

Das Schimmern um Rembrandts rechten Mundwinkel

I

Einer breiteren Öffentlichkeit kommt die Beschäftigung mit schwierigen Texten oft überflüssig vor. Welcher Literaturwissenschaftler wird nicht immer wieder mit der Frage konfrontiert, wozu denn sein Tun nützlich sei? Dieser Frage sind auch Verleger von schwierigen Texten und ihre Autoren ausgesetzt. Der Vorwurf, sich in seinem Treiben vor den drängenden Fragen der Zeit in einen Elfenbeinturm zu flüchten, um ein privilegiertes Dasein zu genießen, schwingt in dieser Frage mit. In Zeiten einer Konjunkturkrise taucht daher in den Medien regelmässig die Frage nach dem Sinn der professionellen Beschäftigung mit Literatur auf, und wie viel der Staat sich diesen Luxus noch kosten lassen soll.

Zugegeben, die Beschäftigung mit anspruchsvoller Literatur ist ein Privileg. Aber ist sie damit schon ein Luxus? Hält sie nicht vielmehr ein Wissen in Erinnerung, das dem rationalen, pragmatischen und ökonomischen Blick verborgen bleibt, das aber seiner ungeachtet zu dieser Welt gehört und ihren Gang mitbestimmt? Nicht wenige literarische Texte rufen zum Beispiel mit einem ästhetisch ausgewogenen Gebilde, das dem beweglichen Gleichgewicht seiner Kräfte gehorcht, zum Überdenken der vorherrschenden Fortschrittsideologie auf. Entgegen dem ersten Anschein zieht sich anspruchsvolle Literatur von den Anforderungen der Welt auch nicht zurück. Gerade weil sie herausfordert, stellt sie sich mitten in die Erfordernisse des Lebens hinein. Das Schwierige gebietet Abstand zu nehmen, sich Unvertrautem zu öffnen und eingefleischte Überzeugungen zu überdenken. Auch der verbreiteten Angst, das Irrationale sei ein Feind der Vernunft, begegnet anspruchsvolle Literatur, indem in ihr das Rationale und das Nichtrationale zum Vorteil beider zusammenwirken. Die Hypothese, dass schwierige Texte vieles geben und einiges fordern, das für das Leben von Wert ist, ist daher nicht abwegig. Könnte es sein, dass die Beschäftigung mit ihnen gar eine Notwendigkeit ist? Dieser Frage geht die vorliegende Betrachtung nach. Der Zusammenhang, in den sich die Betrachtung stellt, bringt es mit sich, gelegentlich Tatsachen aussprechen zu müssen, die für eine literaturwissenschaftlich ausgebildete Leserschaft Selbstverständlichkeiten sind. Es sind jedoch gerade diese Selbstverständlichkeiten, die sich für ein grösseres Publikum nicht von selber verstehen.

II

Zu den Texten, die als besonders schwierig gelten, zählen Gedichte. Wie kein anderes sprachliches Werk verlangen sie, dass die Leser innehalten, zur Ruhe kommen und sich auf das ganz anders geartete Leben und Tempo des Gedichts einlassen. Allein dieser Wandel in der üblichen Verfassung kann als sinn- und reizvoll erfahren werden. Ja, er verleitet gelegentlich zur Ansicht, dass der Zauber eines Gedichts jede Berührung mit dem zergliedernden Verstand scheut. Dichtung verweigert sich jedoch einseitigen Standpunkten. Insbesondere moderne Lyrik gibt sich spröde und möchte, dass wir sie nicht nur genießen, sondern auch darüber nachdenken, *wie* sie angenähert sein will. Verstehende Annäherung vollzieht sich als Bewegung und ist deshalb auch eine Form der Praxis. Es ist beim Nachdenken über Literatur nicht sinnvoll, diese Praxis theoretisch zu fixieren, da sie mit jedem Text neuen Prämissen ausgesetzt ist, die auf ihre spezifische Entfaltung Einfluss nehmen. Umso mehr empfiehlt es sich, ein Beispiel zu liefern und dabei gelegentlich innezuhalten, um dem Sinn und Reiz dieser Praxis auf die Spur zu kommen. Zu diesem Zweck wende ich mich einem späten Gedicht von Paul Celan zu.

