

von Matt | Was ist ein Gedicht?

Peter von Matt

Was ist ein Gedicht?

Reclam

Grundlage der vorliegenden Ausgabe ist Peter von Matts Essay »Zur Anthropologie des Gedichts und zum Ärgernis seiner Schönheit«, aus: *Die verdächtige Pracht*, 1998, erschienen im Carl Hanser Verlag, Abdruck mit freundlicher Genehmigung. – Der Essay wurde vom Autor für diesen Band überarbeitet und erweitert u. a. um die Kapitel »Natur«, »Politik«, »Liebe«.

2., durchgesehene und ergänzte Auflage

RECLAMS UNIVERSAL-BIBLIOTHEK Nr. 19444

S. 134–214, 220–224:

2017 Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG,
Siemensstraße 32, 71254 Ditzingen

S. 7–133, 215–220:

© 1998 Carl Hanser Verlag, München

Gestaltung: Cornelia Feyll, Friedrich Forssman

Druck und Bindung: Canon Deutschland Business Services GmbH,
Siemensstraße 32, 71254 Ditzingen

Printed in Germany 2017

RECLAM, UNIVERSAL-BIBLIOTHEK und

RECLAMS UNIVERSAL-BIBLIOTHEK sind eingetragene Marken
der Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart

ISBN 978-3-15-019444-7

www.reclam.de

Inhalt

I. Vollkommenheit	9
II. Inspiration	25
III. Ernüchterung	43
IV. Epochenmoral	51
V. Aufstand der Moderne	64
VI. Hermetik	106
VII. Natur	134
VIII. Politik	154
IX. Liebe	176
Anmerkungen	215
Personenregister	223

Vollkommenheit
Vollkommenheit
verstehen Sie
nichts sonst

Caribaldi in Thomas Bernhards
Die Macht der Gewohnheit

I. Vollkommenheit

Die Lyrik steht immer im Verdacht

Niemand weiß, was ein Gedicht ist. Aber alle wissen ganz genau, warum eigentlich keine mehr geschrieben werden dürfen. Und da sie trotzdem noch geschrieben werden, wird bekannt gegeben, wann sie noch zulässig sind und worüber. Keinesfalls über Bäume, oder über Bäume erst recht. Keinesfalls über die Liebe, oder über die Liebe erst recht. Und ja keine Balladen! Gelegentlich ein Sonett mag angehen, aber ja keine Balladen! Für nationale Buchpreise kommen Lyrikbände nicht in Frage, und passiert es doch, herrscht Verblüffung.

Der Grundsatzstreit über die Gedichte unterscheidet sich in aufschlussreicher Weise vom Grundsatzstreit über den Roman. Beim Roman geht es immer um seine Möglichkeit, beim Gedicht um seine moralische Berechtigung.

Ein Roman von mehr als dreihundert Seiten, hieß es lange Zeit, ist nicht mehr möglich. Oder der Gesellschaftsroman, der ein soziales Panorama ausrollt und die Welt, in der wir leben, am vernetzten Schicksal von ein paar Dutzend Leuten vorführt, ist nicht mehr möglich. Oder der politische Roman ist nicht mehr möglich. Oder der Bildungsroman. Oder der Liebesroman. Insbesondere wenn er vergnügt aufhören sollte, ist der Liebesroman keinesfalls mehr möglich.

Die Begründung, warum alle diese Romane nicht mehr möglich sind, läuft in der Regel auf eine diffuse Art von Geschichtsphilosophie hinaus. Häufig wird die Undurchschaubarkeit der Gegenwart als Hauptmoment angeführt. So undurchschaubar wie heute sei die Welt noch nie gewesen. Als ob je eine Epoche für die Zeitgenossen durchschaubar gewesen wäre. Als ob nicht immer erst die Romane die Zeiten durchschaubar gemacht hätten.

