

# Alfred Lichtensteins Fluchtgedichte in der „Menschheitsdämmerung“

## 1. Vorbemerkungen

Die Großstadt — als zentrales Thema zuerst in der französischen und englischen Erzählliteratur erschienen — wird in die deutsche Lyrik erst in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts aufgenommen. Mit der epischen Bearbeitung des Großstadtmotivs in der deutschen Literatur beschäftigte sich Karl Riha in der *Beschreibung der großen Stadt*<sup>1</sup> und konstatierte, daß die Wurzeln der auch in der Lyrik immer wiederkehrenden Bilder und Metaphern wie „Steinwüste“, „Meer der großen Stadt“ u.a. in der Beschreibungsliteratur zu finden sind. Er führte seine einschlägigen Forschungen in der Veröffentlichung *Deutsche Großstadtlyrik*<sup>2</sup> weiter und bewies, daß das Sujet vom Naturalismus aufwärts bis zur Gegenwart auch in den Gedichten zur zentralen Bedeutung gelangt. Damit zieht er die von Volker Klotz<sup>3</sup> vertretene Ansicht in Zweifel, nach der die adäquateste Gattung der Großstadtdarstellung der Roman sei. In den kurz nach der Jahrhundertwende erschienenen Lyrikanthologien wie *Großstadtlyrik* (1903) und *Im steinernen Meer* (1910) läßt sich sowohl inhaltlich als auch der Form nach ein neuer Gedichttypus, das sogenannte Großstadtedicht erkennen. In diesem neuen lyrischen Genre spiegeln sich die Daseinsprobleme des modernen Menschen, der gezwungen ist, in einer meist als fremd und bedrohlich empfundenen Umwelt zu leben.<sup>4</sup> Die naturalistische Großstadtlyrik ist zunächst eine soziale Dichtung, die durch eine krasse Gegenüberstellung von Stadt und Land, durch ihre schablonenhaften Kontrastbilder gekennzeichnet wird, wobei den positiven Pol naturgemäß das Land repräsentiert. Erst später erscheint die ambivalente Interpretation der Großstadt, in der das Phänomen „bewundertes Zentrum der Modernität und abschreckende Konzentration der sozialen Probleme“<sup>5</sup>

1 RIHA, KARL: *Die Beschreibung der großen Stadt*. Zur Entstehung des Großstadtmotivs in der deutschen Literatur, ca. 1750 bis ca. 1850. Bad Homburg, Berlin, Zürich 1970.

2 RIHA, KARL: *Deutsche Großstadtlyrik*. Eine Einführung. München, Zürich: Artemis Verlag 1983 (= Artemis-Einführungen 8).

3 KLOTZ, VOLKER: *Die erzählte Stadt*. Ein Sujet als Herausforderung des Romans von Lesage bis Döblin. München: Hanser 1969.

4 Vgl. dazu ROTHE, WOLFGANG: *Deutsche Großstadtlyrik vom Naturalismus bis zur Gegenwart*. Stuttgart: Reclam 1988. S. 5.

5 MAHAL, GÜNTHER: *Naturalismus*. München: Fink 1996. S. 195.

zugleich ist. Während die Naturalisten vom Konstatieren der menschenunwürdigen Lebens- und Arbeitsbedingungen in der Großstadt zur offenen Kritik gelangten, ignorieren die Dichter der antinaturalistischen Strömungen das Phänomen beinahe bewußt.

Den zweiten Höhepunkt erreicht die Großstadtlyrik im Berliner Frühexpressionismus, zu dessen Vertretern auch Alfred Lichtenstein gehört. Wie Rothe feststellt, greifen die Expressionisten trotz der vielfältigen Darstellung des Großstadtlebens auf die naturalistischen Traditionen nicht zurück, sie streben keine Milieuschilderung oder Wirklichkeitswiedergabe an, die Realität gilt für sie als bloßer Rohstoff, der von den einzelnen Autoren unterschiedlich gehandhabt wird.<sup>6</sup> Ein weiterer wichtiger Unterschied zur naturalistischen Großstadtlyrik ist in der Verlagerung der Akzente zu erkennen: Das zentrale Thema der Gedichte ist weniger die durch Verstädterung veränderte Umwelt, sondern vielmehr der ihr entfremdete Großstadtmensch.

