Kultur

Objekttyp: **Group**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **76 (1996)**

Heft 2

PDF erstellt am: **25.04.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Elise Guignard

Eilande, Erotik und Entführung

Was ist in der japanischen Kultur Wirklichkeit, was ist Illusion? Adolf Muschgs und Oskar Pfenningers Japan-Bücher sind Anläufe, die vertraute Trennung der Sphären hinter sich zu lassen und die Erfahrung von deren Einswerden zu suchen.

Adolf Muschg folgt gar zwei Wegen. Dem sachlich informativen mit dem Buch: «Die Insel, die Kolumbus nicht gefunden hat. Sieben Gesichter Japans»[1] – eine Vortragssammlung – und einem fiktionalen mit dem nicht minder rätselhaften Titel «Nur ausziehen wollte sie sich nicht»[2]. *Oskar Pfenninger* scheint das Gefundene alsbald wieder zu verlieren. Er erzählt die Geschichte einer Entführung: «Überfahrt»[3]. Die drei Texte ergänzen sich. Jeder zeugt von einem unterschiedlichen Zugang zur fernöstlichen Kultur. In Muschgs Prosa durchdringen sich Intellekt und künstlerische Empfindsamkeit oder setzen sich gegeneinander. Pfenningers Roman «Überfahrt» verbindet bis ins feinste Detail Realität und Surrealität. Diesseitiges und Jenseitiges begegnen sich auf einer *«Traumbrücke»*.

Was bewirkt der Kontakt mit einer fremden Kultur? Was sucht der einzelne im fernen Land? Heimat? Ist er auf der Suche nach sich selbst, nach dem Fremden in sich selbst? Fragen, die uns beschäftigen, wenn wir Muschgs und Pfenningers Japan-Impressionen lesen. Nicht allgemeingültige Antworten sind in den Texten zu finden, sondern das ganz persönliche, das subjektiv Erlebte der Autoren.

«Sieben Gesichter Japans» – es handelt sich mit einer Ausnahme um Vorträge und Aufsätze aus den Jahren 1990–1993 – versammelt Muschg unter dem Titel «Die Insel, die Kolumbus nicht gefunden hat». Ebenfalls denkbar wäre: «Japan – Versuch eines fraktalen Porträts»; so bezeichnet der Autor seine Eröffnungsrede vom 12. September 1993 zur Ausstellung «Japan und Europa 1543–1929» in Berlin. Muschg weist hier nach – was andere auch schon getan haben –, dass Japan gelernt habe, *«Inkommensurables wertungsfrei nebeneinander gelten zu lassen»*. Nicht mit cartesianischer Logik, sondern nach östlichem intuitivem Denkvermögen entständen da neue Lebensmuster, *«Bilder geordneter Turbulenz»*, zu vergleichen mit fraktalen Figuren. Nach Muschgs Überzeugung entsprechen fraktale Figuren, das heisst, instabile, vieldeutige, unberechenbare Figurationen dem modernen Existenzbewusstsein im Osten wie im Westen. Das Bild Japans, lesen wir an anderer Stelle, zeige sich in einer von Energie flimmernden Unschärfe, oder es wird präzisiert, Japan sei ein Objekt, das im strengen Sinn nicht «Gegenstand» werden will. Muschg zitiert auch *Churchills* Ausspruch, diese Insel sei *«A riddle wrapped in a mystery inside an enigma»*.

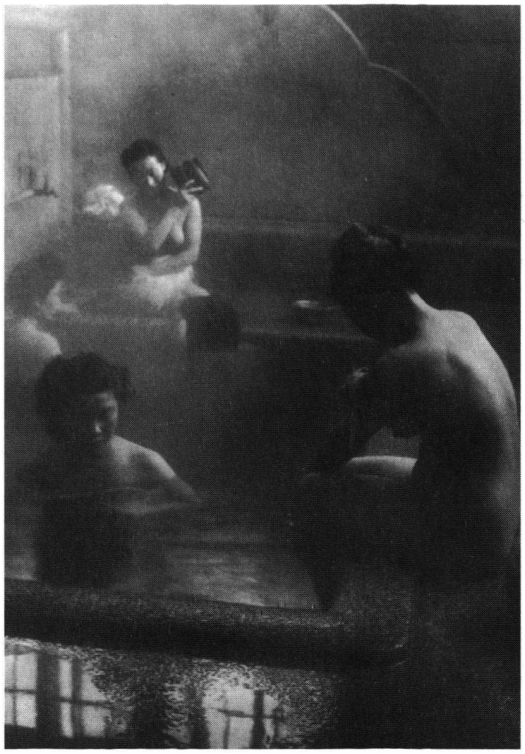
In dem brillant komponierten «fraktalen Porträt» finden sich Formulierungen, die allen Texten, ebenfalls dem von Oskar Pfenninger, als gedankliche Basis unterlegt werden können. Für die drei Bändchen gilt zudem der Satz aus Muschgs Ansprache zur Eröffnung des Konferenzpavillons von *Tadao Ando* in Weil am Rhein (1993): *«Ich werde in anmasslicher Bescheidenheit vor allem von meinen Erfahrungen reden.»*

Eine Erfahrung, eine Erinnerung aus längst oder jüngst vergangener Zeit ist stets der Startpunkt, sei's in Andeutungen, sei's in einsehbaren Überlegungen, von wo aus sich die Vertrautheit mit fernöstlicher und westlicher Kultur entfaltet. Im Gebäude von Tadao Ando beispielsweise erinnert sich Muschg der Tatami, der Reisstrohmatten mit dem uralten Mass

1 Adolf Muschg: Die Insel, die Kolumbus nicht gefunden hat. Sieben Gesichter Japans. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1995.

2 Adolf Muschg: Nur ausziehen wollte sie sich nicht. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1995.

3 Oskar Pfenninger: Überfahrt. Die Geschichte einer Entführung. Roman. Pendo-Verlag, Zürich 1995.



Public Bath
© Koichi Uchimura (1985).
Black and Whites Gallery, 50–52 Monmouth Street, London WC2 9DG.

von 90 x 180 cm, und vergleicht sie mit dem Modulor, der abendländischen, vom menschlichen Körper ausgehenden Proportionsskala. Im Tatami sei die Horizontale dominant, im Modulor die Vertikale, oder mit andern Worten: Japanische Masse für die Baukunst gründen im liegenden, ruhenden Menschen, die westlichen hingegen im aufrecht stehenden.

Pulsschläge der Imagination

Reizvoll, selbst wenn's ein bisschen forciert anmutet, ist in einem andern Text die Kombination eines Jugendeindrucks mit der Erfahrung des Erwachsenen. Stichwort: «Der Fuji von Kanagawa aus betrachtet», ein Holzschnitt von *Hokusai*. Der Gymnasiast war fasziniert von der die Bildfläche beherrschenden, schaumgekrönten Woge; das winzige Fuji-Dreieck bemerkte er so nebenbei. Lebenserfahrung, und das bedeutet für Muschg auch Auseinandersetzung mit dem Fernen Osten, rücken Hokusais Komposition in ein reiches Bezugsnetz. Der Betrachter überblickt nun, wie sich vom kleinen, gleichschenkligen Bergdreieck aus alle andern Formen herleiten, wie sie dazu kontrastieren, das Wasser sich hoch überschlägt mit krausigen Schaumrändern und schmale Schiffe die Wogen durchschiessen. Muschg versteht die Welle als *«Exzess turbulenter Vergänglichkeit»* und den Fuji als ein Symbol *«vollkommener Ruhe»*. *«Er begreift, was ihn ergreift»* und einst ergriffen hat.

Japanische Masse für die Baukunst gründen im liegenden, ruhenden Menschen, die westlichen hingegen im aufrecht stehenden.

Dualismus durchpulst überall die Vorstellungswelt des Autors; er sieht das eine und nimmt sogleich das Entgegengesetzte wahr. Nach diesem Zweiheitsprinzip komponiert er den dreigliedrigen Text «Nur ausziehen wollte sie sich nicht». Es ist eine Balance zwischen Autobiographie und dem fraktalen Porträt der japanischen Frau. Die Rahmenerzählung, erster und dritter Teil, handelt von den Dreharbeiten in Kyoto zum Film «Dejima» nach dem Szenario von Muschg. Die Protagonistin Yoko erinnert an die junge Frau gleichen Namens in der leidenschaftlichen, doch problematischen Liebesgeschichte in Muschgs erstem Japanbuch «Im Sommer des Hasen» (1965). In Yoko, die einst bereit war, alle Tabus zu brechen, ist das angeborene und in der japanischen Gesellschaft kultivierte und ästhetisierte weibliche Schamgefühl wieder erwacht. Als Kontrast zu dieser Überempfindlichkeit setzt der Autor die totale Unempfindlichkeit im Bereich der Sexualität. Im Mittelteil schildert er seinen Besuch in einem Pornoetablissement in der Begleitung einer Japanerin und eines Schweizers. Da stellen Frauen ihr Geschlecht zur Schau unter Ausnützung aller technischen Möglichkeiten von Lichteffekten, Spiegelreflexen, von akustischen Reizen. Sie stellen sich nicht nur zur Schau, sie bieten sich dem geilen, vorwiegend männlichen Publikum in den verschiedensten Positionen zur aktiven Befriedigung dar. Zuschauer werden zu Akteuren. Prostitution der Potenz.