EINKANTER: Rembrandt,
auf du und du mit dem Lichtschliff,
abgesonnen dem Stern
als Bartlocke, schläfig,

Handlinien queren die Stirn,

im Wüstengeschlebe, auf
den Tischfelsen schimmert dir um den
rechten Mundwinkel der
sechzehnte Psalm.¹

Schwierigkeiten sind eine Herausforderung für den Verstand. Auch *Einkanter* scheint ihn zu Höchstleistungen anzuspornen. Seiner Syntax fehlt es an Kohärenz, so dass sich ein zusammenhängender Gedanke oder ein Sinnzentrum nicht finden lässt. Eine doppelte Anstrengung des Verstandes ist also angesagt. Aber auch wer sie erbringt, wird zunächst kaum weiter kommen. Wer jedoch trotz der ersten Ratlosigkeit dem Gedicht zugewandt bleibt, bemerkt allmählich, dass da und dort Sinnfragmente aufleuchten: Wörter wie „Bartlocke“, „schläfig“, „Handlinie“, „Stirn“ und „Mundwinkel“ deuten wie spärliche Pinselstriche den Umriss eines Menschen an und lassen sich mit der Person Rembrandts in Verbindung bringen, mit seinem Antlitz, seiner malerischen Tätigkeit, seinem Denken und Schicksal. Es ist aber ebenso gut möglich, diese Wörter auf Rembrandts Werk, auf seine zahlreichen Darstellungen von Menschen zu beziehen. Auf das Werk weist darüber hinaus das Wort „Lichtschliff“, aber auch der „Stern“ und das Verb „schimmern“. Ein von innen leuchtendes Licht ist tatsächlich das Kennzeichen von Rembrandts Bildern, der in Bezug auf die Behandlung des Lichts als unübertroffener Künstler gilt. Für Celan ist Rembrandts Können so weit gediehen, dass er „auf du und du mit dem Lichtschliff“ ist. Die Formulierung lässt aufhorchen. Es ist unüblich, mit den Techniken des Malens und ihren Wirkungen auf „du und du“, also auf Augenhöhe zu sein. Zwischen dem Maler und seinen Instrumenten wird traditionell ein hierarchisches Verhältnis angenommen. Der Maler ist ein Meister, der Farbe, Form und Pinsel souverän beherrscht. In hierarchisch gestalteten Beziehungen ist jedoch der Eigenwille aller Beteiligten, auch der des Meisters, gefesselt. Er zählt nur, solange er die Rangordnung nicht stört. In einem solchen Verhältnis entgeht dem Meister eine wichtige Dimension seiner Tätigkeit: Die je eigene Bewegung, die von Farbe und Pinsel ausgeht und die durch ihre materielle Beschaffenheit gegeben ist. Ein Maler, der „auf du und du mit dem Lichtschliff“ ist, lässt seine Meisterschaft vor dieser Bewegung in den Hintergrund treten und befreit sich damit von den Einschränkungen des traditionellen Rangverhältnisses. Ein wechselseitiges Zusammenwirken von Maler und Malwerkzeugen bestimmt nun die Entstehung des Werks. Dieses ist bereits im Wort „Lichtschliff“ angelegt, denn das Licht ist in ihm zugleich Subjekt und Objekt des Schleifens. Auf Rembrandts Bildern eignet dem „Lichtschliff“ der Charakter einer geheimnisvollen Verwandlung von Dunkelheit in Licht. Diese Bilder haben keine äussere Lichtquelle, sondern der ins Licht gesetzte Teil ist die Lichtquelle selbst, die wie ein Stern am nächtlichen Himmel aufgeht. Häufig sind die Menschen, in den Portraits und Selbstportraits das Haupt oder die Stirn solche Lichtquellen. Einige dieser Bilder wirken wie eine Darstellung der biblischen Botschaft, nach der mit Christus das Licht in die Welt gekommen sei.

Auch wenn sich *Einkanter* im ersten Anlauf dem analytischen Verstand verweigert, öffnet es sich umso mehr den Assoziationen, die zwischen den Wörtern in Gang kommen und die allmählich die Person Rembrandt sowie ihr Werk vor dem inneren Auge entstehen lassen. Wie in Rembrandts Werk ist das Zusammenspiel von Licht und Dunkel zentral in diesem Gedicht. Den Gegenständen auf seinen Bildern vergleichbar wachsen die vereinzelt Bedeutungslichter aus einem ungreifbaren Dunkel in die Sichtbarkeit. *Einkanter* evoziert das allmähliche Erscheinen seines Lichts mit der Lautstruktur. Mit dem Vorherrschen der Vokale „a“ und „o“ erzeugt die erste Strophe einen dunklen Grund, in dem jäh das Wort „Lichtschliff“ mit seinem hellen Klang aufblitzt. In der zweiten Strophe bildet das Dunkel – der Vokal „a“ – nur noch einen Rahmen, in dem sich fast ausschliesslich Wörter mit dem Lichtlaut „i“ vorfinden. Mit dieser nachahmenden Gebärde, aber auch mit seinem Inhalt evoziert *Einkanter* Rembrandts Werk und deutet darüber hinaus ein Einvernehmen mit seinem Kunstverständnis an.