Auch in bezug auf Lichtenstein wird in der Sekundärliteratur oft auf wiederkehrende Motive des Ekels, des Entsetzens, der Dissoziiertheit und Verfallenheit des Menschen hingewiesen.<sup>7</sup> Worauf sind die Verwesung und der Zerfall des Ich in seinen Gedichten zurückzuführen? Eine wichtige Komponente der vielfach motivierten „Auseinandersetzung mit dem Problemkomplex Großstadt“ ist nach Silvio Vietta die neue Erfahrung der Wirklichkeit, das veränderte, dialektische Subjekt-Objekt-Verhältnis in der sinnlichen Wahrnehmung, was sich in der Oberflächenstruktur der Gedichte im Reihungsstil, d. h. in der Simultaneität disparater Bilder als auffälligste formale Innovation des Expressionismus niederschlägt.<sup>8</sup> Die Verschmelzung der Grenzen zwischen Subjekt und Objekt der Wahrnehmung, sogar ihr Rollentausch wirken sowohl im menschlichen Bereich, als auch in der Umwelt „labilisierend, desintegrierend“.<sup>9</sup> Der Mensch, der die Reizüberflutung der modernen Welt nicht mehr verarbeiten kann, wird zum Opfer der von ihm geschaffenen Welt, was sich vor allem in der Abstumpfung der Sinne und im Zerfall des wahrnehmenden Ich offenbart. Die Dissoziation und Aushöhlung des Subjekts führen dann konsequent zur Auflösung der Objektwelt. Diese krisenhafte Befindlichkeit erreicht ihren Höhepunkt in den Gedichten von Lichtenstein, die die negativen Erscheinungen der modernen Zivilisation und ihre Rückwirkungen auf den

6 Vgl. ROTHE, WOLFGANG: *Deutsche Großstadtlyrik vom Naturalismus bis zur Gegenwart*. Stuttgart: Reclam 1988. S. 13.

7 Vgl. KÜNTZEL, HEINRICH: *Alfred Lichtenstein*. — In: ROTHE, WOLFGANG (Hg.): *Expressionismus als Literatur*. Bern, München: Francke 1969. S. 398-409.

8 Vgl. VIETTA, SILVIO; KEMPER, HANS-GEORG: *Expressionismus*. München: Fink Verlag, 1975. S. 30-40.

9 Ebenda S. 37.

Menschen — auf der Basis der Wahrnehmung in der Großstadt — thematisieren.

## 2. Fluchtwege des Großstadtmenschen in Lichtensteins Lyrik — Exemplarische Gedichtanalysen

Die hier aufgrund thematischer und struktureller Ähnlichkeiten zur Analyse ausgewählten Gedichte finden sich in der berühmten expressionistischen Anthologie *Menschheitsdämmerung*<sup>10</sup> von Kurt Pinthus in den Kapiteln „Sturm und Schrei“ und „Erweckung des Herzens“, womit angenommen werden kann, daß sie für Lichtensteins Lyrik als repräsentativ gelten. In den Gedichten *Ausflug*, *Spaziergang* und *Mädchen* offenbart sich die Sehnsucht nach einem Ausbruch aus dem Großstadtdasein, das vorwiegend von negativen Erfahrungen der Enge, Isolation und Avitalität bestimmt ist. Unter diesem Aspekt lassen sie sich als Fluchtgedichte bezeichnen, die einen besonderen Typ der Großstadtgedichte darstellen, indem sie jeweils verschiedene Möglichkeiten der Aufhebung der den Texten zugrunde liegenden Ich-Welt-Spannung reflektieren.

### *Der Ausflug*

Du, ich halte diese festen  
Stuben und die dürren Straßen  
Und die rote Häusersonne,  
Die verruchte Unlust aller  
Längst schon abgeblickten Bücher  
Nicht mehr aus.