Der Schock, den die dreissigseitige Nachtlokalszene vermutlich vor allem in der weiblichen Leserschaft auslöst, wird gemildert durch den Hinweis auf die sogenannten «Frühlingsbilder». Damit sind Farbholzschnitte und illustrierte Bücher mit erotischen Themen gemeint. Diese shunga, wie sie auf Japanisch heissen, wären als Darstellung des Sex-Paradieses, des Sex-Schlaraffenlandes, zu bezeichnen. Erotische Spiele beziehungsweise «Bilder geheimer Spiele» waren seit dem siebzehnten Jahrhundert beliebt, wurden jedoch zeitweise von der Regierung verboten und selbst grosse Meister wie Utamaro deswegen eingekerkert.

Was haben die «Frühlingsbilder», was hat moderne Pornophilie mit dem Film «Dejima» zu tun? Wie ist da Autobiographisches versteckt? Der Film handelt von einem Missverständnis zwischen Mann und Frau, die aus verschiedenen Kulturen aufeinandertreffen. «Dejima» ist jedoch generell ein Stichwort für Ost-West-Kontakt. Es ist der Name der zur Hafenstadt Nagasaki gehörenden Insel, wo in der Epoche der selbstgewählten zweihundertjährigen Isolierung Japans sich westliche Handelsgesellschaften niederlassen durften. Den Verkehr zwischen den strikt abgesonderten Ausländern und den Japanern besorgten Dolmetscher. Sie waren Zwischenträger im praktisch alltäglichen und im kulturellen Bereich. Von ihnen hing, zwar nicht ausschliesslich, doch wesentlich das Bild ab, das sich der Osten vom Westen und umgekehrt der Westen vom Osten machte. In diesem Sinn ist auch Muschg ein Dolmetscher; er stellt sich direkt und indirekt als solcher dar in seinem mehr diskursiv intellektuellen als auch in seinem dichterisch fiktionalen Schreiben.

Von den Dolmetschern hing das Bild ab, das sich der Osten vom Westen und umgekehrt der Westen vom Osten machte.

Allein mit den Ahnen

Einen Dolmetscher würden wir hingegen Oskar Pfenninger nicht nennen, obgleich er wie Muschg *«durch wiederholte Passion mit Japan verbunden ist»*. In «Literatur als Therapie» erklärt Muschg, sein erster Aufenthalt in Japan sei eine Flucht gewesen. Bei Pfenninger verhält es sich nicht anders. Eine Suche nach sich selbst war damals Ende der fünfziger, Anfang der sechziger Jahre der Aufbruch in den Osten für beide. Pfenningers «Überfahrt» könnte man unter dem Titel «Das uralte Gesicht Japans» den «Sieben Gesichtern» Muschgs zugesellen. Warum uralt? Weil die durchlässige Grenze zwischen Realität und Irrealität an No-Spiele erinnert.

Edi, der Protagonist des Romans, ein Schweizer, gleich dem Autor um die sechzig, verheiratet seit über dreissig Jahren mit einer Japanerin, fliegt ohne seine Frau nach Japan. Er ist allein mit sich selbst wie einst in frühen Mannesjahren. Doch nun ist er unterwegs mit seiner Vergangenheit. Die Ahnen und die Geister verstorbener Freunde begleiten ihn, entführen ihn auf seltsame Pfade, lenken ihn ab vom gewählten Reiseziel. An der letzten Station im Westen, im Flughafen von Anchorage, gerät Edi in den Bann eines Unbekannten, der einen Instrumentenkasten bei sich hat. Unheimlich und aufdringlich ist der Fremde; Edi fragt nach seinem Namen. *«Nenne mich Gambe»,* erhält er zur Antwort. Noch einige Worte wechseln die beiden, dann auf einmal ist der seltsame Mann verschwunden. Edi wird Gambe nicht los, kann ihn nicht loswerden; denn dieser gibt sich als sein Grossvater zu erkennen. Als Symbolfigur der Ahnen ist er in entscheidenden Momenten präsent, nicht in Menschengestalt, sondern nur mit seiner Stimme. Gambe ruft in Edi Kindheitserinnerungen wach, er stellt ihm heikle Fragen über seine Lebensführung, verstrickt ihn in der eigenen Geschichte. Gambe ist den Schamaninnen ähnlich, die *«den Lebenden Rat erteilen, sie warnen, ermuntern, ermahnen»*.

Vielleicht ist Heimat eine Illusion. Sie aufgeben macht frei.

Edi verliert mehr und mehr seine Eigenständigkeit, folgt den Direktiven Gambes, er wird gleichsam zum Musikinstrument des Vorfahren. Realität und Irrealität sind gleichwertig, zwei Stimmen in einem geheimnisvoll durchsichtigen Spiel. Die Zweistimmigkeit, das Neben- und Miteinander der zwei Bewusstseinsebenen bestimmt die Romanstruktur bis in feinste Nuancen. Die Sprache ist von lapidarer Einfachheit, das Unwahrscheinlichste ist klar formuliert, wirkt selbstverständlich. Tatsächliche Begegnungen mit Verwandten und Freunden werden geschildert; in Strassenszenen, in Naturerlebnissen wird uns fernöstliche Ambiance sinnenhaft nahegebracht. Und genau so wird über die Reise berichtet, die der Protagonist in der Phantasie unter der Ägide des Phantoms unternimmt. Was ist Illusion? Was ist Wirklichkeit? Wie im No-Spiel vergessen wir das Fragen.

Und dennoch – nach der Lektüre des Romans bleibt die Frage, die Pfenninger explizit stellt und die implizit aus Muschgs Japanbüchern herauszuhören ist, nämlich: *«Vielleicht ist Heimat eine Illusion. Sie aufgeben macht frei.»* Aus der Heimat, aus dem eigenen Kulturraum hinaustreten und sich in einen andern einfühlen, sich in diesem und jenem bewegen – dies ist vielleicht ein Weg zur eigenen inneren Freiheit, und den haben die zwei fast gleichaltrigen Autoren gewählt. ✦

Michael Wirth

Der klassische Konflikt in der Familie

Peter von Matts Studie «Verkommene Söhne, missratene Töchter»

Von Sophokles bis Elfriede Jelinek: Peter von Matt schreibt über eiserne Väter, kupplerische Mütter und revoltierende Kinder in der Weltliteratur.

Was will Literatur, aus welchen Quellen schöpft sie ihre Themen? Die Bücher des Germanistikprofessors *Peter von Matt* geben immer auch Antwort auf die Frage nach der Funktion des Literarischen in seiner Zeit. Von Matts Arbeitsgebiet sind die Varianten klassischer Konflikte, welche die Literatur in Szene setzt. Vor sechs Jahren legte der Zürcher Gelehrte die grossartige Studie «Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur» vor. Nun folgt «Verkommene Söhne, missratene Töchter. Familiendesaster in der Literatur»[1], ein nicht minder eindrucksvoller Durchgang durch Romane, Erzählungen, Dramen und Gedichte der Weltliteratur. Von Matt beschreibt den Eltern-Kind-Konflikt als eine der bedeutendsten Konstellationen, die einem Werk von weltliterarischem Rang Struktur verleihen. Literaturpädagogisch brillant nimmt er eine Analyse der dichterischen Gestaltungsmittel vor, mit denen die Literaten über die Familie, das zu allen Zeiten idealisierte Herzstück von Staat und Gesellschaft, ihre Wahrheit vermitteln und die Notwendigkeit des literarischen Werkes offenbaren.

1 Peter von Matt: Verkommene Söhne, missratene Töchter. Familiendesaster in der Literatur. Carl Hanser Verlag, München 1995.

Schlüpfrigkeit des Podestes

König Lear steht vor den Trümmern des Vertrauens in seine Töchter. Mag auch am Ende den Kindern Gerechtigkeit geschehen – über Lears Rehabilitation liegt der Schatten des Verrats. Der hat ihn schmerzlich fühlen lassen, wie wenig auf Rolle und Ansehen ein Leben zu errichten ist. Das Geschehene wird noch einmal geschehen können, denn die Welt hat ihre Unschuld verloren. Dass das Podest schlüpfrig ist, wird eine bedeutende Erkenntnis der Aufklärung sein, die, gerade weil sie Ordo auch im Zufall, in der Katastrophe sieht, in *Shakespeares* Drama ein unverzichtbares Vehikel besitzt. Denn kehrt sich im Lear zum Schluss nicht alles zum Guten? König Lear markiert einen Epochenwandel. Die Kräfte, welche die Macht in Frage stellen, müssen nicht mehr, wie dies noch im spätmittelalterlichen Weltbild galt, moralisch autorisiert sein. Die Vision des Negativen nimmt von der Literatur Besitz. Die Familie wird der Ort gegensätzlicher Strömungen. Bestraft die Dreistigkeit der Kinder die väterliche Naivität Lears, so setzt *Schillers* Don Carlos der Rücksichtslosigkeit des spanischen Vater-Königs die Utopie einer gewaltfreien Politik entgegen. Der Sohn vertritt das Neue gegenüber dem politisch Rückständigen, Dunklen, dem der Vater ihn opfert. Liegt in der Apologie der Kinder zugleich auch eine Anklage der Eltern? Von Matts Neubewertungen von zentralen Dialogen zeigen, dass die Dinge so einfach nicht liegen: Zwar geht es dem auf den Erhalt seiner Macht bedachten Kreon darum – wenn er, in *Sophokles'* Antigone, im Gespräch mit Haimon die Zustimmung seines Sohnes zum Todesurteil über die «subversive» Antigone erreichen will –, Haimon nachzuweisen, dass er Antigone hörig ist, jedoch nimmt das Gespräch eine überraschende Wende: Kreon vertritt zugleich auch das kirchen- und priesterfeindliche Programm aller politischen Aufklärung, ohne freilich zu ahnen, dass er dafür schrecklich büssen wird. Die moralischen Werte sind nie ausserhalb des Werks vorgegeben, *«sie hausen nicht irgendwo im Dichter»*. Vielmehr bauen sie sich mit Fortschreiten des Textes erst auf. Wenn Väter, unterstützt von den Müttern, über ihre Kinder zu Gericht sitzen, weil diese ihren Lebensplan, ihren Liebespartner eigenmächtig gewählt haben, wenn Frau Briest Effi erst verkuppelt und ihr dann den Verstossungsbrief aus-

händigt, dann wird Moral gleichsam *«im Kunstgefüge»* geboren. Diesem wesentlich ist der Gegenrhythmus, der «falsche» Ton innerhalb der literarischen Rede, der gehört werden soll, nur um das Richtige und Gute um so klarer aufscheinen zu lassen.

