

Mon beau navire ô ma mémoire
Avons-nous assez navigué

(Mein schönes Schiff o du Erinnerung
Haben wir genug das Meer durchpflügt)

Guillaume Apollinaire

Stéphane Hessel

Ô ma mémoire

Gedichte, die mir unentbehrlich sind

Aus dem Französischen übertragen
von Michael Kogon

Grupello Verlag

www.grupello.de

Titel der französischen Originalausgabe:

Ô ma mémoire – la poésie, ma nécessité

© Éditions du Seuil 2006, pour le texte de
Stéphane Hessel et la présente édition

© Éditions du Seuil 1999, pour *Lieux et destins de l'image* par
Yves Bonnefoy. Collection *La Librairie du XXIe siècle*,
dirigée par Maurice Olender

Ô ma mémoire
Gedichte, die mir unentbehrlich sind

1. Auflage 2010

© der deutschen Ausgabe

by Grupello Verlag

Schwerinstr. 55 · 40476 Düsseldorf

Tel. 0211-498 10 10 · E-Mail: grupello@grupello.de

Druck: Müller, Grevenbroich

Lektorat: Sascha Kirchner

Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-89978-124-3

Achtundachtzig. 88. Doppelziffern, deren jede in horizontaler Lage die unerbittlichste aller Unlösbarkeiten bezeichnet: die Unendlichkeit. Zugleich die Zahl der Jahre meines bisherigen Lebens – für mich nun ein Anruf und eine Aufforderung.

Es ist an der Zeit, mich zu befragen darüber, was in mir als Wichtigstes lebt, was über meine geschichtlich bedingten biografischen Fakten hinaus, die mit meinem Beruf als Diplomat, mit meinem Gefühl der Verantwortung für eine gefährdete Welt zusammenhängen, meinem Vertrauen zu mir selbst die Grundlage gibt: die Liebe zur Poesie.

Sie ist mehr als Beschäftigung, sie ist echte Liebe. Die Gedichte anderer ziehen mich an – alle jene, die ich mir angeeignet habe, die mein Gedächtnis bereichern, die ich mit stets neuem Vergnügen in mir vorfinde, die ich mir oft und gerne aufsage, um den Fortgang meiner Tage zu skandieren, oder anderen rezitiere mit dem Stolz des Besitzers und der Angst, ein Wort, eine Zeile, eine Strophe vergessen zu haben.

Brüsk und unabweisbar wie jedes echte Verlangen, zugleich dann aber zögerlich und bedenkenreich, wuchs in mir der Wunsch, meine lebenslangen Freuden am und mit dem Gedicht und das Gefühl fast der Freiheit, das solche Freuden vermitteln, wenn man an der Schwelle zum Tode steht, in einem Buch mitzuteilen.

Denn zur Freude am Gedicht gesellt sich mir nun das Vertrautsein mit dem nahen Tod als äußerster Erfahrung des Lebens – nicht, um das Leben hinter sich zu lassen, sondern um es zu vollenden, ähnlich wie man ohne Angst, ja dankbar durch ein Werk bis zum letzten Wort »Ende« geht.

*

Meine drei Sprachen sind das Französische, das Englische und das Deutsche. Ich bewahre in meinem Gedächtnis etwa hundert literarische Werke, die rund dreißig Dichter in einer dieser drei Sprachen verfaßt haben. Ich habe aus ihnen 88 ausgewählt; sie sind im zwei-

ten Teil dieses Buches zusammengestellt. Als dreisprachiger Europäer empfehle ich sie dem Leser, der ebenfalls diese drei Sprachen beherrscht, ohne Übersetzung und Kommentar. Die Leser, die nur die deutsche Sprache beherrschen, finden im dritten Teil des Buches Übertragungen ins Deutsche.

Mein Plan ist es, mit meinen Lesern alle Etappen eines Lebens zu durchschreiten, für das diese Gedichte eine unerläßliche Quelle waren.

Die Aufnahme dieser Gedichte in ein sehr wählerisches Gedächtnis begann vor mehr als 85 Jahren und dauert noch immer an – meine Freude, mein Privileg. Doch es ist an der Zeit, daraus den Nutzen zu ziehen. Als Titel oder Untertitel stellte ich mir einmal *Gedichte an der Schwelle des Todes* vor, nicht, um zu erschrecken, sondern im Gegenteil, um zu beruhigen: Es handelt sich um eine Schwelle, an der man willkommen ist.

Als Einleitung dachte ich mir eine kurze Betrachtung zum Begriff »Schwelle« – Anlaß für Ungewißheit und Rückschau. Französisch »seuil«, Englisch »threshold«. »Seuil« ist ein Ort, ein Augenblick des guten Ankommens, fast des Bleibensollens. Die »Schwelle« wird mit einer Fußbewegung zuerst nach oben und dann nach unten überschritten. Auf die »threshold« geht man energisch zu, um auf der anderen Seite sanft empfangen und gehalten zu werden.

*

Geboren in Berlin mitten im Ersten Weltkrieg. Der Vater Schriftsteller, Übersetzer, Dichter. Die Mutter aus preußischem Geschlecht. In diesem Berlin habe ich die ersten sieben Jahre meines Lebens verbracht. Von beiden Seiten wurde schon der kleine Junge mit Poesie überhäuft. Franz hatte seine frühen Jahre ganz den Musen gewidmet. Dank dem Vermögen einer jüdisch-polnischen Familie, die sich in der Mitte des 19. Jahrhunderts in Deutschland niedergelassen hatte, konnte er das Leben eines Gönners und Freundes von Dichtern füh-

ren, von Stefan George in München, von Guillaume Apollinaire in Paris, wo er 1910 meine Mutter kennengelernt hatte. Die jüdische Kultur, die seine Familie zwar pflegte, jedoch, wie damals weithin üblich, nicht ihren – getauften und eingedeutschten – Kindern weitergab, interessierte ihn nicht. Die Religion meines Vaters war die griechische Antike, und er las mir seine Übersetzung der Odyssee vor, weil er wissen wollte, wie seine Beschreibung der Blendung des Polyphem durch Odysseus auf das Ohr eines zweijährigen Kindes wirkte. Hatte ich mich wirklich übergeben, wie es die Familienlegende berichtet?

Helen liebte die bei einem Teil ihrer Familie gepflegte englische Sprache. Edgar Allan Poe hatte es ihr angetan. So ließ sie mich das kurze Gedicht auswendig lernen, das ihren Namen trägt: *Helen* [39]*. Nicht Hélène und auch nicht Helena: so grenzte sie sich von ihrer bürgerlichen, traditionsverhafteten, den vorangegangenen Generationen verbundenen Familie ab, die im 19. Jahrhundert den preußischen Königen und deutschen Kaisern einige Architekten geschenkt hatte. Königliche und Kaiserliche. Ich habe Poes fünfzehn in jugendlichem Pathos verfaßte Zeilen damals natürlich rein nach dem Gehör aufgesagt, ohne sie zu verstehen.