Komm, wir müssen von der Stadt  
Weit hinweg.  
Wollen uns in eine sanfte  
Wiese legen.  
Werden drohend und so hilflos  
Gegen den unsinnig großen,  
Tödlich blauen, blanken Himmel  
Die entfleischten, dumpfen Augen,  
Die verwunschnen,  
Und verheulte Hände heben. —

Im Gedicht geht es global um die Beziehung des Menschen zur Stadt und zur Natur, im Grunde genommen wird die Möglichkeit einer Stadtfucht erwogen: Da sich die negativen Tendenzen der Zivilisation in der Großstadt, dem unmittelbaren Lebensraum des modernen Menschen, konzentrieren, bietet sich in der Vorstellung von der „heilen“ Natur ein Fluchtort, eine Gegenwirklichkeit an, die sich zum Schluß jedoch als Illusion erweist.

10 PINTHUS, KURT (Hg.): *Menschheitsdämmerung*. Symphonie jüngster Dichtung (1919). Neuauflage mit dem Untertitel: Ein Dokument des Expressionismus. Reinbek: Rowohlt 1961.

Im *Ausflug* läßt sich die Gegenüberstellung als strukturformendes Prinzip erkennen: Die Grundopposition bildet der Mensch zu seiner Umwelt, die sich wiederum in zwei einander entgegengesetzte Teile spaltet, in Stadt und Natur. Ihre Gegenüberstellung spiegelt sich in der Strophengliederung wider: In Strophe 1 handelt es sich um die Unerträglichkeit des tristen Stadtlebens, in Strophe 2 um die vergebliche Flucht in die Natur. Die Strophen beginnen jeweils mit einer Anrede (*Du* und *komm*), was dem Gedicht einen appellhaften Charakter verleiht.<sup>11</sup> In der ersten Strophe folgt dem *Du* gleich das Ich, ihre Einheit als Wir erscheint nur im zweiten Teil des Gedichtes, wodurch die anfangs subjektive Perspektive auf eine allgemeinere Ebene verlegt wird.

Zur Enge der städtischen Lebenssphäre, durch die *festen Stuben* (als nähere Umgebung) und die *dürren Straßen* (als weitere Umwelt) repräsentiert, bilden die *sanfte Wiese* und der *große Himmel* in der zweiten Strophe einen augenfälligen Kontrast. Einerseits ist es die räumliche Einschränkung, andererseits die Leblosigkeit der Stadtlandschaft (etwa im Attribut „dürr“ zum Ausdruck gebracht), die den Großstädter ins Freie treiben. Die Flucht aus dem als Gefängnis empfundenen engen Zimmer führt zunächst auf die Straße, wo aber das Gefühl des Eingesperrtseins auch nicht nachläßt. Im Perspektivenwechsel zeigt sich die allein mögliche Richtung der Flucht: Der einzige Ausweg aus der alles verwüstenden Großstadtwelt bietet sich im Aufblick zum Himmel, der aber in der verstädterten Welt auf eine „urbanisierte“ *rote Häusersonne* reduziert — zwischen Häuser gesperrt, ja sogar mit ihnen verschmolzen —, immer wieder von Gebäuden verdeckt wird. Der Mensch wird dadurch zum Opfer der selbstgeschaffenen Welt, die den Himmel bzw. die Sonne als Naturding, als Wärme-Licht-Lebensspender aus seinem Wahrnehmungsfeld verdrängt und nur als Bestandteil der großstädtischen Umwelt auftauchen läßt.<sup>12</sup> Das zivilisationskritische Moment erscheint nicht nur in der Schilderung der begrenzten, keine Spur von Leben aufzeigenden Stadtlandschaft, sondern auch in der „verruhten Unlust“ der Bücher. Die Ich-Figur hat nicht nur zu ihrer unmittelbaren Umgebung den normalen Bezug verloren, sondern auch zur geistigen Welt. Das Attribut der Bücher — *abgeblickt* statt *gelesen* — bedarf dabei näherer Erklärung. Im Abblicken wird der Akzent auf die Aktivität der Augen verlegt, als wäre der Leseakt ausschließlich auf visu-

11 Das Gedicht ist Kurt Lubasch gewidmet, was die stilisierte Gesprächssituation erklärt. Vgl. dazu LICHTENSTEIN, ALFRED: *Dichtungen*. Zürich: Arche Verlag 1989. S. 57. (Im weiteren abgekürzt mit LA.)