Von Matt geht davon aus, dass *«in der Literatur jede Verfehlung an Autorität gekoppelt ist, die diesen Tatbestand feststellt und gleichzeitig das Gesetz zur Erscheinung bringt, nach dem sie ihn bemisst»*. Der Text beleuchtet die Legitimation des Gesetzes selbst, vor dem das missratene Kind als solches gilt, und stellt sie in Frage, nicht zuletzt, indem er zeigt, dass Kinder angesichts der Unumstösslichkeit der heiligen Ordnung von Staat, Kirche und Familie auf die Ratio rekurrieren. Am eindrucksvollsten tut dies wohl Schillers Franz Moor mit seiner den Grund der väterlichen Liebe bezweifelnden Frage *«Wo steckt denn nun das Heilige?»*.

Autoritätsverlust

Die sich buchstäblich verflüssigenden Väter – allen voran der heulende Kommandant in *Kleists* «Marquise von O» und *Lessings* Sampson – sind repräsentativ für die Tendenz der Dichtung des empfindsamen 18. Jahrhunderts, die hartherzigste aller Vaterfiguren, den römischen Brutus, *«umzustülpen»*. Tatsächlich erlebt dann das bürgerliche 19. Jahrhundert einen Machtzerfall des Vaters, auf den dieser mit einer neuerlichen Erinnerung an den römischen, eisernen Vater reagiert, ohne diesem Bild freilich zu neuem Glanz zu verhelfen. Zu eindeutig ist der Autonomiegewinn der Jungen, mag der Preis auch unmenschlich hoch sein: In *Gerhart Hauptmanns* Stück «Michael Kramer» begeht dessen Sohn Arnold, im Gegensatz zu seinem Vater, dem Akademieprofessor, ein sich nicht dem bürgerlichen Arbeitsethos unterwerfender Maler, Selbstmord, weil er den Idealen seines Vaters nicht entsprechen kann.

Mit einer behutsamen Methodenvielfalt macht von Matt Neuinterpretationen möglich, etwa die von *Kafkas* «Urteil», ein ausserhalb traditioneller Hermeneutik liegender Text: Er weist nach, dass der vom Vater zum Tode verurteilte Georg Bendemann zwar von der Brücke ins Wasser springt, diesen Sprung aber in einem tieferen Sinne «überlebt». Von Matt macht die *«grossartige Paradoxie der Erzählung»* – den Selbstgewinn Kafkas nämlich, seinen Lebensweg als Schriftsteller ausgerechnet in der sprachlichen Inszenierung des befohlenen Selbstmordes gefunden zu haben – an den Widersprüchen fest, die Kafka im Text aufscheinen lässt; der Text offenbart zum einen seinen Spielcharakter und baut zum anderen Symbolketten auf, die auf das Erlebnis verweisen, das Kafka von seiner Berufung überzeugte: Er hatte «Das Urteil» nämlich in einer Nacht niedergeschrieben.

König Lear markiert einen Epochenwandel. Die Familie wird der Ort gegensätzlicher Strömungen.

Mit Jelinek gegen die 68er

In den siebziger und achtziger Jahren drehen die schreibenden Kinder von Nazis den Spiess um. Doch von Matt scheint nicht einverstanden mit der moralischen Überlegenheit, welche hier demonstriert wird, und vertraut *Elfriede Jelinek* die Verteidigung seines Standpunktes an. Dass Kinder sich als späte Opfer der Naziherrschaft sehen, interessiert von Matt dabei nicht. In «Die Ausgesperrten» stellt Jelinek dem beinamputierten SS-Mann dessen in einer Jugendbande organisierte Kinder Rainer und Anna gegenüber. Überfälle und Sprengstoffanschläge werden begangen. Schliesslich ermordet Rainer seine Eltern und auch Anna, wie einst sein Vater Juden und Polen umgebracht hat. Von Matt wird mit Jelineks Text der Problematik des fehlgeleiteten Kindes als erzieherisches Phänomen der Zeit nach dem Nationalsozialismus nicht gerecht. *Peter Weiss'* «Abschied von den Eltern» (1961) vermisst man ebenso wie jene Autorinnen und Autoren, die sich damals schreibend auf die Vatersuche begaben, weil die Väter ihnen das Gespräch über die Vergangenheit im Dritten Reich verweigerten. Aber auch das versöhnlichere Suchbild eines *Peter Härtling* («Nachgetragene Liebe») bleibt bei von Matt unberücksichtigt. Es scheint, als entzögen sich ihm Werke, die den privaten Wahrnehmungsbereich transzendieren. Denn diese Literatur strebt ganz bewusst nicht an, was der Literaturwissenschaftler zur Recht und erfolgreich in seinem Buch nachweist: dass sich nämlich an der Darstellung des Eltern-Kind-Konflikts der moralische Vorsprung, den das Literarische auf das Reale besitzt, ablesen lässt. ✦

Gerda Zeltner,
geboren in Zürich, Studium der Romanistik in Zürich, Rom, Paris. Promotion über Pierre Corneille. Literaturkritische Beiträge an Zeitschriften, Zeitungen, Rundfunk in Deutschland, Schweiz, Frankreich. Mitarbeit an der NZZ für neue französische Literatur. Buchveröffentlichungen: Das Wagnis des französischen Gegenwartsromans, 1960. Die eigenmächtige Sprache, 1965. Beim Wort genommen, 1973. Im Augenblick der Gegenwart, 1974. Das Ich ohne Gewähr, 1980. Ästhetik der Abweichung, 1995.

«Sie kannten nichts und wollten alles wissen»

Albert Camus' Roman «Der erste Mensch»

Ein Jahr nach dem Prix Nobel hatte Camus es gekauft: das Haus in der Provence, das ihm zum Verhängnis werden sollte. Auf einem Rückweg nach Paris ereilte ihn im Januar 1960 im Wagen von Michel Gallimard, seinem Freund aus der berühmten Verlegersippe, der Tod.

Es war ein Tod, dessen Ahnung schon durch die letzten Seiten seines Tagebuches geisterte. Ein Tod, so wie er ihn irgendwo in seinem Innern auch gewollt hatte, mitten aus dem vollen Leben, ohne vorangehende Verminderungen und Gewöhnungen.

Schon in einem frühen Buch, wo *Camus* sich mit ihm befasste, behauptet er, es gebe nichts Verächtlicheres als die Krankheit; sie sei ein Heilmittel gegen den Tod, indem sie auf ihn vorbereite, eine Lehrzeit schaffe, deren erstes Stadium das Selbstmitleid sei.

Aus den verkohlten Trümmern des Wagens konnte die Mappe mit dem Manuskript vom ersten, der Kindheit gewidmeten, Teil eines als grosses Epos geplanten autobiographischen Romans gerettet werden: eine ohne Satzzeichen in einem elementaren, gleichsam archaischen Schub atemlos hingeworfene erste Skizze.

Im Sommer 94 erschien nun dieses lang erwartete, von Camus' Tochter *Catherine* besorgte Buch «Der erste Mensch» und wurde in Frankreich zu einem riesigen Ereignis. Man kann sich fragen, weshalb es so spät erst geschah. Doch war zunächst gewiss das Klima der sechziger Jahre alles andere als günstig. Wer das Feld beherrschte, waren die Nouveaux Romanciers und danach die Strukturalisten mit ihren streng formalen Anliegen. Und dazu stand dieses zwar hervorragend, aber eben in herkömmlichem Stil geschriebene und erst noch vom eigenen Leben handelnde Erzählen in krassem Gegensatz.

Wichtiger jedoch war etwas Weiteres. Camus hatte bei den linken Intellektuellen – deren Vordenker *Sartre* war – sehr viele Feinde. Man verzieh ihm nicht, dass er schon beim Aufstand in Ost-Berlin die Sowjets offen verurteilte und damit Wasser auf die Mühlen der falschen Seite goss. Doch insbesondere der Algerienkrieg, gegen den ein grosser Teil der Intelligenzija Frankreichs heftig protestierte, drängte Camus in eine triste Isolation. Von rechts und links wurde er angefeindet; denn diesem tief in der algerischen Erde, ihrem Licht, ihrer Hitze, ihrem Wind verwurzelten Franzosen war es nicht möglich, für die eine oder andere Seite Partei zu ergreifen.