Die Episode der Dreiecksbeziehung von Franz und Helen mit ihrem Freund, dem französischen Schriftsteller Henri Pierre Roché, der aus dieser Geschichte den von Truffaut verfilmten Roman *Jules et Jim* machte, veranlaßte meine Eltern 1924 zur Übersiedlung nach Paris. Ich war sieben Jahre alt und konnte kein Wort Französisch. Mein Gedächtnis war bereits mit einem gewissen Schatz deutscher Gedichte befrachtet, die ich weniger in der Schule als zu Hause gelernt hatte, zum Teil gemeinsam und zum Teil in Rivalität mit meinem älteren Bruder Ulrich, der sich gegenüber seinem quirligen jüngeren Bruder als ein Engel an Geduld erwies. Unser Vater leitete eine Zeitschrift,

* Die Zahlen in eckigen Klammern verweisen auf die Nummer des Gedichts in der »Poetischen Trilingologie« und gegebenenfalls auf seine Übersetzung im dritten Teil dieses Buches.

in der er unter anderem die Gedichte eines seiner Freunde, Rudolf Borchardt, veröffentlichte. Die Zeitschrift nannte sich *Vers und Prosa*, und das Gedicht, das sich tief in mein Gedächtnis eingegraben hatte und darin heute noch einen bevorzugten Platz einnimmt, heißt *Melusinens Lied* [75]. Unter den Lieblingsdichtern meines Vaters, deren Verse bereits unser Gedächtnis bevölkerten, gab es mehr Platz für Brentano, Arnim, Platen, Morgenstern, Hölderlin, Hofmannsthal und Rilke als für Goethe, Schiller und selbst Heine, die ihn ohne Zweifel zu sehr an die Schule erinnerten.

Ich besuchte also die Grundschule von Fontenay-aux-Roses – ein fröhlicher kleiner Berliner, den alle drei Seiten des Familiendreiecks in die Liebe zu Frankreich einführten –, und dort stopfte ich in dieses bereits ziemlich volle, aber immer noch sehr aufnahmefähige Gedächtnis die Fabeln von La Fontaine und die Balladen von François Villon. Je länger mein Gedächtnis diese deutschen und französischen Gedichte aufbewahrt, desto mehr freue ich mich an ihnen, wenn ich sie wieder einmal hervorhole und intakt vorfinde.

*

Nicht so leicht war es für mich, meinem Gedächtnis einen Platz für ein kurzes Gedicht vorzubehalten, das ich vor weniger als zehn Jahren entdeckte, als ich in den mit großer Verspätung erschienenen *Gesammelten Schriften* meines Vaters blätterte. Ich kannte sein dichterisches Werk nicht. Es war in unserer Familie nicht zur Geltung gekommen. In ihr hatte er zunächst und vor allem als geachteter deutscher Übersetzer der großen französischen Schriftsteller gegolten: Balzac, Marcel Proust, Albert Cohen, Julien Green, Jules Romains, Baudelaire. Seine Romane und Novellen hatten ihm in der Literatur der zwanziger Jahre den Ruf eines Meisters der kleinen Form eingebracht – eine zweifelhafte Anerkennung, so daß erst längere Zeit nach seinem Tod – er starb 1941 in Sanary-sur-Mer im Alter von 60 Jahren – ein bedeutender Germanist, Bernd Witte, ihm den verdienten Platz als Autor

und Dichter verschaffte. So kam ich erst mehr als fünfzig Jahre nach seinem Tod dazu, sein Gedicht *Rotes Laub* [76] (in Band 5 *Lyrik und Dramatik* seiner *Gesammelten Schriften*) auswendig zu lernen. Ich zitiere die vier abschließenden Zeilen. Sie lassen mich diesen Vater, von dem ich so wenig wußte, mit dem Herbst identifizieren, der so recht eigentlich poetischen Jahreszeit.

Nun streut der Herbst mir Blätter auf die Schwelle:
Wie hast du dir in Qual und Pracht,
Wie hast du uns, schwermütiger Geselle,
Das arme Ende bunt gemacht.

Ich habe die acht Zeilen dieses Gedichts sofort auswendig gelernt – vor allem aus Sohnesliebe, aber auch, weil es für mich jenen Stich, Fleck, Schnitt, jenes Punktierende, Treffende, Bestechende enthält, von dessen Sinn ich erfahren habe, als ich *La Chambre claire* von Roland Barthes* las. In diesen im eigentlichen Wortsinn einleuchtenden »Bemerkungen zur Photographie« trifft Barthes eine Unterscheidung, die mir wertvoll geworden ist. Er befaßt sich mit der Art und Weise, wie Fotografien betrachtet werden. Zunächst wie ein Dokument. Diese Art des Betrachtens nennt er »Studium«. Dann bleibt der Blick an einer Einzelheit haften, die das Herz trifft. Sie nennt er »Punctum«. Dieses Foto, diese Einzelheit des Fotos ist das »Treffende«.

Diese Erfahrung läßt sich auf mein Verhältnis zur Poesie anwenden. Wenn ich zum Beispiel eine Anthologie oder einen Gedichtband durchblättere, kann ich ziemlich lange mit echtem Vergnügen lesen. Doch nur selten stellt sich das Bedürfnis ein, auswendig zu lernen. Wenn aber, dann wird es im allgemeinen nicht von dem Gedicht als

* Vgl. Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Éditions de l'Étoile, Gallimard / Le Seuil, Paris 1980. Deutsche Fassung: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, übersetzt von Dietrich Leube, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1985, S. 33–35.

Ganzem ausgelöst, sondern von einer Zeile oder zwei Zeilen, einer Strophe oder sogar nur von einigen Silben, die mich persönlich »ansprechen«. Dann bin ich, nach Barthes, getroffen, am Punkt.

In dem kurzen Gedicht meines Vaters ist es die entscheidende Reimstellung von »Schwelle« und »schwermütiger Geselle«, die den Funken überspringen läßt und mir das Kommen des Herbstes, das Nahen des Todes in rotes Licht taucht. Außerdem paßt kein anderes Adjektiv besser in das Bild, das ich von meinem Vater habe, als jenes von ihm dem Herbst zugeordnete »schwermütig«. Es trifft recht genau das, was ich bei Franz als das mehr Väterliche erlebt habe, im Gegensatz zur Begeisterungsfähigkeit meiner Mutter – beider Verbindung ein wichtiger Spannungsbogen der Poesie.

*

Das gleiche Bedürfnis, auswendig zu lernen und zu rezitieren, spürte ich, als ich einige Jahre danach wieder dem Gedicht von Edgar Allan Poe begegnete, das den Vornamen meiner Mutter trägt und das sie mich lernen ließ, noch ehe ich Englisch konnte. Voller Hingabe nahm ich jedes der Bilder und noch mehr nur dem Englischen eigene Klangformationen in mich auf, wie zum Beispiel in der vorletzten Zeile der ersten Strophe

The weary, way-worn wanderer ...
(Der wegemüde Wanderer ...)*,

aber auch die für einen Heranwachsenden sehr unwahrscheinlich klingende Zeile:

* Die deutschen Übersetzungen der Gedichtzeilen in diesem ersten Buchteil wurden, wo immer das möglich war, den im dritten Teil aus anderen Publikationen nachgedruckten Übersetzungen entnommen, die in einzelnen Fällen sehr frei sind (Anmerkung des Übersetzers).