Die Unmöglichkeitsdiagnosen dem Roman gegenüber beruhen mithin auf einer kaum untersuchten, aber eminent wirksamen Form des kollektiven Narzissmus. Dieser besteht in der Dämonisierung der eigenen Gegenwart gegenüber der ganzen bisherigen Geschichte. Kinder und sparsam belesene Leute unterscheiden bekanntlich nur zwischen »heute« und »früher«. Heute ist alles anders als früher. Heute, das sind wir, und wir sind gänzlich verschieden von denen von früher. Die früher, die hatten ja keine Ahnung und die würden was staunen, wenn sie uns sehen könnten. »Früher«, das können von Fall zu Fall die 1960er Jahre sein oder das 18. Jahrhundert oder die alten Römer, so genau kommt das nicht drauf an, da es nur einen einzigen Unterschied gibt: früher und heute. So naiv dieses Denkmuster erscheint, so allgegenwärtig ist es doch. Es stellt die schlichteste Form des geschichtlichen Denkens und gleichzeitig die eingebildetste dar: zu Leuten, wie wir sind, hat es die Weltgeschichte in all den Jahrtausenden jetzt erstmals gebracht.

Wenn hinter den Zweifeln am Roman dieser Narzissmus der Gegenwart steht, der sich in ästhetische und literaturgeschichtliche Axiome kleidet und doch von nichts weiter zeugt als einer Schwäche der historischen Einbildungskraft, so steht es bei den Zweifeln an der Lyrik deutlich anders. Sie sind durchweg moralisch bewegt. Die Differenz ist aufschlussreich. Auch der Lyrik gegenüber sind diffuse Vorstellungen am Werk, aber anderer Art als beim Roman. Das Gedicht, so die unreflektierte Annahme, hat Luxuscharakter und betreibt Weltverklärung. Beides könnte man zwar allen Formen von Literatur vorwerfen, denn beides kommt nachweislich in allen Formen von Literatur vor. Aber Luxus und Lüge werden dem Gedicht um vieles rascher nachgesagt als den Dramen und Erzählungen. Gegen den Verdacht von Luxus und Lüge muss sich das Gedicht bereits als Gattung verteidigen. Bis zum Beweis des Gegenteils gilt er als gegeben. Und im Grunde verlangt man von

jedem einzelnen Gedicht, dass es seine Existenz moralisch rechtfertigt. Auch wenn dies sein ästhetischer Ruin ist.

Schon dass man ihr Luxus und Lüge so ohne Weiteres nachsagen kann, zeichnet die Lyrik aus. Wie die großen Heiligen das Zeug zu großen Sündern haben müssen, weil sonst die Heiligkeit eben keine besondere Leistung wäre, setzt die höchste Kunst die Gefahr des tiefsten Sturzes voraus. Tatsächlich schreiben alle bedeutenden Lyriker immer wieder schlechte Verse. Der unzweideutige Kitsch ist die Folie der guten Gedichte. Ohne Schillers »Würde der Frauen« fehlte auch seine »Nänie«. Und wie schreckliche Zeilen muss man bei Stefan George ertragen, um zu jenen zu kommen, bei denen plötzlich Himmel und Erde vibrieren. Es gehört zu den ungelösten Rätseln der Literatur, dass gerade die Künstler, die der Sprache das Äußerste abfordern, ihr neue Räume eröffnen und ungehörte Klänge schaffen, offenbar gar nicht merken, wenn unter ihren schreibenden Händen das Gegenteil geschieht.

Das Gedicht will die Vollkommenheit

Dennoch ist diese Gefahr des ästhetischen Absturzes nicht der Hauptgrund für den moralischen Verdacht gegen die Lyrik. Wäre sie es, könnte der Verdacht sich ja nie auf die Gattung als Ganze richten. Das fundamentale Verdikt beruht auf einem andern, viel aufregenderen Zusammenhang. Man zögert, die Sache einfach so hinzuschreiben. Es muss aber doch geschehen. Das Gedicht will schön sein – schön im Sinne einer Vollkommenheit, die uns den Atem verschlägt. Das ist seine Peinlichkeit, sein Skandal, ist der Dorn im Auge des regierenden Kunstbegriffs. Natürlich gibt es das »Nest von jungen Wasserratten« im Haar von Heyms Ophelia¹, gibt es Benns »Krebsbaracke«², Jandls Horrorzeilen über das Alter³ und sitzt Günter

Eich verseschreibend auf der Latrine, »über stinkendem Graben, / Papier voll Blut und Urin, / Umschwirrt von funkeln- den Fliegen [...]«⁴ Aber schon diese »funkelnden Fliegen« zeugen aus der Mitte des Widerwärtigen heraus blitzschnell vom tiefsten Wunsch aller Gedichte. Und sie tun es übrigens als ein fernes Echo auf das radikalste Ereignis von Scheußlichkeit in der Geschichte der Lyrik überhaupt, Baudelaires »Une charogne«, »Ein Aas«, wo die Fliegen ebenfalls funkelnd, schillernd, blitzend auffahren, »en pétillant«, von einem grausig stinkenden krepiereten Vieh⁵. Das nachweisbare Ereignis des Hässlichen im Gedicht der Moderne widerlegt das Prinzip nicht, dass das Gedicht schön sein will. Es schafft auch das Ärgernis dieses Prinzips nicht aus der Welt.