Doch schon im Jahr 1951 hatte er mit dem einstigen Weggenossen Sartre endgültig gebrochen, nachdem in dessen Zeitschrift sein Buch «Der Mensch in der Revolte» direkt zerfetzt worden war, und sich dabei, gleichsam stellvertretend, das ganze Ressentiment der damals führenden Denker entlud.

So ist es denn verständlich, dass man dieses mit dem Herzen geschriebene Buch nicht auch den Krallen der Zeitgenossen ausliefern wollte, deren böser Blick gewiss weinerliche Nostalgie und Sentimentalität hineinprojiziert hätten.

Das Warten hat sich gelohnt. Gerade heute, da Algerien wieder ein so brennend schmerzliches Thema geworden ist, gibt das Buch Antwort auf manche Fragen; ja, es finden sich hier Seiten, die geradezu heute hätten geschrieben werden können.

Gewiss, wer den «Fremden», jene grossartige Metapher für die weltweite Entfremdung des heutigen Menschen, begeistert liebte, wer immer schon fasziniert war durch Camus' von grossem Schweigen umgebener Diktion, wie es vor allem noch in dem Meisterwerk «Der Fall» gelang, der mag vielleicht mit dem Stil der letzten Erzählung, dem ungebrochenen Realismus des Berichtens, dem Fehlen der Zwischenräume, die der frühere Camus der Leserimagination so grosszügig freigab, zunächst einige Mühe haben.

Albert Camus, Der erste Mensch, Rowohlt, Reinbek 1995.

Davon muss man sich lösen, und leicht ist auch einzusehen, dass das Anliegen des Autors ein ganz anderes war. Keine zwei Jahre vor seinem Tod hatte er dieses – im Vorwort zur Neuausgabe von «Licht und Schatten» – umrissen: *«Ja, selbst in der Stunde der Verbannung hält mich nichts davon ab, es zu träumen, da ich wenigstens dieses ganz sicher weiss: dass nämlich das Werk eines Menschen nichts anderes ist als das lange Wandern, um auf dem Umweg über das Kunstwerk die zwei oder drei einfachen und grossen Bilder wieder zu finden, auf welche sich das Herz zum ersten Mal geöffnet hat... Das ist vielleicht der Grund, weshalb nach 20 Jahren Schaffen und Produzieren ich mit dem Gedanken weiterlebe, dass mein Werk noch nicht einmal angefangen ist.»*

Schöner kann man es nicht sagen, genau für dieses Wiederfinden der archaischen Bilder in seinem Inneren ist «Der erste Mensch» aufgebrochen. Nicht einfach eine Autobiographie, nicht einmal ein Ich-Roman, es ist die Geschichte von Jacques Cormery, und diese Transposition in die dritte Person erleichtert dem Autor jene Steigerung der Bilder und Szenen über das einzelne Vorkommnis hinaus in eine gültige poetische Dimension, dem Ort auch, wo Beschreiben zum Beschwören wird.

Sinnlich greifbare Armut

Schon der Anfang ist nichts als eine totale Fiktion. Mit spärlichem Hausrat und einer hochschwangeren Frau fährt ein Mann mit einem Pferdekarren in ein verlottertes Haus, das ihm ein Farmer als seinem neuen Gutsverwalter zugewiesen hatte. Nächtliche Ankunft an einem armseligen Ort, die Frau unter dürftigsten Bedingungen einen Sohn gebärend, das hat eine leise biblische Resonanz. Dabei ist nicht einmal möglich, dass man es Jacques erzählt hätte; seine schwerhörige Mutter redet so gut wie nie, und zudem muss sie, nachdem der Vater in den ersten Kriegstagen gefallen ist, ins Haus ihrer Mutter nach Belcourt, dem europäischen Armenviertel von Algier, wegziehen. Hier verbringt Jacques seine Kindheit, eine Kindheit in bitterster Armut, im Entbehren von jedem, was nicht das Allernotwendigste war. Die Mutter, die der Junge über alles liebt und immer lieben wird: eine Analphabetin, eine Dienstmagd, Not und Elend ohne Klagen erduldend und in ihr Schweigen eingehüllt wie in ein grosses Geheimnis. Der debile, sprachbehinderte Onkel. Die Grossmutter sodann, die mit autoritärer Sturheit alles beherrscht – eine sadistische Autorität, die sich aufgrund dieser Armut zu legitimieren meint.

Die Mutter, die der Junge über alles liebt und immer lieben wird: eine Analphabetin, eine Dienstmagd, Not und Elend ohne Klagen erduldend und in ihr Schweigen eingehüllt wie in ein grosses Geheimnis.

In unvergesslichen Bildern bohrt sich diese Armut im Leser ein von den grob genagelten Schuhen bis zum angeblich verlorenen Geldstück, nach welchem die Grossmutter im Kot der Latrine sucht, und weiteren Begebenheiten, von denen wir uns nicht einmal im Traum eine Vorstellung gemacht hätten. So eignet diesen Schilderungen von Belcourt auch eine soziologische Dimension.

Und, was wir uns noch weniger hätten vorstellen können: Der Erzähler berichtet davon nicht nur ohne Bitternis, sondern wie von einem Glück. Von den *«Reichtümern»*, vom *«Königlichen»* der Armut kann er reden, und das sind nicht einfach Wörter; körpernah und sinnlich wird es greifbar, wir spüren die Unschuld, die Freiheit des Herzens, in der das Kind bewahrt bleibt, jene Leerräume auch, die sich nur mit der eigenen Phantasie füllen liessen.

Zauberhaft sind die Spiele, die sie erfinden, Jacques und Pierre, der unzertrennliche Gefährte seiner ganzen Kindheit, Spiele mit nichts, mit dem Wind, mit wilden Pflanzen, aus denen sie mit kompliziertesten Zeremoniellen ein Gift destillieren und sich an dem Gedanken berauschen, dass die magische Droge genüge, um die ganze Stadt zu entvölkern.

Und dann die Lektüre der Bibliotheksbücher, die sie mit dem gleichen Heisshunger verschlangen, wie sie lebten und träumten. Diese Intensität, diese *«wahnsinnige, überschwengliche Lesegier»*, auch sie wurde aus dem Nichts heraus möglich. Daheim gab es keine Bücher, *«sie kannten nichts und wollten alles wissen»*.

Nichts wäre indessen falscher, als hier eine Verherrlichung der Entbehrungen schlechthin zu vermuten. In Wahrheit hat schon der 20jährige Camus als Reporter einer neu gegründeten linken Zeitung Algeriens wild anklagende Berichte geschrieben, unter anderen über das Elend der kabylischen Bevölkerung, bis ihm von offizieller Seite das Verlassen Algeriens nahegelegt wurde. Doch auch in Frank-

reich äusserte er sich immer wieder empört über die Verelendung und Hässlichkeit, die er hier an den Rändern der grossen Städte vorfand.

Nein, das Wort *«Königreich»* gilt einzig dem Ort von Jacques' Kindheit. Ein grosses Privileg war allein schon, in Algerien geboren zu sein. Wer jemals das frühe Buch «Hochzeit des Lichts» aufschlug, kennt Camus' Fähigkeit, diese Landschaft direkt rauschhaft als Glück zu erleben. Auch jetzt ist sie zugegen, das grosse, in der Sonne lodernde Meer unter einem unendlichen Himmel, die grausame Nacktheit verödeter Landstriche, der Staub, der Scirocco und – in geradezu apokalyptischen Bildern – die endlosen Wochen des unerträglichen Sommers, bevor der Himmel sich öffnet und, ebenso masslos, tagelang den Regen niederklatschen lässt.

Camus' Dank an den Lehrer

Jedoch das grösste Glück, die eigentliche Gnade im Horizont der Armut, das war der Primarschullehrer in dem Proletarierviertel, der hier die vaterlosen Kinder ganz besonders ins Herz geschlossen hatte, der die Begabung von Jacques und auch von Pierre erkannte und dafür eintrat, dass sie ein Stipendium fürs Lycée erhielten, der sich nicht nur die Zeit nahm, in geduldigen Gesprächen mit der Grossmutter deren Widerstände abzubauen, der vielmehr die Stipendiaten auch monatelang vorbereitete.

Das schönste, das ergreifendste Porträt in «Der erste Mensch» ist Camus mit diesem schlechtbezahlten Lehrer gelungen, dieser Vaterfigur, der er alles verdankt, was ihm später möglich wurde. Ihn hat er nie vergessen. Im Anhang findet sich ein Brief, worin er anlässlich des Nobel-Preises seinem Lehrer in bewegenden, warmherzigen Worten dankt, und auch seine Rede in Stockholm hat er ihm gewidmet.

Das Lycée, ein überaus wichtiges Thema: eine ganz andere Welt, das Zusammentreffen mit den Jungen aus den feinen Vierteln, die eine gänzlich fremde Tradition mitbrachten. Mit einem von ihnen hatte er sich befreundet.