On desperate seas long wont to roam ...
(Gewöhnt, auf Meeren ohne Hoffnung lang zu streifen ...)

Fünfzehn Zeilen über eines der elementarsten Themen der Lyrik: die Schönheit einer »göttlichen« Frau in der ihr von der Phantasie des Dichters zugewiesenen Rolle – thy beauty is to me. Was den Dichter in die Barke von voreinst versetzt und ihm die Pracht Griechenlands, die Größe Roms gegenwärtig macht, das ist die ganz besondere Schönheit dieser weiblichen Gestalt, noch ehe er ihr begegnet ist, dieser Gestalt in dieser Nische, die ihn über ihr hyazinthenes Haar, ihr klassisches Antlitz, ihr Quellnymphenwesen die Seele und die innere Nähe zum Gesegneten Land spüren läßt.

Warum sind mir diese Zeilen bis zum heutigen Tage geblieben? Nun, es war meine Mutter Helen – auch sie eine »göttliche Frau« –, die sie mir ursprünglich beigebracht hat. Ein Kind hat diese Zeilen eingesammelt, ein kaum der Kindheit Entwachsener sie zum Sinngehalt gefügt. Und dann wollte ich mehr von der Art und lernte, noch ohne ganz den Sinn zu erfassen, das berühmteste Poe-Gedicht: *The Raven* (Der Rabe) [40].

Erst Jahre später stieß ich auf einen Essay, in dem Poe beschreibt, wie er dieses Gedicht »fabrizierte«, wie er die mitleidsstärksten Situationen auswählte, die banalsten verwarf und nur die »irritierendsten« beibehielt, die eindringlichsten Wiederholungen, den stolzesten Refrain aufspürte und dabei kalt kalkulierte, als würde er eine Kriminalhandlung basteln. Ich erkannte die bittere Ironie dieses bizarren Charakters. Ich glaubte ihm nicht. Nein. Nicht ein Zyniker hat *The Raven* konstruiert: ein leidenschaftlich Liebender hat es sich von der Seele geschrieben.

In meiner Faszination für diesen Dichter – Poe wie der Beginn von Poe-sie – habe ich seine Gedichte auswendig gelernt, ehe ich seine tragische Biographie gelesen hatte. Hat sie meine innere Verbindung zu ihm noch vertieft? Muß man von einem Dichter mehr kennen als seine Verse? Verfälscht Gelehrsamkeit das Gefühl?

The Raven erinnert mich vor allem an die schlaflosen Nächte in jenem kleinen Konzentrationslager Rottleberode im Harz, wo ich von November 1944 bis Februar 1945 gefangengehalten wurde. Auf den Pritschen, auf denen wir zu zweit, manchmal zu dritt die Nächte verbringen mußten, war an wirklichen Schlaf nicht zu denken. Man durfte sich nicht umdrehen, nicht im Halbschlaf den zu Tode erschöpften, reizbaren Pritschengenossen anrempeeln, man mußte lernen, unbeweglich auf dem Rücken liegend zu dösen. Kein anderes Gedicht hat mir in dieser Lage mehr geholfen als *The Raven*, dessen Zeilen mit jeweils acht Versfüßen, in symmetrischen Strophen, fast wie von selbst aus dem Gedächtnis fließen und dessen Refrain »Nevermore«, der Baudelaire irritiert und Mallarmé inspiriert hat, dazu angetan ist, eine Art heiterer, schlafähnlicher und vergleichbar wohlthuender Gelassenheit zu erzeugen.

Bald nach dem Krieg habe ich Poes »metaphysisches Prosagedicht« mit dem wundervoll passenden Titel *Eureka* und dazu den Kommentar von Paul Valéry gelesen, der mir am genauesten den Zweck zu beschreiben scheint, den sich Poe in diesem einzigartigen Werk gesetzt hat: »Der poetische Instinkt muß uns blind zur Wahrheit führen.« Kaum weniger als *The Raven* von Poe hatte für mich *Le Cimetière marin* (Der Friedhof am Meer) von Valéry [65] mit dem ebenfalls gleichmäßigen Ablauf seiner Strophen diese wunderbar beruhigende Wirkung in den eisigen Baracken von Buchenwald, Schönebeck, Rottleberode und Dora.

*

Poesie und Sinnlichkeit: »Sei nicht so sinnlich«, sagte Helen zu mir, wenn sie sah, daß ich mir den Daumen in der geschlossenen Hand drückte. Ohne richtig zu verstehen, spürte ich eher den Gegensinn: die Ermutigung einer Mutter, die gerne ihren Sohn liebte und damit eigentlich etwas Ähnliches tat. Jedenfalls gelang es ihr, in mir die Freude an der sinnlichsten Poesie zu wecken. Denn die Dichtkunst,

auch wenn sie immateriell ist, braucht Eros mindestens ebenso sehr wie Apollo, um sich aus jeder der Musen zu stärken.

Nachdem ich diese mnemonische Studie mit den fünfzehn Zeilen von Poe begonnen habe, Zeilen, die ein ganz junger Mann an eine junge Unbekannte richtet, möchte ich in der umgekehrten Richtung fortfahren – eine Frau beschwört den sie Liebenden: in Borchardts langem Gedicht *Melusinens Lied* [75], das ich seit dem Alter, in dem es für mich eine Einführung in die sinnlichste Liebe war, wieder und wieder auf meinen Lippen hatte.

Für einen Zwölfjährigen gibt es nichts Aufregenderes als diese kalte Sinnlichkeit und den Anspruch, sie unter Ausschluß der Leidenschaft der Seele zu befriedigen. Von allen diesen Zeilen, in denen die Nymphe den sie verzweifelt liebenden Guy von Lusignan enttäuscht, gaukeln mir noch heute die folgenden vor den Augen:

Wo, tiefer dich zu kühlen
In mir, verspart ich dir den wildren Schoß
Als diesen schwülen?

An das definitive Eingeständnis reiner Erotik in der letzten Zeile von *Melusinens Lied*, »Ich habe keine Seele«, füge ich mir einige der im Vortrag sinnlichsten Verse von Charles Baudelaire aus *À une Madone* (Auf ein Marienbild) [46], *Le Balcon* (Der Balkon) [45] oder *Le Beau Navire* (Das schöne Schiff) [49].

*

Wo, wie ereignete sich die Begegnung des Homo sapiens mit der Poesie? – Was unsere Spezies von anderen bekannten lebenden Arten unterscheidet, ist gemäß meinem Freund Michael Gibson, einem originellen und scharfsinnigen Anthropologen, unsere unheilbare Teleonomie, unser Interesse nicht bloß an den Ursachen, sondern am letzten Zweck. Eine gut gedachte und unwiderlegbare Charakterisie-

rung. Das Wachstum des Gehirns, das Wuchern der Neuronen und Synapsen in ihrem unablässigen, unermüdlichen Ballett gipfelt in der Suche nach dem Sinn. Seinem flüchtigen Besuch auf dieser Erde gibt dieses Lebewesen einen Zweck und eine Bedeutung, die über seine persönliche Existenz hinausgehen, die Vorfahren und Nachkommen einbeziehen, die Anlage von Gräbern wesentlich erscheinen lassen und dem Diskurs eine neue Dimension hinzufügen.