Warum Ärgernis? Wir haben uns bequem eingerichtet mit der Regel, dass die Kunst »wahr« sein müsse, die Wahrheit aber nach dem Kenntnisstand des 20. Jahrhunderts keineswegs »schön« sei. »Wahr« könne nur sein, was nicht schön ist. Also ist, was schön ist, nicht wahr, ist Lüge. Also will eine Gestalt der Literatur, die ihrem innersten Wesen nach schön sein will, ihrem innersten Wesen nach lügen, ist sie verlogen von Grund auf. Hier liegt der Ursprung allen Verdachts gegen die Lyrik. Und damit zeigt sich, dass der Verdacht gegen die Lyrik selbst den Beweis erbringt für das Axiom: Das Gedicht will Vollkommenheit.

Für das Gedicht selbst ist das kein Problem, auch für die wirklichen Dichterinnen und Dichter nicht. Diese haben ohnehin keine absolute Verfügungsgewalt über das, was sie schreiben. Das Gedicht ist ein Ereignis wie ein schießender Stern oder der Schrei aus dem eigenen Mund, an dem wir in der Nacht erwachen. Wenn dieses Ereignis seinem innersten Willen nach schön sein will, was soll es selbst sich darum kümmern? Ein Problem, und ein dorniges, bitteres, stellt die Tatsache erst für jene dar, die über Gedichte zu reden haben.

Sie nämlich dürfen das simple Faktum nicht aussprechen, weil sie sich sonst selbst vor einer wachsamen Öffentlichkeit der Verlogenheit schuldig machen. Weil »schön« nicht »wahr« sein kann, vertritt, wer eine bestimmte Kunst von ihrem Willen zur Schönheit her definiert, eine faule und falsche Ästhetik, eine Ästhetik der Lüge. Er spricht der Kunst den Willen zur Wahrheit ab, entlässt sie überhaupt aus der Pflicht zur Wahrheit und macht sie zum Luxus. Wir aber brauchen doch die Wahrheit. Wir brauchen die Kunst, weil wir die Wahrheit brauchen. Und was nicht gebraucht wird und gleichwohl da ist und gefallen will, ist Luxus. So hängen Lüge und Luxus im Verdacht gegen die Lyrik zusammen. So ist aller Verdacht gegen die Lyrik ein entschieden moralischer.

Mit der Diffamierung und Tabuisierung der Kategorie »Schönheit« hat sich das Reden und Nachdenken über Kunst im späten 20. Jahrhundert in ein Dilemma gebracht, aus dem es sich offenbar nicht mehr befreien kann. Auch die Flucht in die Theorie des »Erhabenen« bringt da keine Lösung, sie bestätigt nur das Drängende des Problems. Und man ist auch keineswegs aus der Klemme, wenn man die Sache unverblümt benennt. Schließlich will einer weiterhin über Gedichte reden und kann dies nicht anders tun als mit den geltenden Formen des ästhetischen Diskurses und mit den geltenden Bedeutungen der Schlüsselwörter. Die heute geltende Bedeutung des Schlüsselwortes »schön« als Kategorie der Kunst aber ist – weit über die Lyrik hinaus – emotional gestört und ins Schiefe verzerrt durch die Normen einer kollektiv verordneten ästhetischen Moral.

Wenn man sagt, jede Frau wolle schön sein, ist das ein Klischee und womöglich ein sexistischer Akt. Dass dem trotzdem so ist, macht die Sache nicht einfacher. So auch beim Gedicht. Wenn man sagt, jedes Gedicht wolle schön sein, ist das sowohl ein Klischee als auch, womöglich, ein reaktionärer Akt. Da will

offenbar einer zurück zum »Wahren, Guten, Schönen«, zurück zu einer abgetakelten Ästhetik. Weit zurück will er, denn die »nicht mehr schönen Künste« wurden schon in den späten 1960er Jahren an berühmter Stelle von berühmten Köpfen zur Schau gestellt⁶. Und standen nicht die übelsten Verfolgungen der modernen Kunst in diesem Jahrhundert unter der Parole, diese Werke seien nicht mehr schön, seien hässlich, seien entartet und müssten zerstört und verbrannt werden und die Künstlerinnen und Künstler am besten gleich mit? Soll man da nicht auf das ominöse Wort gleich verzichten?