«Sein Freund hatte in Frankreich einen Familienwohnsitz, ein Haus,... das einen Dachboden voll alter Koffer hatte, in denen die Briefe der Familie, Andenken und Fotos aufbewahrt wurden. Er kannte die Geschichte seiner Grosseltern und Urgrosseltern, auch die eines Vorfahren, der Seemann bei Trafalgar gewesen war, und diese lange, in seiner Phantasie lebendige Geschichte lieferte ihm auch Beispiele und Regeln für das alltägliche Verhalten.» Dies also wäre das Gegenbild zum Bild des ersten Menschen...

Das Lycée bewirkte in Jacques eine beinahe totale innere Spaltung. Von nun an lebte er in zwei verschiedenen Welten. Nichts von dem, was er aus der Schule mitbrachte, konnte er daheim verständlich machen, da es hier schlicht keine Worte dafür gab; und ebenso unverständlich wäre für die Mitschüler die Schilderung seines Zuhause gewesen.

Auch die Absurdität, sein Lebensthema, ist ja nichts anderes als der unreduzierbare Widerspruch zwischen Mensch und Welt.

Stand aber nicht das ganze Leben des Autors wie auch sein Denken im Zeichen unvereinbarer Dualitäten? Immer sieht er in Gegensätzen, und oft rundet er diese ins Extreme auf. Auch die Absurdität, sein Lebensthema, ist ja nichts anderes als der unreduzierbare Widerspruch zwischen Mensch und Welt. Und in der Spannung, die beides einbezieht, zu leben, das verstand er als seine eigentliche Aufgabe. *«Wenn man einem Teil von dem, was ist, entsagt, dann verzichtet man darauf, selber zu existieren.» «Ja, es gibt die Schönheit, und es gibt die Erniedrigten. Wie gross auch immer die Schwierigkeiten des Unternehmens seien, nie möchte ich der einen noch den anderen untreu werden»* («Heimkehr nach Tipasa»).

Bewahren und auslöschen

Die eigentliche, existentielle Kluft indessen, das war gewiss jene zwischen Algerien und Frankreich. Nicht zufällig lautet die einzige Stelle, wo der Erzähler in die Ich-Form fällt so: *«Das Mittelmeer trennte in mir zwei Welten, die eine, wo auf abgemessenen Flächen Erinnerungen und Namen konserviert waren, die andere, wo der Sandwind die Spuren der Menschen auf weiten Flächen auslöscht. Er hatte versucht, dem namenlosen Land, dem Leben in Armut und eigensinniger Unwissenheit zu entrinnen,..., er, in dem irgend jemand aber nicht aufgehört hatte, nach Dunkel und Anonymität zu verlangen, er gehörte auch diesem Stamm an.»*

Camus hat den Roman als Rückweg gestaltet, als Weg eines tief in die Kultur und

den zivilisatorischen Luxus Europas verwobenen Mannes in dieses unentrinnbare, magische Land, auf der Suche nach seinem Vater. Auch nach Mondovi fährt er, dem Ort, wo er zur Welt kam, Mondovi, eine der eindrücklichsten Stationen auf seinem Weg.

Wie aber hätte er den Vater finden können auf diesem Boden des Vergessens, wo der Wind laufend die Zeichen verwischt, und *«Geschichte in der unaufhörlichen Sonne verdunstete»*. Längst ist das Haus durch ein neues ersetzt. Hier wohnt bloss noch der Sohn eines alten Siedlers, dessen ganze Sippe vor Gewalt und Terror der Araber geflohen ist. Ihn befragt Jacques. Umsonst. *«Hier wird nichts aufgehoben. Man reisst ab und baut wieder auf. Man denkt an die Zukunft und vergisst das Übrige.»*

Und trotzdem: Beim Gang mit einem alten Arzt durch die algerische Nacht erfährt Jacques ein Stück von der Vergangenheit dieses unglücklichen Landes, vernimmt die Legende von den ersten Einwanderern im Zusammenhang mit der schnöden planmässigen Besiedlung des Binnenlandes.

Vor Armut, vor sozialer Ächtung oder politischer Verfolgung waren sie – vor mehr als hundert Jahren – geflohen, aus aller Herren Länder, viele kamen schon auf dem Weg um, die anderen aber fanden eine Hölle vor, *«ohne Behausung, ohne einen Brocken bebauten Landes»*; nichts als nackten, steinigen Boden am Ende der Welt *«zwischen dem öden Himmel und der gefährlichen Erde»*, zusammengepfercht in Militärzelten, auf die der Platzregen trommelte und in denen bald die Cholera ausbrach...

Gewiss, dieses pathetisch entworfene Fresco ist im einzelnen eine Legende. Im Kern aber ist es wahr und ist immer wieder so gewesen: Auch die Scharen von späteren Einwanderern – wie die Eltern des Vaters und der Mutter – fanden hier eine Topographie der Öde, der Entbehrung und Einsamkeit.

So mag die leidenschaftliche Wiedergabe von dem, was der Arzt berichtet, auch eine Art späte Antwort an die damaligen Gegner des Algerienkriegs sein mit ihren einseitigen Schuldzuweisungen, ihren nur zum Teil wahren Parolen von Ausbeutung und Unterdrückung. Eine Antwort vielleicht auch an unsere eigenen unbefragten Denkschemen.

Ein grosses Privileg war allein schon, in Algerien geboren zu sein.

Über den Vater hat Jacques in Mondovi nichts erfahren. Er hatte gelebt wie hier alle lebten, ohne Namen, ohne Vergangenheit, ohne Spuren zu hinterlassen und war *«ins unermessliche Gewimmel der namenlosen Toten eingegangen»*. Doch mit dem Bericht des alten Mannes hat Jacques mehr gefunden, ist jenseits jedes individuellen Schicksals in die Fundamente seines Herkommens vorgedrungen, in die Urzelle gleichsam, in der sein Dasein wurzelt. –

In einem sehr aufschlussreichen Anhang hat die Herausgeberin die vielen vorgefundenen Notizen, Dokumente und Entwürfe zusammengestellt, die davon handeln, wie Camus sich den Fortgang dachte und die vorab auch eine Ahnung vermitteln, wie er den vorliegenden Band hatte ausbauen und korrigieren wollen.

Seinem Wesen nach ist «Der erste Mensch» trotzdem ein Ganzes, ist das wunderbare Zeugnis eines anderen Camus, eines Dichters, der bei sich selbst und jenen ersten, *«einfachen und grossen Bildern»* angekommen ist. *«Die verlorene Zeit wird nur bei den Reichen wiedergefunden»* heisst es einmal. Hat aber Jacques Cormery, das Proletarierkind von Belcourt, sie nicht dennoch gefunden? ✦

SPLITTER

So soll man sich nicht durch das Misslingen abschrecken lassen, sondern zu sagen versuchen, wie man versteht – mit dem Risiko, dass man manchmal missversteht und manchmal in der Vagheit von Impressionen steckenbleibt, die einen desavouieren.

Aus: Hans-Georg Gadamer, Wer bin ich und wer bist Du? Ein Kommentar zu Paul Celans Gedichtfolge «Atemkristall», Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1986, S. 133

Rüdiger Görner

Schreiben nach Celan

Die Frage nach der Eindeutigkeit und Mehrdeutigkeit eines Wortes scheint eines der Schlüsselprobleme zu sein, das sich uns beim Umgang mit Celans Lyrik stellt. Asche, Stern und Rauch sind seit Auschwitz keine beliebigen Metaphern mehr. In der Schreibintention kommt diesen Worten der Wert von Existentialien zu.

Dass, wenn die Stille kehrt, auch
eine Sprache sei.
(Hölderlin, Friedensfeier V.84)

In einer Klamm zu stehen, hat etwas Atem-Beraubendes. *Celans* Gedichte gleichen solchen Klammen, Schluchten der Sprache, die den Leser atemlos machen.

In der «Engführung» verwirren sich die Sinne. Da *«entmischen»* sich die Nächte, der Aussatz versteinert, der Gedichtspalt dient als *«Eulenflucht»*. Wer, um die «Engführung» wissend, zu schreiben versucht, droht im *«Partikelgestöber»* seine Orientierung zu verlieren. Nicht einmal die Konturen eines herkömmlichen «Sinns» gewahrt er in dieser verdunkelnden Wirrnis der Elementarteilchen der Sprache.

Trotz des Gestöbers der «unbeugsamen», weder deklinier- noch konjugierbaren Wörter, im Durcheinanderwirbeln des *«Dort»*, *«In»* oder *«Weil»*, weiss das Ich in der «Engführung» von Anfang an, wohin es geht: Zu den Toten. Nicht um sie zu erwecken, sondern um ihr Gewesensein zu beschwören.

In der beklemmenden Enge der Celanschen Sprachschluchten wirkt sich jedoch diese Beschwörung auf das lyrische Ich selbstzerstörerisch aus: Es zersetzt sich, indem es erinnert. Die Chöre von damals, die Psalmen, sie trösten nicht mehr. Das Ich hört sich wund an ihnen.

Während dieses zähen, unendlich schmerzlichen Prozesses des «Wund-Hörens» am Gewesenen bilden sich jedoch überlieferungsfähige Atem-und Wortkristalle: Sie werden zu lyrischen Stellen, zu Gedenksteinen am Ausgang der «Engführung» der Geschichte, die der Genozid aufs schrecklichste markiert hat.