Am Anfang, sagt das Evangelium, war das Wort. In der Zeit davor – ein unseren Vorfahren vielleicht unbekannter Begriff – verständigten sich die Mitglieder einer Gruppe mit Rufen und Gesten. Das Wort, geheimnisvoll, bildete sich aus dem Bedürfnis, die Kommunikation zu differenzieren, aber auch zu stabilisieren. Es stellt seine Regeln auf, ermöglicht es, Wesen und Dinge zu benennen, den Lebenden und den Toten Wert und Sinn zu verleihen, jenen, die Valéry in einigen seiner stärksten Zeilen aus *Le Cimetière marin* (Der Friedhof am Meer) beschwört:

Pères profonds, têtes inhabités,
Qui sous le poids de tant de pelletées,
Êtes la terre et confondez nos pas ...

(Die tiefen Väter, Köpfe ohne Gäste,
die das Gewicht von so viel Schaufeln preßte,
nur wie auf Staub wirkt unser Schritt auf sie ...)

Das Wort unterscheidet nicht nur jene, die es besitzen, von denen, die seiner noch nicht mächtig sind, sondern innerhalb jeder Gruppe jene, die es beherrschen, von denen, die stammeln und lallen, die nicht richtig sprechen, die anders sprechen, den anderen: den Barbaren. Das deutsche »Blahblah« ist diesem griechischen Wort lautlich nahe.

Jene, die sich des Wortes, des Gesprächs bemächtigt haben, sind die Herrschenden. Dieses Wort, ihr Wort, prägen sie den Kindern

der Gruppe von klein auf ein. Es wird deren Paß zum Eintritt in das Leben der Gemeinschaft sein.

Doch des Wortes werden sich auch jene bedienen, die die Herrschaft der Dominierenden nicht akzeptieren, sie in Zweifel ziehen. Die ersten, die das tun, sind die Dichter, und das, was sie zu berichten haben, was sie mit denselben Worten in derselben Sprache gestalten, beruft sich auf eine frühere, überlegene Wirklichkeit, die die Mächtigen des Tages auf ihre Plätze verweist.

So überlagern sich in jeder menschlichen Gesellschaft die der aufgestellten Regel unterworfenen Wörter der Alltagssprache und die Worte des Mythos, auf die sich die Mächtigen beziehen müssen, selbst wenn diese Worte ihre Autorität bezweifeln und relativieren. Und diese Worte schaffen eine magische, imaginäre Sphäre, wo der Klang verzaubert und im Herzen der Alltagssprache jenes Geheimnisvolle und Begeisternde zum Klingen bringt, das sie neben dem Alltagsgebrauch ebenfalls – und vielleicht seit jeher – enthält.

Das Wort des Dichters weckt die Begeisterung, das Erstaunen und die Ehrfurcht vor dem Göttlichen, indem es das wiederherstellt, was die Gesellschaft von ihrer ursprünglichen »Aura« verloren hat. Der Dichter, Ohr und Blick seiner Hörer oder auch Zuschauer bannend, hebt sie über die Zwänge der etablierten Ordnung hinaus.

Wir spüren wohl, daß es die großen Religionen waren, die diesen Auftrag mit ihren fundamentalen, niemals expliziten, oft widersprüchlichen, ja vieldeutigen Texten erfüllten: die Bibel, die Evangelien, der Koran, aber auch Hesiod und Homer, die Epen Mesopotamiens, Persiens, Georgiens, Indiens und Chinas, das Gilgamesch-Epos, das Mahabharata, das Taoteking.

Früher waren es die Gebildeten, die diese Texte in sich aufnahmen und in ihrem Gedächtnis bewahrten. Sie aufzusagen gehörte zur kulturellen und geistigen Bildung. Gern hätte ich die Odyssee auswendig gelernt und nicht nur diese Berichte, sondern auch die Hexameter in meinem Gedächtnis gehabt, um sie daraus nach Belieben hervorholen zu können! So bleiben mir nur die beiden ersten Zeilen:

Ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα, πολύτροπον, ὃς μάλα πολλὰ
πλάγχθη, ἐπεὶ Τροίης ἱερὸν πτολίεθρον ἔπερσεν ...

(Andra moi ennepe, Musa, polytropon, hos mala polla
planchthe, epei Troies hieron ptoliethron epersen ...)

»Singe mir, Muse, die Taten des weitgereisten Mannes, welcher auf langer Irrfahrt, nach Trojas, der hehren, Zerstörung, vieler Menschen Städte gesehen und Sinn erfahren und auf dem Meere so viele unennbare Leiden erduldet ...« Der Inhalt ist da, aber der Klang?

In der poetischen Kultur des Mittelmeerraumes, der ich mich zugehörig empfinde, sichern die Inhaltsschwere der Botschaft ebenso wie die Musikalität der Rhythmen und Versmaße dem Dichtersänger den höchsten Rang. Aristoteles in seinen Schriften zur Poetik, Platon in seiner Lehre vom Staat weisen ihm den ersten Platz zu, noch vor der Tragödie und noch mehr vor der lyrischen Dichtung. Und doch wetteiferten Sappho und Alkäus, um aus Lesbos die feinsinnige Wiege des lyrischen Liedes zu machen. Pindar und Anakreon wurden in Theben und Athen in Statuen verewigt.

Bei den Kelten hatte die Poesie einen noch höheren Stellenwert. In diese Welt hat mich Robert Graves mit seinem originellen, bahnbrechenden und dabei doch unterhaltsamen Werk *The White Goddess* eingeführt, als ich dreißig Jahre alt war, und ich las lange darin. Es bezeichnet eine wichtige Etappe in der Entwicklung meines Verhältnisses zu jenem spirituellen Raum, in dem die Mythen, die religiösen Überlieferungen, die Symbole und die Allegorien die Dichtung nähren und von ihr genährt werden. Aus dem Buch von Graves habe ich erfahren, daß im alten Irland die Barden bei Hofe an der Tafel einen besseren Platz als die Adelligen hatten und daß der moralischen Autorität der Ollaven, der – nach langen Prüfungen – Obersten in der Hierarchie der Dichter, sogar Könige unterstanden.

Von ihm habe ich auch die anspruchsvollste und vielleicht unbezweifelbarste Definition poetischen Empfindens. Sie stützt sich auf

die Abwandlung des Klangs und des Sinns, auf die Verwirklichung des *einen* poetischen Themas und auf seine Umsetzung in verbale Musik. Wenn diese Elemente zusammenkommen, »befällt den Leser eines Gedichts ein seltsames Gefühl, zwischen Wonne und Schrecken, dessen rein physische Wirkung buchstäblich »haarsträubend« ist. A. E. Housmans Probe auf die Wahrheit eines Gedichts war so einfach wie praktisch: läßt es, wenn man es sich beim Rasieren stumm aufsagt, die Bartstoppeln sich sträuben?«*

Da ich des Keltischen nicht mächtig bin, konnte ich den Wahrheitsgehalt dieser Behauptung nur an einem englischen Dichter, Samuel Taylor Coleridge, einem Vorläufer der Romantik, und hier an einem Gedicht verifizieren, das sich unauslöschlich in meinem Gedächtnis festgesetzt hat: *Kubla Khan* [23]. Ja, es funktioniert!