¹ Celan, Paul: *Gesammelte Werke*. Zweiter Band. *Gedichte II*. Frankfurt a.Main, 1983. S. 293 [GW]

III

Worin besteht dieses Kunstverständnis? Und was haben die Schwierigkeiten des Gedichts mit ihm zu tun? Wir können feststellen, dass *Einkanter* die Qualitäten von Rembrandts Werk zugleich als Eigenschaften seiner Person darstellt. Die Handschrift seiner Gemälde, der lichtvolle Glanz, vor mannigfachen Abstufungen des Dunkels erstrahlend, und ihr menschlich Berührendes, zeichnen sich im Schimmern von Rembrandts „rechtem Mundwinkel“ ab: *Rechtschaffenheit* spricht aus diesem Schimmern. Wie diese zu verstehen ist, erklärt sich aus dem Vorgang des Malens, der auch dafür verantwortlich ist, dass Werk und Person in analoger Beziehung stehen. Das Malen wird nämlich von Celan nicht als elaborierte Tätigkeit eines Spezialisten dargestellt, sondern als Begegnung mit einem Du. Das hat Konsequenzen. Wer als Künstler in Farbe und Pinsel ein Du erblickt, behandelt sie nicht als Instrumente, die seinem Willen gefügig sind. Er begegnet ihnen als Geschöpfen, spürt den Impulsen nach, die von ihnen ausgehen und lässt sie an der Entstehung des Bildes mitwirken. In diesem Dialog erfährt der Maler auch sich selber als Geschöpf. Eine weitreichende Akzentverschiebung vollzieht sich mit diesem Kunstverständnis: vom souveränen Können des Künstlers auf die Praxis des Malens und ihre verwandelnde Wirkung. Diese Verwandlung ist der Veränderung vergleichbar, die Menschen in der intimen Beziehung mit einem Du erfahren. Das Werk, der Mensch und seine Beziehungen lassen sich unter diesem Gesichtspunkt nicht mehr voneinander trennen. Was vom einen gilt, betrifft auch das andere. Vermutlich ist aus diesem Grund das Motiv der Begegnung vorherrschend in Rembrandts Werk. Eines der spätesten Bilder, *Isaac und Rebecca* (1666), führt die enge Verwandtschaft zwischen schöpferischer Tätigkeit und menschlicher Begegnung eindrücklich vor Augen. Das Bild zeigt ein liebendes Paar. Der „Lichtschliff“ entfaltet sich auf ihm in ungewöhnlicher Pracht. In glühendem Rot leuchtet das Gewand von Rebecca, und zu purem Gold verwandelt fließt das Licht, das vor dunklem Grund vom Antlitz der beiden Personen ausgeht, über den Ärmel des Bräutigams zur Brust der Braut, die dieser zart mit seiner Hand berührt, und bringt so das Geheimnis der Begegnung in seiner ganzen Innigkeit und Kostbarkeit, zum Ausdruck.

Auch das Gedicht steht „*im Geheimnis der Begegnung*“², so zieht es Celan im *Meridian*, seinem poetologischen Vermächtnis, in Erwägung. In Abgrenzung zur herkömmlichen Kunstauffassung, für die sich das gelungene Werk durch Geschlossenheit auszeichnet, betont Celan mit dem Kursivdruck vor allem das öffnende, dialogische Moment der Dichtung. Diesem Anspruch setzt er im *Meridan* auch eigene Texte aus, indem er sie zitiert und so mit ihnen ins Gespräch tritt. Vor diesem Hintergrund ist das Gedicht nicht mehr ein für allemal fertiggestellt, sondern kann, wie eine Person, immer wieder befragt und von neuem sprechend werden. Der *Meridian* bietet folglich auch kein geschlossenes theoretisches System an, sondern denkt über unterschiedliche Wege der Annäherung an das Gedicht nach. Einigen dieser Wege folgend schliesse ich mich Celans Gespräch an und gehe den weiteren Fragen nach, die *Einkanter* aufwirft.

Auch *Einkanter* sucht das Gespräch: Mit Rembrandt. In seinem Namen kann Celan nämlich über den innersten Beweggrund des Gedichts sprechen. Der Vorwurf des Luxus und der Nutzlosigkeit trifft ein Kunstwerk, das vom Verlangen nach Begegnung motiviert ist, nicht, weder das Gemälde noch das Gedicht, denn beide sind wesentlich mehr als ein ästhetisch ansprechendes Gebilde. Sie sind ein Zeugnis der Menschlichkeit, und was wichtiger ist: Sie sind ein Wegweiser, der zum Menschlichen führt. Das Menschliche ist nämlich nicht vorgegeben, es ist uns aufgegeben. Im „Geheimnis der Begegnung“ tritt es als Werdendes allererst hervor. Die Schwierigkeiten von *Einkanter* müssen in diesen Zusammenhang gebracht werden. Ein Geheimnis lässt sich bekanntlich nicht aussprechen, ohne dass es sich sogleich verflüchtigt. Begegnungen sind jedoch auch auf Sprache angewiesen. Dieser Widerspruch ist nicht zu beseitigen, sondern seine Spannung muss ausgetragen werden. Eine Sprache, die dem Unausprechlichen ebenso Raum gibt wie dem Bedürfnis, sprechend in Begegnung zu treten, ist dazu nötig. Diese Sprache ist das Gedicht. Im Fall von