Es gibt ein Wesen, das die Engen kennt, von den Toten weiss, die Tat erinnert, die Mörder identifizieren kann. Es selbst verhält sich unauffällig; es scheint angepasst, wenn es auch deutlich gebeugt daherkommt, dieses Wesen; denn es trägt schwer an dem, was es weiss und ein Leben lang nicht vergessen kann. Dieses Wesen ist der Zeuge.

Spuren von Überlebensversuchen

Es kostet ihn unsägliche Überwindung, seine Aussage zu machen; denn die einzige Sprache, die ihm zur Verfügung steht, um über das Ungeheure zu sprechen, ist jene, derer sich auch die Täter bedient hatten.

Ein weiteres kommt hinzu. Indem er aussagt, muss (sich) der Zeuge seine eigene Ohnmacht eingestehen: Er konnte damals nur zusehen, was geschah. Einzugreifen vermochte er nicht. Der Zeuge leidet somit nicht nur an der Art seines Wissens, sondern auch an den Umständen seiner Zeugenschaft.

Die Arbeit an dieser Aussage ist lebensgefährlich. Paul Celan, *Jean Améry* und *Primo Levi* sind an ihr zugrunde gegangen. In den Spuren ihrer mühevollen Überlebensversuche erkennen wir Nachgeborenen unzerstörbare Wegweiser, auch wenn ihre Beschriftung so kryptisch aussieht wie im Falle Celans.

Schreiben nach Celan bedeutet vor allen anderen ästhetischen Erwägungen dieses: Der tiefen Achtung für einen Menschen Ausdruck zu geben, der dieses Joch der Erinnerung auf sich genommen, ihre peinigenden Bilder in sich getragen und die Fronarbeit ihrer verschlüsselnden Umgestaltung in etwas schmerzlich Eigenes, nötigend Schöpferisches geleistet hat.

Paul Celan
Foto: Wolfgang Oschatz

Dann erst kann es um das Wie dieser Leistung gehen und um das Wie des Schreibens danach.

Die Knappheit und Konzentriertheit der lyrischen Zeugnisse, die sich Celan abgerungen hatte, mögen ein Ausdruck dafür sein, wie sehr er sich von der Erinnerung in die Enge getrieben gefühlt hatte. Angesichts dessen, was es auszusagen galt, *musste* er seine Aussagen verschlüsseln. Diese Tatsache des Verschlüsseln-Müssens wurde zum eigentlichen Zeugnis seiner Gedichte. Deswegen konnte Celan auch behaupten, dass seine Metaphern *wirklich* seien, wirklich als Chiffren.

Die Faszination, die von Celans Sprachverknappung ausgeht, darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass jede Versenge, jede Metapher für eine Wunde stehen, nein, selbst Wunde sind, die beim Lesen der Gedichte schwärt.

Celans Kunst aus Verzweiflung hatte nicht nur etwas Selbstzerstörerisches, sondern auch etwas gleichsam Bestrafendes: Jener Sprache, dem Deutschen, von der er selbst nicht lassen konnte, nahm er ihre konventionelle Verständlichkeit, trieb sie in die Enge, verletzte ihre gewachsenen Strukturen, führte ihre Wortbildung durch exzessiv-surreale Komposita *ad absurdum* und damit auch den Versuch, in ihr so weiterschreiben zu wollen, als sei in ihrem Namen und mit ihren Worten nichts geschehen.

Celans Lyrik ruft auf zur bleibenden Skepsis gegen diese Sprache, die ihre Worte dem «West-östlichen Diwan» ebenso geliehen hatte wie den Protokollen der Wannsee-Konferenz. Und doch: Diese poetische Strafaktion gegen seine eigene Sprache, die *«Herausforderung an den Henker»* im Gedicht, wie der mit Celan befreundete Schriftsteller *Edmond Jabès* treffend über die Intention des Freundes urteilte, sie konnte letztlich doch nichts anderes sein als auch ihrerseits ein Sprachkunstakt.

«Dahergekraucht kommt sie, / durch Königsstaub». Der Zeuge spricht. Hat er Antigone im Lager beobachtet? Was hören wir, wenn Celan vom *«klirrenden Psalm»* redet? Oder von der *«leeren Mitte, der wir singen halfen»?* Die Hermeneutik hat als Schule der Gestaltwahrnehmung auf das Entscheidende der Celanschen Lyrik hingewiesen: Auf ihre Sprach-*Gestalt*, sei es als Sprach-Wunde, als Kryptogramm oder als surreale Sprachgeste.

Diese poetische Strafaktion gegen seine eigene Sprache konnte doch nichts anderes sein als ein Sprachkunstakt.

Celans Sprachgestalten ergeben sich aus Wort-Kontraktionen, aus der unvermittelten Verbindung des Bekannten mit dem Ungewohnten *(«lindenblättrige Ohnmacht...»)*; diese Gestalt hebt den Unterschied zwischen den Wortarten nahezu auf, da Celan sie alle gleichermassen zusammenzieht, die Partikel ausgenommen; sie bilden dann das in sich ununterscheidbare *«Partikelgestöber»*, den nicht weiter formbaren Rest.

Auch das Schweigen trägt zu Celans Sprachgestalt bei. Doch scheint es mir missdeutet. Wann immer wir nicht weiterkommen mit der Analyse einer dunklen Celan-Stelle, berufen wir uns auf dieses angeblich «magische» Schweigen und denken entschuldigend an den Satz, mit dem *Wittgenstein* seinen «Tractatus» beschliesst.

Celans Lyrik stellt diesen Satz jedoch auf den Kopf: Denn seine Lyrik schweigt über das, wovon bis dahin die Rede war. Sie spricht aber das aus, worüber man bisher nicht gesprochen hatte. In ihren Worten und Zeilen kommt das Schweigen selbst zur Sprache, damit es zum Himmel schreien kann, bis sich dieser, in Celans Worten, *«enthimmelt»*.

Wunden – Scherbenversiegelt

Sterbende, heisst es, sagten unverblümt die Wahrheit. Sie redeten sich frei, ins Offene.

Manche von Celans Gedichten gleichen Sterbeprotokollen. Er sass am Sterbebett der Sprache und notierte, was sie noch zu sagen hatte; dabei kamen Gedichte zustande wie «Keine Sandkunst mehr», in dem sich die Wortzusammenziehung *«Tiefimschnee»* in der letzten Zeile auf ihre vokalische Grundsubstanz reduziert: *« I – i – e.»* Die Sprache haucht sich aus.

Auch das meint *«Schweigen»* bei Celan: In seiner Lyrik sagt sich die herkömmliche Sprache aus, spricht sich zu Ende. Sie geht nicht einfach ins Schweigen ein, vielmehr hat sie längst das Schweigen in sich aufgenommen und kann dadurch das Unerhörte sagen. Jetzt kann sie sich der Stille überantworten.

Wodurch aber unterscheidet sich die Stille vom Schweigen? Man schweigt aus Betroffenheit und Scham oder verschweigt die Wahrheit. Die Stille dagegen muss, wie *Christine Lavant* einmal schrieb, *«erworben werden»*. Stille ist geläutertes Schweigen.

Celans Lyrik und unsere Deutungsversuche tragen zu der Läuterung des Schweigens bei, zur Klärung seiner Gründe, eben weil diese Lyrik es wagte, *«narbenwahr»* zu sein.

Ich sagte anfangs, Celans Sprachbilder seien Wunden. Aber sie sind auch Steine, Härten, Kristalle, Steine des Anstosses: *«Eisfeuerschein», «Sehklumpen», «scherbenversiegelt»*. Man stösst sich an diesen Worten. Doch stossen sie auch etwas an in uns, lösen etwas aus. Eine verborgene Lust am Surrealen? Am Wortspiel? Schwerlich. *«Scherbenversiegelt»,* dieses Wort zwingt zu Assoziationen: Das Bruchstück verschliesst das Gewesene, kennzeichnet und sichert es. Aus der *terra incognita* wurde die verbrannte Erde; aus ihr die *terra sigilata,* ein Gefäss, das wir jedoch nur als Trümmer bergen können, als Zeit-Schutt. Und doch haben diese Scherben noch Prägekraft: Nicht das Siegel ist zerbrochen, die Scherbe selbst wurde Siegel.

Lyrik kennt zwar Motive, vor allem aber nur sich selbst thematisierende Ausdrucksformen.

Celan gehört nicht zu den orphischen Lyrikern, nicht zu jenen, die durch den Gesang, so gebrochen er auch sei, das Tote beleben wollen. Celan rechne ich zu den korischen Lyrikern, die davon zeugen, wie *Kore-Persephone* aus dem Leben gerissen und in die tödlichen Engen des Hades geführt wurde.

Seine Steine reden nicht. Allenfalls werden sie, wie er schrieb, *«angefochten»* und schliesslich *«entlassen ins Enge»*.

Eurydike könnte auf diesen Lyriker nicht hoffen. Stattdessen begleitete er Kore mit seinen Worten auf dem Weg in ihre Versteinerung.

Und doch: Die Griechen haben nicht Eurydike, sondern Kore lächelnd dargestellt. Warum? Weil Orpheus in Eurydike falsche Erwartungen geweckt hatte. Er vermochte es nicht, seinen Anspruch, sie zu retten, wahr zu machen.

Kore dagegen wusste nicht, was ihr geschah. Indem sie sich, im Frühling ihres Lebens, vermählte, ereilte sie, im Lächeln, der Tod. An dieses Ereilt-Werden mitten im Glück erinnern ihre Statuen.