Die Geschichte dieses Gedichts ist schön und seltsam. Der Dichter sei nach einer ausgedehnten Wanderung durch die ihm liebe schottische Landschaft eingeschlafen. Beim Erwachen habe er die im Schlaf komponierten Zeilen unverzüglich niederzuschreiben begonnen, aber wegen einer äußeren Störung nur teilweise und mit nur noch verschwommener Vorstellung vom Inhalt des Ganzen. Doch habe er die bewegenden Bilder in der gegebenen Niederschrift belassen: Verse allein aus der Inspiration, Quintessenz des Aufbruchs in die Romantik.

Zwei Frauen kommen in dieser Dichtung vor: ein Weib, das um ihren Dämon-Liebsten klagt, und ein abessinisches Mädchen, das seinen Gesang auf einem Tympanum (auf englisch »dulcimer«) begleitet. Beide Wörter liegen dem Rezitator angenehm auf der Zunge.

Für mich ist *Kubla Khan* das seltene Beispiel eines Gedichts, von dem jede Zeile für sich gelernt werden muß, so sehr sind Klang und Rhythmus mehrdeutig, so sehr verweigert es sich der Erklärung und

* Robert von Ranke-Graves, *The White Goddess*, Faber & Faber, London 1948, 1. Kapitel. Deutsche Fassung: *Die weiße Göttin – Sprache des Mythos*, übertragen von Thomas Lindquist unter Mitarbeit von Lorenz Wilkens, Medusa Verlag, Berlin 1981, S. 22.

der Redundanz. Es berührt, besticht mich (in der Sichtweise von Roland Barthes) von der ersten Zeile an, und dieses Gefühl begleitet mich durch das ganze Gedicht und entfaltet sich voll in den sechs letzten Wörtern, die so sanft und leicht über die Lippen kommen und so sehr die Ergriffenheit des Dichters zum Ausdruck bringen: »And drunk the milk of Paradise« (Und trank die Milch vom Paradies). An dieser Stelle spüre ich den Schauer an meinem Nacken. Ein treffendes Beispiel für die Ablösung des Klangs vom Sinn: *lk* und *nk* klopfen geradezu an die Pforte des Paradieses.

Wenn ich versuchen will, zu verstehen, warum Poesie für mich so einzigartig und wichtig ist, muß ich von einem solchen Beispiel ausgehen. Woher kommt das Bedürfnis, auswendig zu lernen? Vom Inhalt? Ich bin nicht weniger empfänglich als andere für die Wehmut der Erinnerung an eine junge Tote, für die Traurigkeit angesichts einer unwiderruflich unerfüllbaren Liebe, für das Entsetzen bei der Vorhersage einer Gewalttat. Ich kann unterschreiben, was Robert Graves über die Einheit des poetischen Themas sagt: »Die Elemente des einen, unendlich variablen Themas finden sich in alten poetischen Mythen, die aber abgewandelt wurden, um jeder neuen Epoche des religiösen Wandels zu entsprechen – ich gebrauche das Wort Mythos im strengen Sinn der verbalen Ikonographie, ohne den abwertenden Sinn absurder Fiktion, den es inzwischen angenommen hat –, die aber doch in ihren allgemeinen Zügen konstant blieben.« Und er zitiert einen keltischen Dichter, der von »dem einzigen poetischen Thema, dem von Tod und Leben, der Frage, was von dem, was wir lieben, überleben wird« schrieb.*

Für mich ist freilich dieses Thema, bei aller Vielfalt seiner Erscheinungsformen, nicht genug und nicht einmal nötig. Nur wenn der Klang es umkleidet, wird mein Gedächtnis mobilisiert, und sei es nur für wenige Zeilen innerhalb eines vielleicht langen Gedichts: Diese Stelle will ich auswendig lernen.

* A. a. O.

Ein eigenartiger Ausdruck in zwei meiner drei Sprachen, im Englischen und im Französischen: »to learn by heart«, »apprendre par cœur« – mit dem Herzen lernen. Das deutsche »auswendig lernen« weckt ein anderes Bild. Das Gedicht wird gelernt, um im Vortrag nach außen gewendet zu werden. Der Zweck ist das Entscheidende: das Aufsagen. Im Französischen und im Englischen zählt die Aneignung, die Beherzigung.

Erst lesen, dann lernen, dann sich aneignen, dann aufsagen. Und weiter: sich selber aufsagen. Leise? Murmelnd? Laut ohne Zuhörer? Dann: vortragen – einem geliebten Menschen, der etwas »durch die Blume« erfahren soll; den versammelten Freunden; einem geneigten Publikum; fremden, überraschten Gesprächspartnern. So ist es mir oft ergangen, wenn ich im Restaurant am Nebentisch Deutsch oder Englisch sprechen hörte. Ich wende mich um und frage in der betreffenden Sprache: »Lieben Sie die Poesie?« Und ohne eine Antwort abzuwarten, rezitiere ich dem Deutsch sprechenden Gast ein kurzes Gedicht von Hölderlin, dem Engländer ein Sonett von Shakespeare. Das funktioniert nicht immer. Es kann die Gegenfrage kommen: »Sind Sie Schauspieler?« »Nein, ich bin ein alter Diplomat, der Ihre Sprache liebt.« Manchmal kennt mein Gegenüber das Gedicht, das ich aufsahe, aber lieber ist mir, daß es ihm neu ist: ein echtes Vergnügen.

Zurück zu Coleridge und *Kubla Khan*. Ich wollte dieses Gedicht sofort auswendig können. Nicht das Leichteste. Jede Zeile muß einzeln und dauerhaft im Gedächtnis verankert werden. Fehlt oder schwankt nur eine einzige, ist der Reiz dahin. John Le Carré, ein Meister der englischen Sprache, hatte mich in London zur Feier seines Geburtstags eingeladen. Ich saß in einem Restaurant in Soho ihm gegenüber und erkühte mich, *Kubla Khan* zu rezitieren, und einer der Mitfeiernden, ein englischer Dichter, der tatsächlich Shakespeare heißt, bestätigte mir zu meiner Befriedigung: »It was word true« – es war Wort für Wort richtig. Er liebte Coleridge ebenfalls. Ich sehe darin einen Test für das Gedächtnis meines hohen Alters: Wenn ich nicht mehr *Kubla Khan* aufsagen kann, wird es Zeit, abzutreten.

Hier ist er also: der Gedanke an den Tod. Bis zu welchem Punkt gibt ihm die Dichtkunst, wenn sie von ihm spricht, die Bedeutung, die er verdient: einer Gegenwart durch das ganze Leben? Indem sie die Schönheit preist, schlägt die Lyrik die Brücke zwischen der Schönheit und dem Tod.

Diesen Gedanken habe ich von einem Lieblingsdichter meiner Mutter, August Wilhelm von Platen, dessen bekanntestes Gedicht *Tristan* [32] mit diesen zwei Zeilen beginnt:

Wer die Schönheit angeschaut mit Augen,
Ist dem Tode schon anheimgegeben.