Es geht um das anthropologische Ereignis des Gedichts

Hier geht es um keine Rekapitulation theoretischer Diskurse der Moderne, hier geht es um das anthropologische Ereignis des Gedichts. Zu diesem gehört das Faktum, dass es vollkommen sein will. Und also ist auch der Wille des Gedichts, vollkommen zu sein, ein anthropologisches Ereignis und von der Kunsttheorie allein her gar nicht anzufechten. Das Prinzip gilt ganz unabhängig davon, wie der einzelne Text von Vers zu Vers aussieht. Es gilt ganz unabhängig von der Tatsache, dass es große Texte gibt, die Manifestationen des Ekels sind, des Horrors, einer unbegrenzten Abscheulichkeit. Diese widersprechen jenem innersten Willen nicht. Sie klagen darüber, dass er nicht einzulösen ist. Ein so finsternes Gedicht wie Ernst Jandls »von zeiten«, geschrieben in einer absichtlich kaputten Sprache – ein Gedicht aber, das an seinem Ende das genaue Entstehungsdatum hinsetzt, »28. 11. 77«, und das tut man nicht bei wertlosen Dingen –, ein so wütend-trauriges und böses Gedicht: Wovon spricht es denn, wenn nicht von der verlorenen Herrlichkeit unversehrter Sprache, unversehrter Verse und einer Existenz, die selber herr-

lich wäre und die herrlichen Verse rechtfertigte? Wovon spricht es denn, wenn nicht davon, dass es vollkommen sein möchte?

sein das heutenant sein es ein scheißen tag
sein das gestern tag sein es gewesen ein scheißen tag
ebenfalz
kommen das morgen tag sein es werden ein scheißen tag
ebenfalz
und so es sein aufbauen sich der scheißen woch
und aus dem scheißen woch und dem scheißen woch
so es sein aufbauen sich der scheißen april
und es sein anhängen sich der scheißen mai
und es sein anhängen sich der scheißen juni scheißen
juli august

etten zetteren
so es sein aufbauen sich der scheißen jahr
und auf allen vieren der scheißen schalten jahr
und haben jeden der scheißen jahr darauf einen nummeron
neunzehnscheiße hundertsiebenundsiebzig scheiße
scheiße neunzehnhundertscheiße und achtundscheiße-
siebzigscheiße
so es sein aufbauen sich der scheißen leben
schrittenweizen hören von den geburten
und sein es doch wahrlich zum tot-scheißen⁷

Und umgekehrt: Ingeborg Bachmanns Hymnus an die Sonne, der wie aus verschollenen Jahrhunderten heranrollt: Was ist er, wenn nicht ein Bekenntnis, dass das Gedicht heute noch so schön sein möchte, wie es schön war zu der Zeit, als die Sprache, die es zitiert in seinen ersten Versen – eine absichtlich alttümliche Sprache, prunkvoll wie die längst verlöchernten Purpurmäntel der Königinnen –, noch galt und erschallte als die selbstverständliche Intonation aller richtigen Gedichte?

Schöner als der beachtliche Mond und sein geadeltes Licht,
Schöner als die Sterne, die berühmten Orden der Nacht,
Viel schöner als der feurige Auftritt eines Kometen
Und zu weit Schönrem berufen als jedes andre Gestirn,
Weil dein und mein Leben jeden Tag an ihr hängt, ist
die Sonne.

[...]⁸

Wohlgemerkt: diese Verse *sind* nicht schön, sie sind das Echo alter Schönheit und gewinnen deren Klang für die Gegenwart nur mittels einer komplizierten künstlerischen Operation.