Ähnlich Celans Worte: Als Sprach-Steine suchen sie keine Verlebendigung; sie frieden die Toten ein; sprechen von ihrer Stille, aber auch von ihrer Ubiquität. Ihre Asche zeichnet jene, die das Grauen nicht unmittelbar miterlebt haben. Sie ist die Substanz der Spätzeit; die *«schwarze Milch»* ihre Nahrung.

Unübersetzbarkeit von Lyrik

Paris, Rue des Écoles. Hier verbrachte Celan seine ersten Pariser Monate. Nicht weit entfernt lebten *André Breton* und *Albert Camus.* Celan sprach bestes Französisch, aber nur, um sein Deutsch weiter zu verfeinern, ja zu überlisten. Er übersetzte aus wievielen Sprachen und war doch von der prinzipiellen Unübersetzbarkeit von Lyrik überzeugt. Edmond Jabès überliefert, dass Celan sich gewöhnlich über alle Übersetzungen eigener und fremder Dichtungen zufrieden geäussert habe, weil eben jede gut und schlecht, angemessen und unangemessen zugleich sein müsse.

Übersetzen als eine Einübung ins Paradoxe. Gilt das nicht auch für das Schreiben nach Celan und seiner «Engführung» der Sprache? Muss der Lyriker nach Celan zunächst immer durch diese Engführung wie durch eine «Feuer- und Wasserprobe», um seine eigene Ausdrucksfähigkeit zu läutern? Oder sollte er von Celan absehen, weil sein Wort heute anderen Zeitumständen entwächst?

Gewiss ist dies: Celans Sprachverknappung und ihre Wirkung sind ein einmaliges Ereignis gewesen, dessen Ausstrahlung weiterhin ungebrochen ist. Wie er *«einzudunkeln»* verstand, bleibt ein lichtes Zeugnis dafür, was (im Deutschen) stilistisch möglich ist, nämlich den Sprach- und Sinnverlust wortkünstlerisch darzustellen. Celans Gedichte markieren sprachliche Grenzwerte. *Hölderlins «deutscher Gesang»* wurde bei Celan zum minimalistischen Rezitativ.

Wo aber stehen wir heute in sprachkompositorischer Hinsicht? Lyrik kennt zwar Motive, vor allem aber nur sich selbst thematisierende Ausdrucksformen. Auch hierin war Celan konsequent, indem er in seinem Spätwerk auf Gedichttitel verzichtete.

Unmittelbar anknüpfen lässt sich an Celans Sprachformen nicht. Sie sind eine zitierfähige, aber nicht parodierbare Gestalt der Erinnerung. Wir können und müssen Celan be-denken; zu Ende denken, so wie Celan *Mallarmé* zu Ende denken wollte, können wir ihn, um unserer eigenen Aussage willen, jedoch nicht.

Der betörende Reiz dieser Lyrik beruht meines Erachtens auch darauf, dass ihre gebrochenen Versstrukturen durch die apodiktische Art ihrer Aussage den Leser glauben machen, sie seien absolut und widerspruchslos hinzunehmen.

Celans Gedichte klingen nicht aus; sie brechen ab. Ein Gespräch können sie nicht suchen, denn das Du ist verschüttet im Irgendwo. Ihr lyrisches Ich kann sich aus Atemnot, aus Beklemmung keine langen (inneren) Monologe leisten; Nabelschau schon gar nicht. Es orientiert sich nicht mehr an Dingen, sondern nur noch notdürftig am *«Sprachgitter»*, einem Raster, das Ordnung vortäuscht: Diese Ordnung mag schematisch wohl vorhanden sein, aber das zu Ordnende ist zerfallen. Die Form des Gedichts bleibt zwar grösstenteils gewahrt, doch der Inhalt ist allenfalls eine Parodie auf den Sinn.

Celans Negativität, zuweilen surreal überspielt, führte ihn zur lyrischen Enträumlichung des Raumes und zur Entzeitlichung der Zeit. Was besagt das? Die Antwort liegt in Celans Sprachmotiv des Steins.

Der Stein ist Sinnbild eines raumzeitlichen Reduktionismus, der keine Ausdehnung mehr zulässt. Selbst die organische Natur verwandelt sich in Celans Gedichten in Gestein, in Härten, wie das Gedicht «Blume» aus dem Zyklus «Sprachgitter» beängstigend veranschaulicht: *«Dein Aug, so blind wie der Stein»*. Doch dieser Stein steht auch für die Entmenschlichung des Lebens.

Im Versteinern endet selbst das Negative. Die Umkehrung des Orphischen ins Fossilische ist es, was Celans Lyrik leistet. Man verwechsele diesen Vorgang nicht mit Goethes Interesse am Gestein, der in ihm die Geschichte *«stillgelegt» (Mattenklott)* sah. Celans Stein-Metapher hat nichts Beruhigendes. Sie ist das gehärtete Kondensat des Leidens.

Das leichternde Atmen des Nichts

Sollen wir es uns zutrauen, diesen Celanschen Stein auf unsere Art zu behauen? Lässt sich ihm überhaupt eine neue Form abgewinnen? Warf nicht Celan selbst diesen Stein auf seinen *«Schuttkahn»*, den er auf dem Hades treiben sah? Sein gleichnamiges Gedicht lautet: *«Wasserstunde, der Schuttkahn / fährt uns zu Abend, wir haben, / wie er, keine Eile, ein totes / Warum steht am Heck. / ... / Geleichtert. Die Lunge, die Qualle / bläht sich zur Glocke, ein brauner / Seelenfortsatz erreicht / das hellgeatmete Nein.»*

Fragen gelten nichts mehr; nur der surreale Vorgang zählt: Das leichternde Atmen des Nichts, die Verwandlung des Gewichts in absurde, nichtige Leichtigkeit.

Italo Calvino hat bemerkt, dass in unseren immer *«verstopfteren Zeiten, die uns erwarten, das Bedürfnis nach (...) maximaler Verdichtung der Poesie und des Denkens»* steigen werde. Gleichzeitig suchte er aber, eine bleibend paradoxe Zukunft der poetischen Verhältnisse prophezeihend, nach einer neuen Leichtigkeit.

Wie sich der Umschlag von Verdichtung zur Leichtigkeit ereignen soll, hat Celan in besagtem Gedicht durch eine punktierte Linie angedeutet. Vermutlich muss der Schuttkahn im Hades sinken, damit die tote Lunge als Qualle aufsteigen kann, um ein Zeichen zu geben. Dabei sieht sich der Geist auf einen, wie Celan schreibt, *«Seelenfortsatz»* reduziert.

Bedenken wir dennoch eines der wenigen lyrischen Hoffnungszeichen, die Celan hinterlassen hat: *«Schreib nicht nicht / zwischen die Welten, // komm auf gegen / der Bedeutungen Vielfalt, // vertrau der Tränenspur / und lerne leben.»* Kein grosses Gedicht, eher ein kleines poetisches Vermächtnis; und wenn man sich Celans sonstige Schreibhaltung vergegenwärtigt, dann klingt dieses Gedicht geradezu wie eine zage Utopie. Denn als Celan es schrieb, im April 1966, da war dieses *«lerne leben»* eine für ihn bereits kaum mehr bewältigbare Aufgabe. Er hatte sich längst *«zwischen die Welten»* geschrieben und misstraute der *«Vielfalt der Bedeutungen»* ebenso wie den angeblichen Eindeutigkeiten. Zwei Tage vor der Niederschrift dieses Gedichts hatte er notiert: *«Wildnisse, den Tagen um uns einverwoben. / Alleingängerisch, wieder / und wieder...»*. Und wenig später spricht er vom *«rauchigen Steinschild, der aufklingt»*.

Nein, dieses *«Schreib dich nicht / zwischen die Welten»* ist Selbstkritik im Gewand einer Hoffnung, ebenso einschneidend wie einst *Rilkes* ernüchternder Widerruf: *«...- lerne / vergessen, dass du aufsangst»*.

«Vertrau der Tränenspur», das meint doch: Nur das Leid ist wahr. Und wo führt

Der Kern dieses kleinen Testaments ist deutlich erkennbar: Leben lernen bedeutet leiden können.

diese Spur hin? Ins Leid der Enge. (Man möchte so gern wünschen, dass Celan auch die Spur von Freudentränen gemeint haben könnte. Aber im Kontext seines Werkes wären dergleichen Wünsche nur frivol.)

Und doch, der Kern dieses kleinen Testaments ist deutlich erkennbar: Leben lernen bedeutet leiden können.

Worauf aber spielt Celan an, wenn er sagt: *«Komm auf gegen / der Bedeutungen Vielfalt»?* Wie kann man gegen sie aufkommen? Indem man der Kunst abschwört, die doch auf diese Vielfalt, auf das Schillern des Zweideutigen, angewiesen ist?

Die Frage nach der Eindeutigkeit und Mehrdeutigkeit eines Wortes scheint mir eines der Schlüsselprobleme zu sein, das sich uns beim Umgang mit Celans Lyrik stellt. *Asche, Stern* und *Rauch* sind seit Auschwitz keine beliebigen Metaphern mehr. In Celans Lyrik, genauer: In der Schreibintention, die seiner Lyrik zugrunde liegt, kommt diesen Worten der Wert von, wie ich sagen möchte, Existentialien zu. Es bedarf beständiger Erinnerungsarbeit, um die Konturen dieser Wörter nicht wieder zu verwischen und die Qualität dieser Existentialien nicht erneut vieldeutig werden zu lassen.