Die Fortsetzung dieses Gedichts stimmt nachdenklich. Platen wurde 1796 geboren, er starb mit 39 Jahren. Ich habe vier seiner Gedichte auswendig gelernt, und jedes läßt seine Hinneigung zu jungen Männern spüren. So viele Lebensziele meine Mutter sich für ihren jüngeren Sohn auch gesetzt haben mochte: sollte dasjenige einer sokratischen Liebe darunter gewesen sein, so wurde es nicht erreicht. Hingegen wohl das Ziel, Platens Dichtung zu lieben. Ich habe also diese vier Gedichte auswendig gelernt. Dasjenige unter ihnen, das in direkter Linie vom Tod zum Göttlichen führt, schildert, wie Pindar, die Wangen auf seines Lieblings schönes Knie gelegt, während eines Schauspiels entschläft [34]; der Jüngling will ihn wecken und wird gewahr, daß er zu den Göttern heimgegangen ist. Die beiden anderen Platen-Gedichte, die ich für meine »poetische Trilingologie« ausgewählt habe [33], sind aus der persischen Dichtkunst entlehnte Ghazelen mit je fünf Verspaaren. Es sind wahre Schmuckstücke. Goethe, der mit den Dichtern der ihm nachfolgenden Generation hart ins Gericht ging, nahm Platen davon aus.

*

Welcher französische Dichter kreuzte als Erster den Weg des kleinen Berliner Jungen, nachdem er in der Grundschule von Fontenay-aux-Roses gelandet war, unter den wohlwollenden Blicken des Lehrers, eines Herrn Pépin, von dem ich nach wenigen Monaten verstand, warum meine Kameraden ihn »Pipin den Kurzen« nannten? Es war der Fabeldichter La Fontaine.

Ich habe nur gute Erinnerungen an diese ersten Kontakte mit den damaligen Schulkameraden. Der Krieg lag noch nicht lange zurück, und doch wurden mein Bruder und ich von niemandem als »Boches« behandelt, und das ziemlich approximative Französisch, das wir sprachen, löste keinerlei Sarkasmus aus. Wir brachten das Französisch der Vorstädte nach Hause, aber in unserem Fall handelte es sich um eine gedeihende Vorstadt, in der Flieder und Kastanien blühten. Voller Stolz auf die Fortschritte, die wir in der neuen Sprache machten (Ulrich und ich verständigten uns sehr bald untereinander nicht mehr auf deutsch), rezitierten wir unseren Eltern, die uns bewundernd zuhörten, die Fabeln von La Fontaine.

Unter all denen, die ich gelernt, vergessen, wieder gelernt, aus meinem Gedächtnis verdrängt habe, gibt es eine, *L'Alouette et ses Petits avec le Maître d'un champ* (Die Lerche mit ihren Jungen und der Gutsbesitzer) [16], in deren Mitte vier Zeilen mir ein vollständiges poetisches Vergnügen verschaffen. In diesem Gedicht spielt sich im Jahresverlauf eine Geschichte ab, die das langweiligste und nichtswürdigste aller Sprichwörter illustrieren soll: »Traue niemandem als dir selbst.«

C'est à dire environ le temps
Que tout aime et que tout pullule dans le monde:
Monstres marins au fond de l'onde,
Tigres dans les forêts, alouettes aux champs.

(Das heißt zur Zeit, da in der Welt
Fruchtbar sich alles mehrt, in traurem Liebesbunde,

Das Seetier auf des Meeres Grunde,
Im Wald der Tiger, und die Lerche auf dem Feld.)

Die den Kern der Fabel bildende Demonstration, daß niemandem zu trauen ist, schließt mit drei Zeilen, die für La Fontaine typisch sind:

Et les petits, en même temps,
Voletants, se culebutants,
Délogèrent tous sans trompette.

(Da sind die Jungen, fluchtbereit,
Hals über Kopf zu gleicher Zeit
Ohn Sang und Klang davongezogen.)

Danach habe ich mich als eifriger, ja ehrgeiziger Schüler der Pariser École Alsacienne, in der meine Mutter ihre beiden Söhne gemäß dem Rat ihrer französischen Freunde untergebracht hatte, in pflichtgemäß chronologischer Reihenfolge den Schätzen der französischen Literatur zugewandt, beginnend mit François Villon. In seinem Werk liebte ich vor allem die *Ballade des pendus* (Ballade der Gehängten) [1]. Sie gehört so sehr zur literarischen Bildung aller jungen Franzosen, daß ihr dauerhafter Platz in meinem Gedächtnis eigentlich selbstverständlich ist. Und dennoch verschafft es mir ein besonderes, ein schlimmes Vergnügen der Eitelkeit, ihre einzelnen Zeilen heute, 78 Jahre, nachdem ich sie lernte, in die »richtige« Anordnung zu bringen. Diese Ballade enthält nämlich eine Art Versteckspiel durch die Anordnung der vorletzten Zeile jeder Strophe. Wenn man diese Zeilen »richtig« reiht, schließt die Ballade mit der Bitte, die am meisten bewegt:

Hommes, ici n'a point de moquerie ...
(Ihr Menschen, macht euch über uns nicht lustig ...)

Ohne Zweifel hat diese Ballade in erster Linie einen starken Inhalt, in dem seit den ersten Jahrhunderten der französischen Lyrik die Figur des Dichters selber erscheint: eine Randfigur unter den Randfiguren, Rebell gegen die Richter und die bürgerliche Ordnung, Freund der Opfer, deren Verbrechen die etablierte Gesellschaft in Schrecken versetzen, noch über den Tod hinaus Vergebung erflehend von mitleidigen Seelen.

Daß diese Ballade von der ersten Zeile an berührt, liegt an der Souveränität, mit der Villon sich der Form und der Rhythmen der Ballade mit ihren regelmäßigen, gleichzeitig freien und präzisen Zeilen bedient. In meinem Gedächtnis drehe und wende ich sie, bis die vorletzten Zeilen der drei Strophen und des Schlußgebets eine neue, in sich schlüssige, gereimte Strophe ergeben:

De notre mal personne ne s'en rie
Nous sommes morts, âme ne nous harie
Ne soyez donc de notre confrérie
Hommes, ici n'a point de moquerie.

(Ach, lacht nicht über unsere Beschwerden.
Wir sind jetzt tot, nicht sei's euch Grund zum Spotten.
Gebt Acht, nicht so, wie wir es warn, zu werden.
Gedenkt mit Ehrerbietung hier der Toten.)

Von Villon habe ich aus dem *Testament*, einem oft rüden und manchmal brutalen Werk, in meine Sammlung auch die beiden letzten Strophen der *Meditation über die Vergänglichkeit* [2] aufgenommen, aus deren vier unvergeßlichen Schlußzeilen die Zärtlichkeit aufleuchtet wie ein tiefer Atemzug der Sehnsucht nach der Schönheit und dem Tode.

Corps féminin qui tant est tendre
Poli, souëf, si précieux,

Te faudra-t-il ces maux attendre?
Oui, ou tout vif aller aux cieux.

(O Frauenleib, so schön zu schauen,
so prächtig blühend, üppig weich,
mußt du hinab in solches Grauen?
Nicht lebend geht's ins Himmelreich.)