12 Die Urbanisierung der Sonne, ihre Verschmelzung mit der modernen Stadt läßt sich auch in *Nachmittag*, *Felder und Fabrik* erkennen, wo sie direkt aus der industriellen Landschaft herauszuwachsen scheint: „Die Sonne, eine Butterblume, wiegt sich/ Auf einem Schornstein, ihrem schlanken Stiele.“ LA, S. 78.

elle Wahrnehmung reduziert und dadurch seines Wesens, seines eigentlichen Sinns beraubt. Das Auge als Organ der Erkenntnisvermittlung hat die Bücher, die selber nur als Schauobjekte erscheinen, satt. Die gesamte erste Strophe ist damit eine Aufzählung negativer Phänomene und Auswirkungen der Stadt, die das Ich nicht mehr ertragen kann und vor denen es in die Natur flieht.

Im zweiten Teil des Gedichts erfährt das Klischee von der „heilen“ Natur gleichfalls Zerstörung. Die Vorstellung der gemeinsamen Flucht aus der widerwärtigen Stadt, die nicht einfach nur Wunsch, sondern viel mehr eine Notwendigkeit (*müssen*) ist, beginnt mit einer den lyrischen Konventionen entsprechenden Szene, mit dem friedlichen und Ruhe verheißenden Bild der sanften Wiese. Die Fortsetzung bringt aber eine erhebliche Abweichung von Naturidyllen der Lyriktradition:<sup>13</sup> die sich ins Gras legenden Menschen sind nicht mehr Kinder der Natur, es fehlt die schwärmerische Naturbegeisterung, sie können sich der Herrlichkeit der Natur nicht ergeben. Die Zerstörung der Idylle findet in den nächsten Zeilen ihre Vollendung: Statt den Himmel zu bewundern, wird sich ihr Blick *hilflos* und *drohend* zugleich gegen ihn richten, wobei die Mensch-Umwelt-Opposition weitergeführt wird. Durch die gegensätzlichen Bewegungsrichtungen („sich legen“ und „heben“) wird nochmals dieser Wechsel der Raumperspektive hervorgehoben. Zum anderen wird im Bild der in die Höhe gestreckten Hände und der zum Himmel empor gerichteten Augen, die durch das Attribut „verheult“ miteinander direkt verbunden sind, auch die Haltung eines Betenden, göttliche Gnade Erwartenden evoziert, was beweist, daß es Lichtenstein nicht einfach auf eine bloße Naturidylle, auf die Kontrastierung von Stadt und Land ankommt — wie das in der naturalistischen Großstadtlyrik der Fall ist. Der Ausflug stellt viel mehr einen verbitterten Aufflugversuch durch die Erhebung der Augen, eine ungewöhnliche, weil nicht demütige Anrufung Gottes dar, die in der Stadt wegen des verdeckten Himmels unmöglich ist.<sup>14</sup> Anders formuliert: der Ausbruch aus dem Großstadtdasein wird mit dem Durchbruch zum Himmel gleichgesetzt. Die im allgemeinen Wertesystem positiv konnotierten Eigenschaften („groß“ und „blau“ als Zeichen des Unendlichen und des Göttlichen) bekommen aber im Kontext einen sinn- und zwecklosen, das menschliche Dasein bedrohenden Charakter („unsinnig“, „tödlich“) und deuten auf Gottesferne, Gottesverlassenheit hin. Mit der „Deformiertheit“

13 Silvio Vietta interpretiert das Gedicht als eine Absage an naive Naturlyrik. Vgl. dazu VIETTA, SILVIO; KEMPER, HANS-GEORG: *Expressionismus*. München: Fink Verlag 1975. S. 44.