Schreiben nach Celan, das verlangt unablässige Arbeit am eigenen sprachethischen Bewusstsein; das verbietet den unbefangenen Umgang mit den Wörtern.

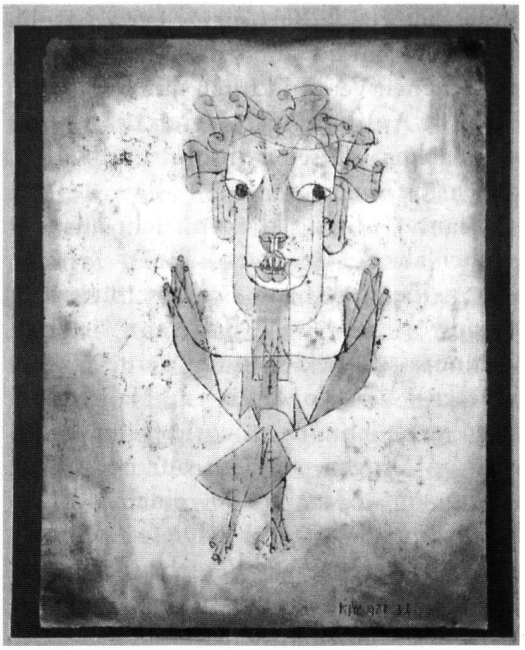
Denn nach Auschwitz wäre die Suche nach einer «Neuen Unschuld» der Sündenfall.

Angelus negativus

Celans Kryptik ist poetische Offenbarung im Blühen der *«Niemandsrose»*.

Nach kabbalistischer und talmudischer Tradition werden offenbarende Engel geschaffen, um, wie *Gershon Scholem* überliefert, *«aufzuhören und im Nichts zu vergehen, nachdem sie vor Gott ihren Hymnus gesungen haben»*. Celan dürfte mit dieser Legende vertraut gewesen sein; denn man könnte meinen, dass er seinen «Dichterberuf» von dieser Vorstellung abgeleitet hatte. Seine Aufgabe scheint nämlich mit jener des Engels ex negativo verwandt gewesen zu sein: Er *«sang»* dem Nichts seinen Hymnus und entschwand.

Diesem Mythos folgte auch *Benjamin,* als er, wenige Monate vor seinem Suizid,



Paul Klee (1879–1940), Angelus Novus, 1920.

im März 1940, das Verhängnis des modernen Künstlers in der neunten seiner achtzehn Thesen «Über den Begriff der Geschichte» beschrieben hatte, indem er ihn, den Künstler, als einen *angelus negativus* vorstellte: *«Wo eine Kette von Begebenheiten vor uns erscheint»,* schreibt Benjamin, *«da sieht er eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füsse schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, dass der Engel sie nicht mehr schliessen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist dieser Sturm.»*

Den Hintergrund zu dieser These bildete bekanntlich Benjamins intensive Beschäftigung mit *Paul Klees* Zeichnung «Angelus Novus» aus dem Jahre 1920. Benjamins Bilddeutung beinhaltet eine radikale Analyse der ins Tragische gesteigerten Künstlerproblematik, die in dieser Form ohne Beispiel ist.

Die Tragik des Künstlers, des «modernen Engels», liegt laut Benjamin darin begründet, dass er sich nicht mehr umdrehen oder zumindest abwenden kann. Das Ungeheuere der Zerstörung verurteilt ihn zum Zeugen, der dem, was er gesehen hat, auf immer ausgesetzt bleibt. Mit dem Rücken zur Zukunft muss er in ihr zum

Die Tragik des Künstlers, des «modernen Engels», liegt laut Benjamin darin begründet, dass er sich nicht mehr umdrehen oder zumindest abwenden kann.

Relikt werden. Er erstarrt, indem er sieht; er, der Steinmetz, versteinert selbst.

Auch Celan konnte sich nicht mehr lösen von dem, was geschehen war, konnte nicht umkehren, nur immer wieder einkehren in sein Zeugnis, in die «Engführung».

Und wir? Sind nicht auch wir bleibend gebannt vom faktischen, psychologisch aber nicht bewältigbaren Wissen über den fabrikmässig durchgeführten, von Staats wegen verordneten Massenmord, den nur verstehen kann, wer dabei den Verstand verliert, gebannt aber auch von der Art, wie Celan auf dieses unermessliche Leid geantwortet hat? Sind nicht wir, die Nachgeborenen, dazu verurteilt, aufgrund unseres Wissens über den Holocaust, nach dem nichts mehr so in der Menschheitsgeschichte sein kann, wie es zuvor gewesen war, auch unsererseits unabsehbar lange mit dem Rücken gegen das Licht zu stehen, das von einer anderen Zeit ausgehen könnte? Und kann es somit nicht eigentlich nur Lyrik geben, die aus einer wie auch immer gearteten Auseinandersetzung mit Celans sprachlichen Existentialien hervorgeht?

Diese Problematik unterscheidet sich grundlegend von jener, die mit der rein ästhetischen Frage verbunden war, ob es noch ein Streichquartett nach *Beethovens* op. 132 geben könne oder ein Stilleben nach *Cézanne* oder *Braque*. Denn wir fragen nach der Möglichkeit lyrischer Kunst nach dem Werk eines rückwärts gewandten Avantgardisten, der Zukunftsoffenheit radikal retrospektiv interpretierte und jeden Gedanken an vergessen machende Abkehr sich und seiner Lyrik verbot.

Kann es nicht eigentlich nur Lyrik geben, die aus einer Auseinandersetzung mit Celans sprachlichen Existentialien hervorgeht?

Erinnerung und Erwartung als Ereignis

Dennoch wurde Celan nicht zu einem Moralisten im herkömmlichen Sinne. Seine Moralität drückte sich nicht in lyrischen Geboten aus; sie ging jedoch ein in die Art seiner Sprachgestaltung. Er strebte, wie zu vermuten steht, nach dem absoluten Ausdruck der Negativität, er, der einst zu seiner Bar-Mizwa in Cernowitz, seiner jüdischen Weihe, als Geschenk *Goethes* «Faust» erhalten hatte, der ihm damals, als er noch *Paul Antschel* hiess, wichtiger gewesen war als der Talmud.

Was ist lyrisch möglich nach Celan? Verse, die ins Rot des Mohns getaucht sind? Mildere Töne als Kontrapunkte zu seinen Sprach-Härten?

«Dreitausend Jahre nach dem Vater / starb auf dem Hügel ich, der Wind, / verbrannter Schädel, ich, der Norden, / die Buchstaben Vergils, / die Reden grosser Bauern, / dreitausend Jahre nach dem Vater / geh durch mein Land ich, kränkelnd, / mich fröstelt in den Septemberbetten.» Celansche Motive, ausgeschriebene, dann wieder neu chiffrierte Kryptogramme, halb elegisch, halb prosaisch aufgelöst, mit klaren rhythmischen Perioden, verfasst von *Thomas Bernhard*.

Das ist möglich nach Celan wie auch dies, das Wort einer Schlange, deren List der Vernunft jede Erkenntnis zweischneidig macht: *«Ihr werdet blühen aus der seraphischen Asche des Lebens / Nicht durch Rätsel sondern durch Feuer durch Feuer durch mein Feuer/verführe ich euch zum Leben»*, dichtet der israelische Lyriker *T. Carmi*. Das trügerische Werden als Phoenix aus der Engelsasche stellt für mich eines der wichtigsten Sprach-Sinn-Bilder dar, das in der Celan-Tradition entstehen konnte.

Denn was ist die *«seraphische Asche»?* Der Überrest jenes Engels, der sich ausgesungen hat vor dem Nichts, der Zerfall seiner Rückschau? Das Leben, das daraus entstehen kann, nach dem Sturz des Benjaminschen Engels der Geschichte, verdankt sich (ebenso wie das neue Gedicht) einer Mutation: Aus Mohn und Gedächtnis, aus Sternenasche oder, wie bei Bernhard, aus dem verödet Bukolischen ist ein Zustand geworden, in dem sich Grauen und Morgenröte vermischt haben und in dem die Gleichzeitigkeit von Erinnerung und Erwartung sich ereignet.

«Lippe wusste: Lippe weiss. Lippe schweigt es zu Ende».

Kunst, sofern sie sich nicht dem bloss Plaisierlichen ergeben hat, steht im heutigen Alltag für Konzentration, für schöpferische Besinnung aus Einsicht, gleich, ob sich der Künstler dabei aufgerufen fühlt, durch seine Kunst dem Asylanten, dem Fremdling in uns Stimme zu verleihen, oder ob er die Liebe im Zeitalter der Gen-Manipulation zum Thema macht.

Celans Sprach-Konzentration bleibt in jedem Falle verpflichtender Anspruch: *«Lippe wusste. Lippe weiss . / Lippe schweigt es zu Ende»*. Der Rest ist Echo des Schweigens und Hoffnung auf eine in Erinnerung reifende Kunst, womöglich in Form eines leisen, unaufdringlichen, aber deutlich ausgesprochenen Dennochs. ✦