In den Beziehungen zwischen der Lyrik und meinem Gedächtnis gibt es Zwingendes, das ich nicht ändern, sondern nur feststellen kann. So habe ich, wenn nichts Unmittelbares meine Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt, zum Beispiel, wenn ich aus der Wohnung zur Metro gehe, das Bedürfnis, leise den Beginn eines Gedichts aufzusagen. Hier ist die Straße, in der ich gehe, und hier die erste Zeile, die sich von selber einstellt. Welche?

Manchmal ist es Rimbaud oder Baudelaire, am häufigsten jedoch Hugo von Hofmannsthal, und zwar der Beginn der Terzinen *Über Vergänglichkeit* [66]: »Noch spür ich ihren Atem auf den Wangen.« »Vergänglichkeit« – im Französischen »passage du temps«. Das deutsche Wort erscheint mir poetischer. Wie soll ich nun aber jenen Zwang erklären, gegen den mein Versuch der Abwechslung meist vergeblich ist? Na so was, schon wieder Hofmannsthal!

Eine nüchterne Analyse liefert mir den Grund für diese dem Willen kaum zugängliche Auswahl. Da ist als Erstes die deutsche Sprache und ihre Vorrangstellung in den Schätzen meines Gedächtnisses. Als nächstes springt mich das erste Wort an: »Noch«. Das setzt wie ein Fanfarenstoß meinen Körper in Marsch wie früher der Auftakt eines Militärmarsches die Kämpfer. Aber natürlich ist mir auch das Thema des Gedichts wichtig: das Vergehen der Zeit in beide Richtungen, vorwärts und rückwärts.

An dieser Stelle läßt es sich gar nicht vermeiden, eine der magischsten Zeilen aus *La Jolie Rousse* (Die hübsche Rothaarige) von Guillaume Apollinaire [81] zu zitieren:

Il y a aussi le temps qu'on peut chasser ou faire revenir ...
(Auch ist da die Zeit, die man vertreiben oder wieder herholen
kann ...)

Ich möchte noch einmal den Vergleich zwischen meinen drei Sprachen bemühen: für das Wort »Atem« aus der ersten Zeile der Terzinen *Über Vergänglichkeit*. Es ist ein kurzes, stockendes Wort. Dagegen wird das französische »souffle« fast gehaucht. Beide Wörter bezeichnen einen elementaren Bestandteil der Lyrik. Im Vortrag transportiert der Atem das Gedicht, und jedes Atmen liefert dem Dichter ein besonders intimes menschliches Thema. Hofmannsthal drückt in seinen Terzinen die Vergänglichkeit dadurch aus, daß er noch den Atem der Geliebten auf den Wangen spürt. Im Französischen entspricht diesem »Atem« eher »haleine«, wenn nicht gar »respiration«, wie in einer der bilderreichsten Strophen des *Booz endormi* (Der Schlaf des Boas) von Victor Hugo [37] – das einzige seiner Gedichte, das ich ganz auswendig kann:

La respiration de Booz qui dort,
Se mêlait au bruit sourd des ruissaux sur la mousse.

(Des Schläfers Boas Atemzug ergänzte
rieselnder Bäche dunkleres Getön.)

Der französische Dichter hat die Wahl: entweder »Et d'un souffle il a tout dispersé sur le flots« – Hugo, *Oceano Nox*; oder in *La chanson du mal-aimé* (Das Lied des Ungeliebten) von Apollinaire [77] (ja, auch dieses lange und schöne Gedicht ruht unversehrt in meinem Gedächtnis) die Erinnerung an den See, in dem König Ludwig von Bayern sich ertränkte:

Sur un lac blanc et sous l'haleine
Des vents qui tremblent au printemps ...

(Ein See auf dessen weißer Mähne
Im Frühlingswinde schwankend ...)

Die deutsche Sprache ist besonders reich an Wörtern, die das Atmen bezeichnen. Die gehobene Sprache kennt den »Odem« (in verschiedenen Schreibweisen), so bei Hölderlin in einem seiner sehnsuchtsvollsten Gedichte, *Menons Klagen um Diotima*:

Heiliger Othem durchströmt göttlich die lichte Gestalt.

In Rainer Maria Rilkes *Sonetten an Orpheus* finden sich diese zwei ätherischen Zeilen:

In Wahrheit singen, ist ein anderer Hauch.
Ein Hauch um nichts. Ein Wehn im Gott. Ein Wind.

Hofmannsthal verwendet Weh(e)n für den Frühlingswind in einem meiner liebsten Gedichte: *Vorfrühling* [68].

Es läuft der Frühlingswind
Durch kahle Alleen,
Seltsame Dinge sind
In seinem Wehn.

Ebenfalls gerne sprechen deutsche Dichter vom »Hauch«. Wir sind diesem Wort soeben bei Rilke begegnet. Wo sonst entfaltet es seine belebende, beruhigende, besänftigende Wirkung? Natürlich in Goethes kurzem Jugendgedicht *Ein gleiches* [17], unbestreitbar der Höhepunkt der Poetizität in dem Sinn, den Jakobson diesem Ausdruck gibt*; es führt den Zuhörer in acht Zeilen von der höchsten Natur zur ewigen Ruhe:

* Siehe weiter unten S. 33–34.

Über allen Gipfeln
Ist Ruh,
In allen Wipfeln
Spürest du
Kaum einen Hauch;
Die Vögelein schweigen im Walde.
Warte nur, balde
Ruhest du auch.

Mich interessiert am meisten die längste Zeile dieses Gedichts. Ich werde gleich darauf zurückkommen. Aber sehen wir uns noch kurz im Englischen um.

Das Englische steuert zu unserer Untersuchung eine seiner Subtilitäten bei: »breath« und »breathe« werden fast identisch geschrieben, und doch hält das Substantiv den Atem im Munde zurück, während das Verb ihn weit hinaus schweben läßt.

Mir kommt eine der zartesten Strophen von John Keats aus einem seiner letzten Sonette [31] in den Sinn, in dem er den Tod begrüßt:

Still, still to hear her tender-taken breath,
And so live ever – or else swoon to death.

(Fort, fort zu hören ihres Atems Gang:
Dies ewig – oder tot ein Leben lang!)

Im Gegensatz zu Hofmannsthal wird bei Keats der Atem der Geliebten nicht gespürt, sondern gehört – eine sehr poetische Nuance!

Die Abwandlungen von »Atem« haben in jeder meiner Sprachen eine andere poetische Qualität. Der französische »sourir« scheint mir transparenter, aber weniger sinnlich als der deutsche »Seufzer«; beide sind unendlich weniger diskret als das kaum hörbare englische »sigh«.

Ich kehre zu der Zeile aus Goethes eben zitiertem Gedicht zurück, die ihm seinen Rhythmus gibt: »Die Vögelein schweigen im Walde.«

In Apollinaires Gedicht *L'Émigrant de Landor Road* (Der Auswanderer von Landor Road) [80] finde ich:

... je veux dormir enfin
Sous des arbres pleins d'oiseaux muets ...

(Ich aber will ... nun schlafen
Unter Bäumen voll stummer Vögel ...)

Und bei Keats in der ersten und der letzten Strophe der *Belle Dame sans Merci* [28]:

... And no birds sing.
(... Und singt kein Vogel mehr.)