² GW III/198

Einkanter macht der sperrige Duktus aus dem Gedicht ein widerständiges Gegenüber, zu dem die Begegnung gesucht werden muss. Der Dichter ist zu diesem Gegenüber beim Schreiben ebenso unterwegs wie der Leser beim Verstehen des Gedichts. Auf diesem Weg werden die Schwierigkeiten zu einer unverzichtbaren Hilfe, allerdings nur, wenn man die Wörter – wie Rembrandt die Farben und Malwerkzeuge – als eigenwilliges Du respektiert. In der Begegnung mit diesem Du wird der Leser an den Rand des Verstummens geführt. Er ist genötigt, im Dunkeln ausharren und darauf zu warten, ob sich etwas zu Wort meldet. Einiges hat sich bereits enthüllt. Doch wie in Rembrandts Gemälden verschwindet im Gedicht das Dunkel nicht endgültig. Der Verstand wird nicht mehr in seine alten Rechte gesetzt. Nicht von ihm allein gehen Wahrnehmung und Erkenntnis aus, sondern auch vom Dunkel und seinem Geheimnis. Es bildet den bleibenden Hintergrund für das Sicht- und Erkennbare und schenkt ihm seine Leuchtkraft.

IV

Eine einseitig intellektuell orientierte Lektüre- und Lebenshaltung wird vom Gedicht in Frage gestellt, weil ihre Vorherrschaft der Begegnung mit dem Du abträglich ist. Eine Begegnung findet nur statt, wenn der Verstand auch schweigen kann. Aber wissen wir das nicht längst? Warum insistiert das Gedicht auf dieser vertrauten Tatsache mit so viel Nachdruck?

Mit dem Verstand machen wir uns Bilder von der Welt. Diesen Bildern ist mit Vorsicht zu begegnen. Sie zeigen weniger die Wahrheit, als wie wir die Welt sehen. Es ist bekannt, dass Celan der Entwicklung des Sehens im 20. Jahrhundert mit Skepsis begegnet ist. Sie entzündet sich an der technischen Reproduzierbarkeit des Bildes, die zu seiner Allgegenwart noch heute und zu einem künstlichen Sehen führt, „zu einem (...) industrialisierten Blick, in dem *voir* (Sehen), *savoir* (Wissen) und *pouvoir* (Können/Macht)³ zur Deckung gebracht sind und der in einem bisher ungekannten Ausmass unseren intellektuellen Habitus prägt. Nach Celan hat der „industrialisierte Blick“ eine der schlimmsten Katastrophen im 20. Jahrhundert heraufbeschworen: die Shoa. Seine Familie gehörte zu den Opfern des Nationalsozialismus. Als einziger hat Celan sich vor der Vernichtungsmaschinerie des NS-Regimes gerettet, blieb aber von diesem Schicksalsschlag nicht nur zeitlebens verstört, sondern auch in seinem Denken als Dichter unablässig von ihm bestimmt. Er hat wie kaum ein anderer gesehen, dass die unselige Identität von Sehen, Wissen und Macht in unserem Verhältnis zur Welt den tödlichen Machenschaften der Nationalsozialisten auf unheimliche Weise korrespondiert.⁴ Auch die Sprache hat an ihr Schaden genommen. Für Celan geht sie durch eine Zeit der Antwortlosigkeiten, der Finsternisse und durch ein furchtbares Verstummen.⁵ Es ist keine besondere Schwierigkeit, diese Folgen zu erkennen, aber es ist fast unmöglich, sich ihnen in der Praxis des Sprechens zu entziehen. Noch immer verwenden wir die Sprache mehrheitlich im Vertrauen darauf, uns mit ihrer Hilfe mitteilen, die Dinge benennen, erhellen, und damit die Welt ordnen und beherrschen zu können. Dieses Vertrauen ist den Dichtern abhanden gekommen. Sie sehen sich vor eine Sprache gestellt, die entleert ist, und aus der sie dennoch den Funken der Dichtung schlagen möchten. Was bleibt ihnen anderes übrig, als ihre Ratlosigkeit wie leere Hände herzuzeigen: „Wir/wissen ja nicht, weißt Du,/wir/wissen ja nicht/was/gilt“⁶, sagt Celan im Gedicht *Zürich zum Storchen*, das eines Gesprächs mit Nelly Sachs gedenkt. Die stumm gewordene Sprache ist für die Schwierigkeiten von zeitgenössischen Texten grundsätzlich verantwortlich. Bei Celan hat sie oft zu sehr knappen Gedichten geführt, deren Kürze von Weiss umgeben ist. Aus diesem Weiss spricht für den französischen Philosophen Maurice Blanchot „une rigueur non verbale qui ne serait pas destinée à porter sens, comme si le vide était moins un manque qu’une saturation, un vide saturé de vide“.⁷ Wenn Blanchots Wort gilt, fragt es sich, ob die Strenge des Gedichts nicht auch den Zweck hat, die Fülle des leicht Verständlichen