Die zweite Beute

Wenn aber das Gedicht ein anthropologisches Ereignis ist und nicht nur eine zeitweilige Praxis, wenn es mehr ist als die vorübergehende Kulturtechnik eines, zweier Jahrhunderte, dann stellt sich die Frage, womit sein Wille, vollkommen zu sein, anthropologisch zusammenhängt. Die Antwort ist einfach und unergründlich. Der Mensch kann die Vollkommenheit denken. Seit er sie denken kann – und das muss einmal angefangen haben –, ist er davon besessen. Er sucht die Vollkommenheit, er lokalisiert sie im Jenseits oder am Anfang der Geschichte im Paradies. Er entwickelt Verfahren, sich ihrer als der eigenen Zukunft zu vergewissern: Wenn ich diese Vorkehrungen treffe, werde ich sie dermaleinst ganz haben. Er braut Getränke, fabriziert Destillate, die ihn den akuten Besitz der Vollkommenheit erleben lassen. Er wirft alle Lichter seiner Phantasie auf die schöne Partnerin, den einnehmenden Partner und erlebt durch die Destillate der Einbildungskraft die verwirklichte Vollkommenheit im Gegenüber. Seit der Mensch denken kann, ist die Vollkommenheit die zweite Beute, auf die er, ne-

ben den erlegten Tieren und den erschlagenen Feinden, auf immerwährende Jagd zieht. Dabei wird er konfrontiert mit der Zeit. Die Idee der Vollkommenheit wirft ihn überhaupt erst in die Reflexion über die Zeit. Denn das Paradies, das er denken muss, um die Welt zu ertragen, liegt immer jenseits einer Zeitgrenze, am fernen Anfang oder am fernen Ende der Geschichte, vor oder nach der eigenen Lebensstrecke. Und wenn sich die Erfahrung akuter Vollkommenheit, über welche Destillate auch immer, ereignet, ist sie unweigerlich verbunden mit der Erfahrung des Endes, der Erwachens, der zeitlichen Grenze auch hier. Vollkommenheit aber kann nicht der Zeit unterworfen sein, sonst ist sie nicht mehr, was ihr Name sagt. Die Idee der Vollkommenheit will deren Unbedingtheit und Unbegrenztheit, deren Unvergänglichkeit. Die vollkommene Sekunde als Erfahrung entwirft immer neu den Gedanken einer vollkommenen Sekunde, die nie aufhört und also wahre Vollkommenheit erst wäre.

Das Gedicht gehört in den Kreis dieser zweiten Beute. Es versucht, das Akute, das Plötzliche, die Sekunde der Vollkommenheit in Dauer zu verwandeln. Hier kann der Moment ewig werden. Und ein großer, ein grundlegender Teil der europäischen Lyrik redet im Versuch, dies zu erlangen, von nichts anderem als von diesem Versuch selbst. Unvergleichlich tut es Shakespeare in seinen Sonetten. Ganz einfach und gewaltig bringt er alles zusammen in den jeweils 14 Zeilen. Er spricht von der Schönheit des Geliebten, von der Schönheit der Rose, von der Schönheit des Gedichts. Er spricht von der Schönheit als dem Absoluten, dem Vollkommenen eben, und dem Vollkommenen als Ziel und erstrebtem Besitz: der hohen Beute. Und sofort spricht er auch von der Zeit, klagend, verzweifelnd, wütend spricht er von der Zeit, die die Vollkommenheit zum bloßen Augenblick macht. Dann aber redet er vom Gedicht, seinem Gedicht, diesem Gedicht, das sich selbst erfüllt, indem

er in ihm von ihm redet: »this powerful rhyme«⁹. Das Gedicht rettet die akute Schönheit der geliebten Frau und des geliebten Mannes hinüber in die Dauer. Es reißt sie heraus aus der fres-senden, sichelnden, säbelnden Zeit. Die Rose geht ein in das Gedicht, sie wird zum Gedicht und das Gedicht ist die Rose, aber auf immer. Im Gedicht werden die drei vollkommenen Tage der Rose zu Jahrhunderten, Jahrtausenden – die Dichter sind nie großzügiger, als wenn es um die Benennung dieser Dauer geht. Schönheit und Zeit feiern im alchimistischen Prozess des Gedichts geheimnisvolle Hochzeit. Shakespeares 54. Sonett spricht ausdrücklich von der Destillation, einer Technik übrigens, die damals noch nicht sehr lange bekannt war und, nach arabischen Vorgaben, zuerst in den Klöstern erprobt und weiterentwickelt wurde. Auch dieses Gedicht verbindet die dreifache Schönheit: des Geliebten, der Rose und seiner eigenen Verse. Wie die Rose im Sterben zu Wohlgeruch verwandelt wird als Parfum, wie ihre Schönheit im Duft überlebt und Dauer gewinnt über die drei Tage hinaus, so destilliert der Dichter, sagt der Dichter, aus der flüchtigen Schönheit des geliebten Menschen dessen Wert und dessen Wahrheit zur fortbestehenden Herrlichkeit der Verse. »Of their sweet deaths are sweetest odours made«, heißt es in der drittletzten Zeile von den Rosen, aus ihrem süßen Sterben werden süßeste Gerüche gemacht. Und darauf der Doppelvers am Ende:

And so of you, beauteous and lovely youth,
When that shall vade, by verse distills your truth.¹⁰

Noch und noch wiederholen Shakespeares Sonette diesen Vorgang und feiern sich selbst in der Feier des schönen Gegenübers und im eigenen Triumph über die Zeit. Das berühmte 18. Sonett (»Soll ich dich einem Sommertag vergleichen«) endet mit der unerhörten Behauptung, durch das Gedicht über den

Tod zu siegen und dem Freund ein Weiterleben auf dieser Erde zu verschaffen, so lange wie es Menschen überhaupt gibt:

So long as men can breathe or eyes can see,
So long lives this, and this gives life to thee.¹¹

»So lang lebt dies, und dieses schenkt dir Leben« – mit diesem »this« benennt das Gedicht sich selbst. Und es spricht sich darin selber das fortdauernde Leben zu und die fortdauernde Schönheit, definiert sich von seiner Schönheit und unzerstörbaren Dauer her.

Der zertanzte Tod

Dass die Gedichte immer wieder die Rose suchen und beschwören, allen Gefahren der Trivialität und Abgegriffenheit zum Trotz, hängt also mit dem Wesen des Gedichts zusammen: Es will vollkommen sein und die Zeit besiegen. Dauerhafter als Erz, *aere perennius*, meinte der Römer Horaz, sei sein Gedicht. Er mag das als Hyperbel verstanden haben, eine nach den rhetorischen Regeln erlaubte Übertreibung. Inzwischen ist die Behauptung längst wahr geworden. Und Shakespeare doppelt nach, in Kenntnis zweifellos der Horaz-Stelle und ihrer sachlichen Berechtigung, und erklärt, dass weder Marmor noch die vergoldeten Grabmale der Fürsten sein Gedicht überleben werden:

Not marble, nor the gilded monuments
Of princes shall outlive this powerful rhyme.¹²

Die bürgerliche Sittlichkeit mit ihrem Zwang zu demonstrativer Bescheidenheit und regelmäßigen Demutsgesten verbie-

tet den Dichtern unserer Zeit die Grandeur solcher Selbstbestimmung. Dennoch wird man sagen dürfen: Wer den Stolz, die erhabene Prahlerei, das Selbstbewusstsein nicht aufbringt, von seinen Versen zu sagen: »this powerful rhyme«, der soll von aller Lyrik die Hände lassen. Der weiß nicht, was das ist und worum es geht: Vollkommenheit mitten in einer unvollkommenen Welt, Sieg über den Tod. Wie in den Totentänzen der klappernde Knochenmann die Könige holt, die Bettler und die Reichen und nicht zuletzt die schönen Frauen, so holt das Gedicht als Gegentanz den klappernden Tod selbst und lässt ihn jämmerlich verklappern neben den schönen Frauen.

Das dürfte männliches Denken sein, aber warum sollen Männer nicht denken, wie es ihnen ums Herz ist? Und hat nicht eine Frau im 20. Jahrhundert das Gleiche gemacht, den schönen Mann in ihrem Gedicht in die Ewigkeit gerettet und sich selbst dazu, mit einem Gedicht von so rasender Schönheit, wie es vielleicht nur einmal in einem Jahrhundert möglich ist?

Deine Seele, die die meine liebet
Ist verwirkt mit ihr im Teppichtibet

Strahl in Strahl, verliebte Farben,
Sterne, die sich himmellang umwarben.

Unsere Füße ruhen auf der Kostbarkeit
Maschentausedabertausendweit.