14 Vgl. dazu die Titelvariante „Aufflug“ im Manuskript. Während der aufgegebene Titel die Fluchtrichtung akzentuiert, wird im späteren die Unmöglichkeit des „Auffliegens“ vorweggenommen. S. dazu LA, S. 312.

des Himmels korrespondiert die menschliche Verfallenheit: Der Anblick des blanken Himmels bedeutet nun für den Menschen eine physische Qual, eine Bedrohung seiner kranken Augen. Die Unzulänglichkeit des Sehorgans als Folge der Großstadtexistenz wird durch die Häufung der negativen Attribute („entfleischt“, „dumpf“, „verwunschnen“) hervorgehoben, wobei ein Zusammenhang zu den *abgeblickten* Büchern, zum ersten Symptom des Wesensverlusts hergestellt wird. Die bei Lichtenstein vor allem als visueller Reiz empfundene Großstadtwelt entleert, entsubstantialisiert den Menschen, der unfähig ist, die verzauberte Welt im Himmel zu entdecken. Hier sei nur kurz auf die in den Vorbemerkungen erwähnte Subjekt-Objekt-Dialektik im Wahrnehmungsprozeß hingewiesen: Die demolierende Wirkung der Objektwelt auf das wahrnehmende Subjekt und dessen Wahrnehmungsapparat hat zur Folge, daß sie selber aufgelöst und substanzlos erscheint. Vor den *verwunschnen* Augen verschließt sich der Himmel wie eine trügerische Spiegelfläche und verdeckt damit auch Gott. Der Großstädter ist folglich nicht nur seiner geistigen Welt — der Welt der Bücher —, sondern auch der Natur und Gott entfremdet. Das Gebet, die durch Blick und Geste artikulierten verzweifelten Hilferufe und die stumme Anklage Gottes, der die Menschen verlassen hat, bleiben unerwidert, das erlösende Blau des Himmels bleibt unerreichbar. Neben der oben aufgezeigten entwertenden Attribution der himmlischen Sphäre wird das durch den Gedankenstrich am Gedichtende angedeutet, der eigentlich eine Fortsetzung verlangte, die im Text jedoch ausbleibt. Vergeblich versucht der Mensch, seiner Großstadtwirklichkeit zu entfliehen, er kann sich aus seiner allgegenwärtigen Isolation nicht mehr befreien, da er auch in der Natur ein geblendeter Großstadtmensch ist, dessen Aushöhlung und Wesensverlust endgültig scheinen. Der Durchbruch zum Himmlischen läßt sich auch außerhalb der Stadt nicht mehr realisieren, dem im Titel angedeuteten hoffnungsvollen Ausbruchversuch aus dem irdischen Raum werden damit schmerzhaft Grenzen gesetzt. Der „Aufflug“ in den Himmel wird auf einen Ausflug in die Natur reduziert.

Zum direkten Vergleich bietet sich das Gedicht *Spaziergang* an, dessen thematische Verwandtschaft mit dem *Ausflug* schon vom Titel her leicht zu erkennen ist.

### Spaziergang

Der Abend kommt mit Mondschein und seidner Dunkelheit.  
Die Wege werden müde. Die enge Welt wird weit.

Opiumwinde gehen feldein und feldhinaus.  
Ich breite meine Augen wie Silberflügel aus.

Mir ist, als ob mein Körper die ganze Erde wär.  
Die Stadt glimmt auf: Die tausend Laternen wehn umher.

Schon zündet auch der Himmel fromm an sein Kerzenlicht.  
 ... Groß über alles wandert mein Menschenangesicht —

Im imaginären Spaziergang in den Himmel wird der Aufflugversuch des oben behandelten Gedichtes aufgenommen, durch den heraufbeschworenen Rauschzustand wird aber der Prozeß des Transzendierens auch in diesem Fall eingeschränkt.