³ *Kritik des Sehens*. Hg. Ralf Konersmann. Leipzig: Reclam, 1997. S. 39

⁴ GW III/192

⁵ GW III/186

⁶ GW I/214

⁷ Blanchot; Maurice: *Der als letzter spricht / Le dernier à parler*. Berlin, Gatzka cop., 1993. S. 12f.

abzuweisen, weil diese zu einem Ballast geworden ist, der trotz allem Überfluss hungrig lässt. Ein Ballast, der den Blick auf eine tiefer liegende und nährendere Schicht der Sprache verstellt, eine Schicht, in der die Quellen verborgen sind, aus denen die Sprache sich speist und sie auf neue Weise beredsam macht. Sind wir diesen Quellen gegenüber nicht blind geworden, und steht damit nicht die Möglichkeit der Dichtung auf dem Spiel? Wenn man wie Celan der Überzeugung ist, dass das Gedicht der Ort ist, an dem unsere Menschlichkeit auf dem Prüfstand steht, dann hat das Dunkel eine heilsame Wirkung. Es schiebt sich als Schleier vor den Ballast und sein trügerisches Licht.

Celan gewinnt jedoch dem Sehen und Verstehen auch positive Seiten ab. Warum sollte er sonst in *Einkanter* die Begegnung mit einem Maler suchen, für dessen Arbeit das Auge von zentraler Bedeutung ist? Im *Meridian* hält er fest, dass sich die Rede des Gedichts durch eine besondere Aufmerksamkeit und Konzentration auszeichnet, durch ihren schärferen „Sinn für Detail, für Umriss, für Struktur, für Farbe, aber auch für die ‚Zuckungen‘ und ‚Andeutungen‘“⁸ im Mienenspiel des Du. Ein zusätzlicher Grund für die Schwierigkeiten von Celans Gedichten ist in diesem Diktum enthalten. Sie gelten einem weiteren Problem, das der „industrialisierte Blick“ mit sich bringt. Von ihm überformt sind wir für eine aufmerksame Wahrnehmung der Dinge und Verhältnisse blind geworden, weil wir sie im Licht unseres Vorwissens oder gar unserer Vorurteile zu sehen pflegen. Diese drängen sich auch zwischen die Begegnung mit dem Du, weshalb es in einem Gedicht Celans heisst: „und zuweilen, wenn/nur das Nichts zwischen uns stand, fanden/wir ganz zueinander.“⁹ Die Stärke der bildenden Kunst liegt in der Wiedergabe des Einzelnen. Gemälde eignen sich daher besonders, um den Sinn für das Detail zu schärfen. Rembrandts Bilder, in denen der Mensch im Zentrum steht, fördern überdies ein Gespür für die „Andeutungen und Zuckungen“ im Mienenspiel des Du.