Süßer Lamasohn auf Moschuspflanzenthron
Wie lange küsst dein Mund den meinen wohl
Und Wang die Wange buntgeknüpfte Zeiten schon.¹³

Auch dieses Gedicht redet ebenso sehr wie vom Geliebten und der Liebe von sich selbst. »Ein alter Tibetteppich«, so der Titel über den Strophen Else Lasker-Schülers, wird zum Bild und Zeichen für das Gedicht und was es will und was es leistet. Die Signale einer kosmischen Unendlichkeit – »Sterne, die sich himmellang umwarben« – halten hinter den Ewigkeitsmetaphern von Horaz und Shakespeare nicht zurück, übertreffen sie eigentlich noch. Und in der Rede vom Kuss erscheint, was man den Mythos des Gedichts überhaupt nennen könnte, die Ewigkeit der vollkommenen Sekunde.

Weil die Liebe die Zeit fürchtet, sucht sie das Gedicht, sucht immer wieder nach der alchimistischen Hochzeit von Rose, Frau und Versen. Das Ziel muss heute fast immer versteckt werden. Denn die Schwierigkeiten scheinen unendlich angesichts des ästhetischen Misstrauens einer von der Geschichte enttäuschten Zeit. Die prachtvolle Naivität, mit der die barocken Männer ihre Geliebten reimend zu klingenden Bijouterien umschufen, ist lange vorbei.

Die schönheit / welche dir aus allen gliedern blickt /
Der hals / dem helffenbein und alabaster weichen /
Der mund / vor welchen selbst der purpur will erbleichen /
Die augen / deren blitz fast alle welt entzückt /
Und deren keusche glut die hertzen fest verstrickt /
Die stirne / die den glantz der perlen kan erreichen
Die wangen / welchen nie kein silber zu vergleichen /
In denen lieb und huld ihr bildniß eingedrückt;
Die wohlgestalte läng / das anmuths-volle wesen /
Die atlas-weiche hand / die schnee zuschanden macht /
Der haare kostbarkeit / und über irrd'sche Pracht /
Und was du sonst mehr zu deinem schmuck erlesen /
Macht / daß man dich verehrt vor andern weit und breit /
Ein fehler bleibt dir nur / der ist die grausamkeit.¹⁴

So dichtet Christoph Otto Eltester, ein aus einsehbaren Gründen nicht übermäßig berühmter Autor des späten 17. Jahrhunderts, lauthals über seine Geliebte dahin. »An die vollkommenheit seiner Solime« heißt das Ganze. Er möchte die Vollkommenheit, von der er spricht, auch mit seinen Versen erreichen und gleichzeitig dem Hals, der Stirne, den Wangen, denen die räuberische Vergänglichkeit droht, die Beständigkeit von Elfenbein, Alabaster und Silber verleihen.

»Blason« nannte man im 16. Jahrhundert diese lyrische Rekonstruktion der schönen Frau aus allen ihren Teilen, Vers für Vers, und mit einer interessanten Pointe am Ende. Aber so archaisch und seltsam uns ein solches Unternehmen heute vorkommen mag, der größte Lyriker deutscher Sprache in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts hat es tatsächlich noch einmal gewagt. In einer Kaskade atemraubender Zeilen hat Paul Celan den letzten Blason der deutschen Literatur geschrieben.

BILDNIS EINES SCHATTENS

Deine Augen, Lichtspur meiner Schritte;
deine Stirn, gefurcht vom Glanz der Degen;
deine Brauen, Wegrund des Verderbens;
deine Wimpern, Boten langer Briefe;
deine Locken, Raben, Raben, Raben;
deine Wangen, Wappenfeld der Frühe;
deine Lippen, späte Gäste;
deine Schultern, Standbild des Vergessens;
deine Brüste, Freunde meiner Schlangen;
deine Arme, Erlen vor dem Schloßtor;
deine Hände, Tafeln toter Schwüre;
deine Lenden, Brot und Hoffnung;
dein Geschlecht, Gesetz des Waldbrands;
deine Schenkel, Fittiche im Abgrund;

deine Kniee, Masken deiner Hoffart;
deine Füße, Walstatt der Gedanken;
deine Sohlen, Flammengrüfte;
deine Fußspur, Auge unsres Abschieds.¹⁵