In der Ausweitung des äußeren wie inneren Raums wirkt das bereits im Titel eingeführte Spaziergang-Motiv strukturierend. In den Zeilen: „Der Abend *kommt mit Mondschein* und seidner Dunkelheit“; „*Opiumwinde gehen* feldein und feldhinaus“; „Groß *über alles wandert* mein Menschenangesicht“ und „im Flug der Augen“ lassen sich Varianten von vertikalen und horizontalen Bewegungsformen in der ätherischen Sphäre erkennen, die einen Kontrast zu den ermüdeten Wegen auf der Erde bilden. Durch die Personifizierung der Wege wird die Befindlichkeit des Menschen in die Außenwelt projiziert: Er ist der engen irdischen Welt müde und bricht in den kosmischen Raum auf. Die einzelnen Strophen markieren immer neue Stationen des vorgestellten Spaziergangs vom Abheben im Rausch bis zur Ankunft im Himmel.

Während mit dem Abend im Auftakt dem traumhaften Vorgang ein zeitlicher Rahmen gegeben wird, löst die seidne Dunkelheit die Grenzen des Raums auf und weitet die enge Welt aus, indem sie die Konturen zwischen Erde und Himmel verwischt („Die enge Welt wird weit“). Die ersten zwei Strophen weisen eine parallele Struktur auf: Beginnt die erste Zeile mit den Bildern der sich über der Erde ausbreitenden Phänomene (seidene Dunkelheit bzw. Opiumwinde), die eine rauschhafte Atmosphäre vorbereiten, stellt die zweite die durch sie ausgelösten gleichlaufenden Veränderungen in der Umwelt bzw. im Ich dar.

Die horizontale Perspektive des schauenden Menschen beim Abendspaziergang wird in Strophe 2 in eine vertikale verwandelt: „Ich breite meine Augen wie Silberflügel aus“. Im durch Opiumwinde hervorgerufenen Rauschzustand, der im Mondschein vorweggenommen wird, vollzieht sich stufenweise die Überwindung des Räumlichen, die müden Wege der irdischen Welt, die Enge und Begrenztheit verlassend beginnt der kosmische Flug, in dem das Ich zuerst seine Grenzen überschreitet: Ihm scheint, als ob sein Körper die ganze Erde wäre — die Polarität von Ich und Nicht-Ich, von Innen- und Außenwelt wird zu einer Einheit aufgelöst. Der Vergleich „wie Silberflügel“ sowie der irrealen mit „als ob“ eingeleitete Komparativsatz suggerieren aber, daß sich die Verwandlung noch nicht ganz vollzogen hat: Das Ich befindet sich in einem Übergangsstadium, was auch die mittlere Stellung der Zeilen signalisiert. Erst im Schlußbild nach dem durch Auslassungspunkte markierten Verlassen der irdischen Sphäre wird das Gleichnishafte der Vision aufgehoben.

Das Lichtmotiv der ersten Zeile, das im Bild der Silberflügel wieder aufgenommen wird, kehrt am Ende des Gedichts auf verschiedenen Ebenen — in den tausend Laternen der Stadt als gewaltiges künstliches Licht und in den Sternen, im Kerzenlicht des Himmels als Licht der Ewigkeit — zurück und beherrscht damit die zweite Hälfte des Textes. Der Einklang von Licht- bzw. Raumdarstellungen ist auffallend: In der dritten Strophe leuchtet das irdische Licht auf, da sich das Ich noch im irdischen Raum befindet, in der letzten Strophe, wo es zum Himmel emporfliegt, erscheint schon das kosmische Licht. „Groß“ über dem lichtdurchströmten Raum „wandert“ aber nicht Gott, sondern der die göttliche Pose annehmende Mensch, was im Ausdruck „mein Menschenangesicht“ betont wird. Es ist leicht zu erkennen, daß die Augen in diesem Vorgang durch die Verknüpfung der Motive von Spaziergang und Rausch eine entscheidende Rolle spielen. Sie signalisieren hier durch die Fähigkeit, aus der Enge des Körpers in die Weite des Raums aufbrechen zu können, einen Hoffnungs-schimmer. Der Mensch breitet sie wie Flügel aus, um die ganze Welt umfassen, aufnehmen zu können. Durch ihre silberne Farbe wird ein weiterer Zusammenhang zum Mond, zur kosmischen Sphäre hergestellt. Die Augen heben den Schauenden über die Erde — damit wird der Spaziergang im Himmel fortgesetzt — und lassen ihn an Gottes Stelle treten, das Schlußwort „Menschenangesicht“ läßt sich dann wieder dem semantischen Feld des Sehens zuordnen.

