekennzeichnet als illusorische Größen:

*Schwarz von Schlaf
das Fell des Maulwurfs.
Ihm, der dir zugetan ist,
vergehen die Wochen,*

*während das Hagelkorn
auf deinem Handrücken schmilzt.
(„März“)*

*Alle wissen,
daß Mexiko ein erfundenes Land ist.
(„Einsicht“)*

Die ganze begriffliche Ordnung der Welt wird aufhebbar und willkürlich:

*Als ich das Fenster öffnete,
schwammen Fische ins Zimmer.
(„Wo ich wohne“)*

In einer so völlig absurden und chaotischen Welt hat aber auch die sprachliche Ordnung der Dichtung keine Gültigkeit mehr. Mit *Botschaften des Regens* hat Eich den Punkt erreicht, an dem die Entwicklungslinie seiner Lyrik in der absoluten Fragwürdigkeit der Weltordnung abbricht. Das Gefühl, sich totgelaufen zu haben, führt zunächst zu einer fünfjährigen Schweigezeit. Und als Eich 1960 wieder anfang Lyrik zu schreiben, bedeutete das keineswegs eine Überwindung dieser schöpferischen Krise. Die 1964 in *Zu den Akten* gesammelten Gedichte bestätigen vielmehr, daß die Möglichkeiten der von ihm seit 1925 erprobten Stile erschöpft sind. Der Band *Zu den Akten* zieht einen Schlußstrich unter Eichs bisherige Lyrik, indem er ihre Phasen und Errungenschaften in resigniert-ironischem Ton zusammenfaßt. In dieser Sammlung blickt Eich auf die in letzter Konsequenz vergeblichen dichterischen Bemühungen eines Menschenalters zurück. Vergeblich, nicht in dem Sinne eines künstlerischen Versagens, denn manche von Eichs Gedichten sind in dieser Hinsicht hervorragend, sondern vergeblich im ontologischen Sinne. *Zu den Akten* ist das Bekenntnis des Scheiterns des Wahrheitsuchers Eich, nicht des Dichters Eich.

Die Herkunft der Wahrheit bedenken

war immer das Anliegen, das Eich zu seiner lyrischen Arbeit trieb.

Zu den Akten exerziert noch einmal alle Themen durch, die in den vorhergehenden Sammlungen zur Sprache gekommen waren, die Zeit, die unglaublichen grauen Ordnungen der Welt, Verzweiflung, Letztes Urteil und vor allem und immer wieder die Natur in ihrer vielfältigen Symbolik. Selbstverständlich ist die Bedeutung der betreffenden Texte mit dieser Summierung ihrer thematischen Bezüge keineswegs erschöpft oder auch nur annähernd angedeutet. Sowohl als eigenständige lyrische Schöpfungen wie auch als Hinweise auf das, was in der Zukunft vom lyrischen Schaffen Eichs zu erwarten ist, sind diese Gedichte einer genauen Untersuchung wert. [*Zu den Akten* wurde mehr oder weniger ausführlich besprochen von Günter Bien (in: *Text + Kritik*, 5, Juni 1964); Karl Krolow (in: *Die Neue Rundschau*, 1964, S. 493–498) und Jürgen P. Wallmann (in: *Der Monat*, 1964–65, S. 70–72)] Hierbei wäre besonders die sehr bezeichnende Tonänderung zu berücksichtigen, welche diese Sammlung, bei gleichgebliebenen Themenkreisen, von den früheren unterscheidet. Zum Verständnis der von ihnen abgeschlossenen Entwicklungsphase tragen die Gedichte in *Zu den Akten* jedoch nichts wesentlich Neues bei. Eine Absage an das bisher Gewesene und eine Anspielung auf den Neuansatz sind mit charakteristisch lakonischer Knappheit vereinigt in dem Gedicht „Fußnote zu Rom“. Es ist somit ein passender Schluß zu diesem Überblick über die ersten vierzig Jahre der Laufbahn des Lyrikers Günter Eich:

*Ich werfe keine Münzen in den Brunnen,
ich will nicht wiederkommen.
Zuviel Abendland,*

verdächtig.
Zuviel Welt ausgespart.
Keine Möglichkeit
für Steingärten.

Egbert Krispyn, 1967, in Susanne Müller-Hanpft (Hrsg.): *Über Günter Eich*, Suhrkamp Verlag, 1970