Natürlich kann man sich jetzt fleißig wie die Rätselknacker an das Auflösen dieser unbändigen Metaphern machen und über jede einzelne nachdenken, bis das Aha! kommt. Zwischen der Klammer des ersten und des letzten Verses, die beide vom Auge und von der Spur reden, vom Gehen aufeinander zu und voneinander weg, entsteht der Leib der Frau, von oben nach unten betrachtet, in einer gleichzeitig naiven und unwiderstehlich erotischen Führung des Blicks. Er entsteht aus der Rede des Gedichts und steht zuletzt da und bleibt – aere perennius, wie vermutet werden darf. Dass die Schönheit des Gedichts die Schönheit der Frau übersetzt, ihr dient und sich ihrer bedient, ist offensichtlich. Ebenso übersetzt das Geheimnisvolle des Gedichts das Geheimnis der Frau und der Liebe zwischen ihr und dem, der spricht. Die Unauflösbarkeit der Metaphern, auch wenn da und dort ein ungefährer Sinn auftauchen mag, ist die Voraussetzung ihrer Schönheit. Eine unzweideutige Relation zwischen den Bildern und dem »eigentlich Gemeinten« würde alles Licht in den Bildern zum Erlöschen bringen. Nur auf Kosten des Verstehens im herkömmlichen Sinn, im Verzicht auf das Aha!, erlangt das Gedicht den Glanz und die Pracht, den die große Poesie der feudalen Zeiten einst besaß. Und auf die Zeichensprache der feudalen Zeiten greifen die Verse ja ganz unverstellt zurück: Degen, Wappenfeld, Standbild, Schlosstor, Walstatt ... Das ist kein politisches Bekenntnis, sondern eine Art und Weise, dem innersten Willen des Gedichts zu genügen: vollkommen zu sein.

So wie die Frau unbekannt bleibt, deren schöner Körper hier sichtbar und unvergänglich wird, so gewinnt Celan in seinem

ganzen Schaffen den Körper der Wörter wieder zurück, das Schillern und Strahlen, die bald wilden, bald gebrochenen Farben ihrer Haut, ihre Tastbarkeit, Riechbarkeit, ihre Hitze, Härte, Kälte und liebliche Weichheit, die unendlich lebendige Oberfläche jedes einzelnen Worts, welche abgetötet wurde durch die allgemeine Überzeugung, ein Wort sei nichts als was es bedeutet.

II. Inspiration

Götterbesuch am Schreibtisch?

Wenn das Gedicht den Inbegriff der zweiten Beute darstellt, der Jagd des Menschen nach dem Vollkommenen, nach dem Besitz des Vollkommenen und, ganz zuletzt, ganz verschwiegen, nach der eigenen, grenzenlosen Vollkommenheit – denn seit er denken kann, kann der Mensch ja auch verrückt sein –, dann stellt sich die Frage, wie der Dichter überhaupt zu seinem Gedicht kommt. Auch diese Frage bringt die Lyrik früher oder später in Verdacht. Ein Gedicht, das etwas taugt, ist eines Tages einfach da und grüßt seinen Dichter. Es zu planen, nach System und Überlegung, dann zu entwerfen, dann zu konstruieren, ist aussichtslos. Ebenso aussichtslos wie der Entschluss, täglich eins zu schreiben und davon zu leben. Natürlich gibt es gereimte Texte, die so produziert werden, und es gibt sympathische, fleißige Menschen, die davon leben. Aber das gehört nicht zur Jagd nach der zweiten Beute, liegt fernab von deren Wahn und Verrücktheit.

Bekannt ist das Entsetzen Ingeborg Bachmanns, wenn sie am Morgen, Schlag neun Uhr, Max Frischs Schreibmaschine einsetzen hörte. Ein Stockwerk höher begann das tägliche Arbeitspensum. Nichts Besonderes für den einstigen Chef eines Architekturbüros, doch ein immer neues Grauen für die Autorin, bei der sich das Schreiben von Zeit zu Zeit unverhofft ergab, andauerte, stockte, wieder aufflammte und erlosch, unvorhersehbar, immerzu erwünscht und nie zu berechnen. Dass die Verfasserin der »Gestundeten Zeit« und der »Anrufung des großen Bären« sich eines Tages entschlossen habe, mit dem Schreiben von Gedichten aufzuhören, so wie man sich entschließen kann, das Rauchen aufzugeben oder das Briefmarkensammeln, ist eine schiefe Legende. Die ungebrochene, unbedrohte Pro-