Die Darstellung der Dunkelheit in *Spaziergang* stellt motivische Beziehungen zu dem gleichzeitig entstandenen Gedicht *Nebel* her. Ist dort die Finsternis Zeichen des Untergangs, erhält sie hier — allerdings in Kombination mit Mondschein und Rausch, was eine spezifische Stimmung evoziert — positiven Sinn, wie das bereits im Attribut „seiden“ angedeutet wird: Parallel zum äußeren Vorgang, zum Öffnen der endlichen Welt, zum Verschwinden der harten Konturen im Dunkel des Abends beginnt die Ausweitung des Ich. Die verschwommenen Grenzen der Außenwelt sowie des Subjekts machen es möglich, daß der Mensch wie Gott über der Welt schwebend erscheint. Diesen hoffnungsvollen Ausklang modifiziert aber die Tatsache, daß das Moment der Ich-Entgrenzung, der Erhebung des Menschen doch auf den Rauschzustand beschränkt bleibt.

Auch das Gedicht *Mädchen* thematisiert — dem *Ausflug* ähnlich — die Erfahrung der Isoliertheit und des Eingesperrtseins in der Stadt, sowie den dadurch veranlaßten Fluchtversuch. Die Grundstruktur läßt ebenfalls wesentliche Korrespondenzen zwischen den beiden Gedichten erkennen.

### **Mädchen**

Sie halten den Abend der Stuben nicht aus.  
Sie schleichen in tiefe Sternstraßen hinaus.

Wie weich ist die Welt im Laternenwind!  
Wie seltsam summend das Leben zerrinnt ...

Sie laufen an Gärten und Häusern vorbei,  
Als ob ganz fern ein Leuchten sei,  
Und sehen jeden lüsternen Mann  
Wie einen süßen Herrn Heiland an.

Nach der Bestimmung der Situation und der Zeit führt der Weg auch in diesem Fall von den Stuben auf die Straßen, an Gärten und Häusern vorbei aus der Stadt. Die Zusammensetzung „Sternstraßen“ dehnt dabei durch die Verbindung vom Himmlischen und Irdischen die Grenzen des Fluchtraums aus den Stuben fast ins Kosmische aus und stellt somit einen weiteren Zusammenhang mit dem *Ausflug* und dem *Spaziergang* her.

Der Abend der Stuben, in dem das Gefühl der Einsamkeit und des Eingesperrtseins seinen Ausdruck findet, bildet zu Beginn des Gedichts den Kontrapunkt zu den Lichterscheinungen der Straßen bzw. der Vorstadt, die die weitere Struktur des Textes festlegen. Die Aussichtslosigkeit des Ausgangszustands wird zunächst mit dem Raumwechsel und der gleichzeitigen Erhellung der düster-grauen Atmosphäre durch die Lichter des Großstadtabends ins Zuversichtliche verwandelt. Der Raum scheint im zerströmenden Laternenschein — im Laternenwind, der Visuelles und Akustisches ineinander übergehen läßt — von Leben durchdrungen. Die Mädchen schleichen aus den Stuben wie aus einem Gefängnis in die „Sternstraßen“ hinaus und folgen dem Licht, das ihren Fluchtweg durchzieht. Hier drängt sich der Vergleich mit dem biblischen Ereignis auf, wo die Weisen des Morgenlandes dem Stern folgten, der ihnen die Geburt Christi verkündete (vgl. dazu Math. 2, 2-10).