Wie trägt *Einkanter* als sprachliches Werk dazu bei, die Aufmerksamkeit seiner Leser zu wecken? Einmal mehr: mit seinen Schwierigkeiten. Verständliche Texte üben einen Sog aus. Weil wir ihren Sinn rasch ermitteln, überlesen wir manches, und das Gesagte insgesamt wird überflüssig, sobald wir die Botschaft des Textes verstanden haben. In *Einkanter* geschieht das Umgekehrte. Ein gesicherter Sinn lässt sich nicht ermitteln. Dadurch wird jedes Wort kostbar, denn nichts anderes liegt mehr in unserer Hand, als eines nach dem andern abzutasten und zuzusehen, welche Verbindungen jenseits des Gängigen zum Vorschein kommen. Lassen wir uns auf dieses Vortasten ein, stossen wir auf eine Reihe von geologischen Begriffen: „Einkanter“, „Wüstengeschiebe“ und „Tischfelsen“. Es handelt sich um Gesteinsmaterial, dessen Oberfläche durch Korrosion zugeschliffen wird und das unterschiedliche Formen annimmt. „Einkanter“ und „Tischfelsen“ können auch für Artefakte gehalten werden. „Wüstengeschiebe“ ist eine Neuschöpfung Celans; mit Geschiebe bezeichnet die Geologie vom Gletschereis vor sich hingeschobene Gesteinsbrocken.¹⁰ Wie ist dieses ‚unpoetische‘ Vokabular in das Kunstverständnis von Celan und Rembrandt einzuordnen? Es fällt auf, dass wir es beim geologischen Material einerseits mit geformtem Gestein, andererseits mit formlosem Geröll zu tun haben. Und in der Tat sind Form und Formlosigkeit auch die Extreme, zwischen denen die Sprache von *Einkanter* oszilliert. Das Wort „Lichtschliff“ thematisiert den formgebenden Pol. Er impliziert eine ästhetische Ordnung mit ethischem Anspruch: So wie Rembrandts Arbeit als Maler der Farbe ihr Leuchten entlockt und dabei im gleichen Atemzug einen Raum für die Begegnung schafft, so schleift die Erosion das Gestein ab und verleiht ihm eine Form, die wie von Menschen geschaffen ist. Tischfelsen entstehen dabei als Ort der Gastlichkeit und Begegnung. Der Formgebung setzen sich aber die auflösenden Tendenzen der Syntax von *Einkanter* entgegen. Sie können als Erosionsvorgänge des Gedichts verstanden werden. Auch von Rembrandt ist bekannt, dass er anders als seine zeitgenössischen Berufskollegen den Prozess des Malens

⁸ GW III/198

⁹ GW I/217

¹⁰ Reuss, Roland: *Im Zeitlof. Celan-Provokationen*. Stroemfeld, Frankfurt a.Main, 2001. S 28f.

nicht verbirgt, sondern dass er Bildungs- und Entbildungsvorgänge auf seinen Gemälden deutlich hervorhebt.¹¹

V

Mit der Akzentuierung formgebender und zersetzender Arbeitsprozesse in Dichtung und Kunst wird ein Werkverständnis in Frage gestellt, das zu Celans Zeit noch Konjunktur hatte. Unter der Nachwirkung der deutschen Klassik sah man im Kunstwerk eine zeitenthobene Gestalt, die dem ästhetischen Anspruch auf Vollendung genügt. Ein Kunstwerk, das wie *Einkanter* den Arbeits- und Zerfallsprozess zugleich vorzeigt, entsagt diesem Anspruch. Es macht sichtbar, dass auch die Kunst der Zeit unterworfen ist und reiht sich damit unter die vergänglichen Dinge ein. Der Sinn und Reiz dieses Wandels lässt sich im Rezeptionsverhalten aufspüren, das ein solches Kunstwerk provoziert. Nehmen wir *Einkanter* als Beispiel. Was bewirkt die Erosion, die sich in der Fragmentierung seines Sinns bemerkbar macht? Sie verhindert, dass sich eingeschliffene Denkmuster abspulen oder voreilige Schlussfolgerungen aufdrängen und lässt beides unter der Hand gleichsam zu "Wüstengeschiebe" zerbröckeln. Dem Bedürfnis nach Kontrolle und Herrschaft, aber auch der Besinnungslosigkeit, Trägheit und Selbstvergessenheit¹² wird damit entgegengewirkt. Diese Eigenschaften beeinträchtigen nach Celan nicht nur das Gedicht in seiner Entstehung und Wirkung, sondern vereiteln auch die Begegnung mit dem Du. Es handelt sich um Eigenschaften, die den Menschen sich selbst entfremden, ihn zu destruktivem Handeln und im Extremfall zum Töten veranlassen. Wer dem Sog dieser Eigenschaften ausgeliefert ist, mag allerdings ihre Behinderung zunächst nicht als befreiend, sondern als bedrohlich oder gar als tödlich erleben. Celans Gedicht setzt sich und uns dieser Bedrohung in der stummgewordenen Sprache gezielt aus, in der Hoffnung, dass wir uns am äussersten Punkt der Entfremdung freisetzen und zu uns selber finden: „Und es gibt vielleicht, und in einer und derselben Richtung, zweierlei Fremde – dicht beieinander“¹³, heisst es im *Meridian*. Es sind die Spuren der Vergänglichkeit in der Faktur des Gedichts, die zur Begegnung mit dem einen Fremden führen können, dem verdrängten Tod, und diese Gegenüberstellung ermöglicht uns vielleicht, ein anderes Fremdes anzutreffen: Die Sterblichkeit unseres Daseins. Im Gewahren der Sterblichkeit entdecken wir zunächst uns selber als Entfremdete. Das Ausharren in dieser Fremde öffnet uns aber auch für den Anderen und sein Fremdsein. Die Zuwendung zum Fremden kann zu einer „Atemwende“¹⁴ werden, zu jenem verwandelnden Augenblick, in dem sich nach Celan immer nur punktuell das Geheimnis der Begegnung ereignet. Es ist naheliegend, dass Tod und Sterblichkeit „dicht beieinander“ liegen und nur „vielleicht“ „zweierlei“ sind. Die Begegnung mit der Sterblichkeit ist deshalb kein Garant für eine Veränderung. Zwar kann das Bewusstwerden der Sterblichkeit Herrschaftsansprüche der Fragwürdigkeit aussetzen, ebenso gut ist es jedoch möglich, dass sie dadurch erst recht in Gang kommen, um die bedrohliche Konfrontation mit dieser Tatsache abzuwehren. Dasselbe gilt für Besinnungslosigkeit, Trägheit und Selbstvergessenheit, die im Innewerden der Sterblichkeit entweder überwunden werden oder sich als Methoden der Flucht und Betäubung angesichts der Herausforderung durch den Tod noch verstärken. Celan setzt auf die Hoffnung, die im Bewusstsein um die Sterblichkeit entsteht.