Im Vorbeilaufen an Gärten und Häusern, in denen das Motiv der Stuben als geschlossener Raum aufgenommen wird, ist eine gesteigerte Fortführung der in der ersten Strophe begonnenen Flucht aus der Isoliertheit zu erkennen. Im fernen „Leuchten“ und in „Heiland“, die an das Stern-Motiv anknüpfen, wird der den Menschen zum Himmel, zum ewigen Leben voranleuchtende Erlöser heraufbeschworen, indem deutliche Bezüge zu Selbstaussagen Christi in den Evangelien hergestellt werden: „Ich bin das Licht der Welt. Wer mir nachfolgt, wird nicht in der Finsternis wandeln, sondern er wird das Licht des Lebens haben.“ (Joh. 8,12)

Das Lichtmotiv läßt im Text Sakrales und Geschlechtlich-Profanes ineinander aufgehen. Dominieren in der ersten Strophe die Bilder einer Erlösungshoffnung, so wird in der zweiten mit dem hypothetischen Vergleichssatz („Sie laufen an Gärten und Häusern vorbei,/ Als ob ganz fern ein Leuchten sei“) der Zweifel an Rettung geäußert und durch den Vergleich der *lüsternen* Männer mit dem „süßen Herrn Heiland“ der Erlösungsmythos profanisiert.

Die anaphorische Parallelstruktur der Zeilen in der ersten Strophe, an die auch der Auftakt der zweiten anknüpft, erinnert an die biblischen Psalmen, an ihr Vertrauen auf einen Erlöser, das im Gedicht allmählich in das Sinnliche transponiert wird: Die Sternstraßen stellen im Text eine Erlösungshoffnung dar, ihr Attribut (*tief*) ist aber nicht nur als Zeichen der bereits erwähnten Raumausdehnung zu deuten, sondern enthält auch einen Bezug zum „unten“, zum Triebhaften. Diese Tendenz wird durch den ironisch totalisierenden Vergleich am Schluß verstärkt, so daß in den lüsternen Männern, auf die die Mädchen ihre Sehnsucht nach Überwindung von Einsamkeit und Isolation übertragen, die Parodie des Messias zu erkennen ist. In dem Abend der beleuchteten Straßen offenbart sich also nur eine Scheinwelt, die in der Sinnlichkeit eine Erlösung verheißt.

### 3. Schlußbemerkungen

Abschließend ist anhand der vorgenommenen Gedichtanalysen festzuhalten, daß die Fluchtthematik eine relativ einfache Grundstruktur festlegt: Die enge Welt der Großstadt als Ausgangspunkt der Texte läßt sich aus wenigen Motiven wie Stuben, Häusern und Straßen konstruieren, die im Kontext der Gedichte als mehr oder weniger geschlossene Räume die Gefangenschaft in der Großstadtextistenz versinnbildlichen. Im Hintergrund dieser Selektion stehen die Grunderlebnisse der Einsamkeit, Beengtheit und Entfremdung, die einen realen oder fiktiven Fluchtversuch hervorrufen. Die Flucht konkretisiert sich im — teilweise auch durch die Titel angedeuteten — Raumwechsel, im Verlassen der Stadt, wobei als hoffnungsvolle Perspektive das Zurücklassen der irdischen Welt aufscheint, was sich aber stets als Trugschluß erweist.

Zum anderen hat sich gezeigt, daß sowohl die Erfahrung der Großstadt als auch ihre Überwindung visuell geprägt sind, wodurch der Aktivität der Augen in allen Texten konstitutive Bedeutung zukommt. Die Sphäre des Sehens ist differenziert: Während die Blindheit bzw. das bedrohte und geschwächte Sehvermögen als Konsequenzen des Großstadtdaseins erscheinen, spielt die letztendlich nur über das Sehen stattfindende Flucht eine entscheidende Rolle. Die Augen als Hoffnungsschimmer, der kerkerhaften Wirklichkeit zu entrinnen, sind allgegenwärtig: beim Durchbruch zum Himmel durch den Blick, beim rauschhaften „Aufflug“ in die kosmische Sphäre sowie als Begleiter des Lichtes. Dementsprechend bestimmen den Hauptteil der Gedichte „visuelle“ Fort- und Emporbewegungen, deren Möglichkeiten dann im Schluß eingeschränkt, manchmal sogar zurückgenommen werden. Dieses Erkennen der Spannung zwischen Wunsch und dessen Realisierbarkeit hebt Lichtensteins Lyrik über das Pathos des messianischen Expressionismus hinweg.