Ein Gedicht, das am Machtstreben rüttelt, die Sterblichkeit vor Augen führen möchte und das Wunder der Begegnung erhofft, erhebt einen hohen Anspruch. Das äusserste Ziel ist für Celan damit aber noch nicht erreicht. Dieses gibt erst der Kulminationspunkt von *Einkanter* preis: Der 16. Psalm. Dieser ist mit „Hoffnung des Dulders“ überschrieben. David wendet sich mit dem Versprechen an den Herrn, keine anderen Götter neben ihm zu dulden, da er sich von Gott wohl beraten und gut geführt sieht und ihm daher vertraut. Sein Gebet erneuert dieses Vertrauen und endet mit den Worten:

¹¹ Bockemühl, Michael: *Rembrandt. 1606 – 1669. Das Rätsel der Erscheinung*. Köln, TASCHEN, 2007. S. 83

¹² GW III/187-194

¹³ GW III/195

¹⁴ GW III/195

Darum freut sich mein Herz
 und frohlockt meine Seele,
 auch mein Leib wird sicher wohnen.
 Denn du gibst mein Leben
 nicht dem Tode preis
 (...)
 Du weisest mir den Pfad des Lebens:
 Fülle der Freuden
 vor deinem Angesicht
 und Wonnen in deiner Rechten
 ewiglich.¹⁵

Mit der Nennung des Psalms schliesst sich *Einkanter* dem Vertrauen Davids an. Es besteht in der Hoffnung auf ein stets von neuem aufblühendes Leben in Freuden und Wonnen, das nichts Geringeres als den Tod überwindet. Dieser – von Celan als utopisch bezeichnete¹⁶ – Wunsch ist mit der Tatsache, dass *Einkanter* ein Gespräch mit Rembrandt, also mit einem Toten sucht, als elementare Triebfeder seiner Dichtung bloss gelegt¹⁷. Man mag darin ein biographisch motiviertes Anliegen Celans sehen, das Bedürfnis, mit den so früh in seinem Leben verschiedenen Eltern und den jüdischen Freunden in Verbindung zu bleiben. Ein Faktum enthebt aber seine Utopie der Sphäre subjektiven Wünschens: Tod und Überwindung des Todes sind in *Einkanter* keine Metaphern, sondern beides geschieht auf buchstäbliche Weise: Der Psalm markiert das Ende des Gedichts, das aber auf diese Weise gerade kein Ende ist. Vielmehr geht das Sprechen weiter, indem sich das Gedicht nun einem anderen Text öffnet: der Bibel. Von der Bibel ist ein Grossteil der abendländischen Literatur inspiriert. Damit tritt *Einkanter* potentiell auch mit diesem Schrifttum ins Gespräch. Einem so weiträumig angelegten Gespräch entspringt zweifellos eine Fülle an Gedanken und Einsichten. Doch diese dürften zweitrangig sein gegenüber den Freuden und Wonnen eines unzerstörbaren Lebens, das sich Celan vom Gedicht darüber hinaus verspricht. Was aber rechtfertigt eine solche Hoffnung, die an Vermessenheit grenzt? Der blinde französische Literaturwissenschaftler und Schriftsteller Jacques Lusseyran, der mehrere Jahre im Konzentrationslager Buchenwald verbrachte – er war Mitglied der Résistance –, hat in dieser Grenzsituation eine Erfahrung mit Poesie gemacht, die sich als Bewährungsprobe von Celans dichterischer Hoffnung liest:

Es gab etwas, das nur der Terror bewirken konnte: dass nämlich diese im Innern der Baracke wogende Masse von Hunderten von Menschen schwieg. Nur der Terror – und die Poesie. Wenn jemand ein Gedicht vortrug wurde es still, einer nach dem anderen, wie Glut von Kohlen, die erlischt. Eine Hand hielt die Menschen zusammen. Ein Mantel der Menschlichkeit bedeckte sie.

Ich machte die Erfahrung, dass die Poesie eine Handlung ist, eine Beschwörung, ein Friedenskuss, eine Medizin. Ich machte die Erfahrung, dass die Poesie eines der wenigen, sehr wenigen Dinge ist, die über Kälte und Hass siegen können. (...)

Nicht mehr und nicht weniger als Medizin. Ein Stoff, der auf den menschlichen Organismus übertragen, den Lebenskreislauf in ihm veränderte, ihn schneller oder langsamer machte. Kurz, ein Stoff, dessen positive Eigenschaften genauso konkret waren wie die Eigenschaften einer chemischen Substanz. (...)

Als Schüler von Büchern liebte ich die Poesie (...) wegen ihrer Irrealität. Ich glaubte, sie sei eine Kunst, ein grossartiges Spiel, ein Luxus, und immer ein Privileg. Welch eine Offenbarung war das nun für mich!¹⁸

¹⁵ *Die heilige Schrift. Altes Testament. Die Psalmen.* In: *Zürcher Bibel.* Hrsg. Kirchenrat des Kantons Zürich, Zürich, Verlag der Zwingli Bibel, 1955. S. 566

¹⁶ GW III/199

¹⁷ Reuss, *Im Zeithof*, S. 24

¹⁸ Lusseyran, Jacques: *Das Leben beginnt heute.* Stuttgart, Klett, 1976. S. 92

VI

Luxus oder Notwendigkeit, war die Frage, von der diese Betrachtung über den Sinn und Reiz der Beschäftigung mit schwierigen Texten ausgegangen ist. Eine bekannte, aber kaum ernst genommene Antwort zeichnet sich ab. Dichtung ist eine verwandelnde Macht, sie ist sogar eine heilende Kraft in Situationen äusserster Bedrängnis. Wie sollte die Beschäftigung mit ihr davon ausgenommen sein? Wohl sehen sich die Leser schwieriger Gedichte nicht den Gräueln des Konzentrationslagers ausgesetzt. Doch wenn sie in den Genuss der Freuden kommen wollen, die solche Gedichte verheissen, wird von ihnen gefordert, immer wieder die Eigenschaften abzulegen, die ihren gemeinsamen Nenner im Machtstreben haben und die der Menschlichkeit im Weg stehen. In friedlichen Zeiten nehmen sich diese Eigenschaften harmlos aus, aber in Zeiten der Not können sie von uns Besitz ergreifen und uns zu monströsen Taten verleiten. Dass zu solchen Gefahren mit schwierigen Texten ein Gegengewicht geschaffen wird, ist mehr als sinnvoll. Es ist notwendig.

Vielleicht wird man diesen Ausführungen entgegenhalten, dass es zwar schon sehr lange anspruchsvolle Literatur gibt, dass sich aber nach wie vor keine auffällige Verbesserung im Verhalten der Menschen abzeichnet, wie sie hier als Nutzen in Aussicht gestellt wird. Dem ist vielleicht nicht zu widersprechen. Zu widersprechen ist aber dem Fortschrittsglauben, der diesem Einwand zugrunde liegt. Schwierige Texte, so wurde am Anfang gesagt, sind nicht selten Gewebe, die ein bewegliches Spiel der Kräfte im Gleichgewicht hält. Celans Gedicht hofft und Jacques Lusseyrans Erfahrung beweist, dass von diesem Spiel eine Wirkung ausgeht, die zum Gleichgewicht unserer Lebenswelt beiträgt. Wenn daher der Sinn der Beschäftigung mit schwierigen Texten nicht nur im Erarbeiten fruchtbarer Ergebnisse, sondern auch in der transformierenden Macht der Lektürepraxis liegt – das eine ist vom anderen nicht zu trennen –, trägt beides wesentlich zu diesem Ausgleich bei. Deshalb ist die Beschäftigung mit anspruchsvoller Literatur vielleicht nicht einmal ein Privileg, sondern ganz einfach eine Arbeit, die getan werden muss, wie jede andere auch.

Bildanhang



Isaak und Rebekka (Die Judenbraut), um 1666, Öl auf Leinwand, 121,5 x 166,5 cm, Amsterdam, Rijksmuseum



Selbstbildnis, um 1669, Öl auf Leinwand, 86 x 70,5 cm, London, The National Gallery