In welchem Kontext habe ich *La Belle Dame sans Merci* auswendig gelernt und dann mit Borchardts *Melusine* diese unwiderstehliche, gefährliche weibliche Gestalt vergleichen können, die nicht todbringend ist wie die Loreley am Ufer des Rheins für den Fischer im sinkenden Kahn, sondern befremdlich für den Ritter, den der Dichter befragt und der Bericht ablegt über seinen Traum und seinen Verbleib am kalten Hang mit den stummen Vögeln?

Ich kam mit sechzehn Jahren nach England – nach London, nachdem ich sehr früh das französische Abitur abgelegt hatte. Meine Mutter hatte einen Vetter, der nicht weit von der Hauptstadt in West Wickham in der Grafschaft Kent wohnte. Seine beiden Söhne Jonathan und Basil, etwas jünger als ich, brachten mir bei, wie man Cricket spielt und Marshmallows kaut. Und ich streifte an der Themse entlang und sagte mir dabei die ersten Verse auf, die ich in dieser Sprache gelernt hatte; ganz neu war sie mir ja nicht, doch meine Mutter wünschte, sie möge mir in diesem Londoner Jahr genauso vertraut werden wie ihr.

Ich schrieb mich in der London School of Economics ein und belegte vor allem Kurse über die Geschichte der Diplomatie. Neben-

her, verlockt von den geringen Eintrittspreisen zu den Vormittagsvorstellungen der picture theatres, nahm ich mir die Zeit, Filme in den beiden Sprachen zu konsumieren: Englisch und Amerikanisch. Doch wirkliche Beglückung brachten mir die Nachmittage in den hohen Hallen der Guildhall Library, wo ich die Schriften des Apollodoros von Athen und des Diodoros von Sizilien exzerpierte, um in der Genealogie der Götter und Helden Griechenlands besser Bescheid zu wissen als mein Vater. Ich hatte Gefallen daran gefunden, für die Argonauten, die Nachfahren des Ödipus, die Freier Helenas und die Belagerer Trojas Generationentafeln zusammenzustellen.

Was habe ich aus dieser meiner Vertiefung in die Mythologie über die Poesie, ihre Quellen, ihre Bestrebungen gelernt?

Zunächst, daß die Lyrik die Tochter des Gedächtnisses ist – sogar, nach Hesiod, die älteste Tochter. Mnemosyne, zuständig für das Gedächtnis, hat als Eltern Uranos und Gaia. Sie ist eine der ganz wenigen unabhängigen Titaniden, während ihre Schwestern vor allem die Gattinnen ihrer Brüder sind: Theia von Hyperion, Thetys von Okeanos, Rhea von Chronos. Sie erfüllt ihren göttlichen Auftrag, indem sie zuläßt, daß Zeus, der Höchste, mit ihr in neun Nächten die neun Musen zeugt, deren älteste, Kalliope, die Mutter von Orpheus und Linos, die Muse der epischen Dichtkunst ist.

Der Dichter ist nicht der einzige, dem eine Muse zur Seite steht. Bei Musikern, Tänzern, Schauspielern, Himmelsforschern, Rhetoren verhält es sich ebenso. Doch der Dichter geht ihnen in der Entwicklung der Künste voraus. So ist er der nächste Verwandte seiner Großmutter Mnemosyne, der Göttin des Gedächtnisses.

Diese Beziehung ist von besonderer Unmittelbarkeit. Der lyrische Vortrag ist neben dem ihm verwandten Gesang die einzige Kunst, die keines anderen Instruments als des Gedächtnisses und der Stimme bedarf. Doch macht sie von diesen beiden Werkzeugen des menschlichen Körpers einen überaus subtilen Gebrauch. Laute und Leier sind bloß Ornament.

Und wie bezeichnen meine drei Sprachen das Gedächtnis? Das Französische und das Englische bilden es, wie auch schon das Griechische und das Lateinische, um den Laut *m* ab, den Buchstaben der Mutter, der Mnemosyne und der Musen. Das Deutsche unterscheidet zwischen »Gedächtnis« und »Erinnerung«. Das erste bezieht sich auf das Gedachte, das zweite auf das Verinnerlichte, das im Falle eines Gedichts nach dem Auswendiglernen von innen wieder nach außen gewendet werden muß.

Als leidenschaftlicher Rezitator habe ich mich befragt, wie das poetische Gedächtnis funktioniert. Die Zeilen, von denen ich meine, daß ich sie auswendig kann, schlummern, lauern irgendwo in den Windungen meines Gehirns. Mal züngeln sie daraus wie eine Schlange hervor: die erste Zeile, manchmal auch nur das erste Wort, zieht ohne ersichtliche Anstrengung die anderen nach sich. Sind das immer meine liebsten? Wenn ich darüber nachdenke, scheint es mir, daß es die anderen sind, die mir die größte Befriedigung verschaffen.

Als Beispiel hier ein mir liebes Gedicht: *Le Cimetière marin* (Der Friedhof am Meer) von Paul Valéry. Die ersten Strophen überwinden (um mit dem seine Tochter Athene tadelnden Zeus zu sprechen) leicht die Schranke meiner Zähne. Dann kommt eine Strophe, in der mir die dritte Zeile fehlt. Sie trotzt, will nicht. Statt mich nun auf diese eine Stelle zu versteifen, gehe ich an den Anfang der Strophe oder sogar bis zur vorhergehenden Strophe zurück. In dem so gewonnenen Anlauf reißen dann die früheren Zeilen die fehlende mit. Sie war also durchaus in meinem Gedächtnis, war auswendig gelernt, bedurfte aber, um von innen nach außen gewendet zu werden, des Vortragszusammenhangs.

Auf diese geheimnisvolle, mütterliche Weise birgt das Gedächtnis, wie ein schönes Schiff unter vollen Segeln, alle Schätze der Poesie.

M und *n*, zwei sanft musikalisch verschwisterete Laute, geben den Wörtern, in denen sie aneinandergesetzt sind, eine besondere Dimension: die Somnolenz ist nicht weit entfernt von der Amnesie. Die Somnolenz führt uns an die Welt des Traums, die Amnesie läßt

uns die Vergangenheit vergessen. Meine Kameraden, die das Nazi-KZ überlebten, leiden umgekehrt oft an Hypermnesie. Ist mir diese nosologisch erfaßte Unfähigkeit des Vergessens, diese Überaktivität des Gedächtnisses erspart geblieben? Vielleicht hat sie sich bei mir bloß auf die Poesie konzentriert.

Was ist denn überhaupt Poesie, wenn man all die Kulturen der Welt betrachtet? Hierüber gibt Roman Jakobson Auskunft. In seinem 1934 erschienenen Aufsatz *Was ist Poesie?*^{*} finden sich die folgenden vier überzeugenden Absätze:

Ich habe bereits erwähnt, daß der Inhalt des Begriffs *Poesie* labil und zeitgebunden ist, doch die poetische Funktion, die *Poetizität*, wie die »Formalisten« betonten, ist ein Element sui generis, ein Element, das sich nicht mechanisch auf andere Elemente zurückführen läßt. Dieses Element kann man aufdecken und verselbständigen, so wie z. B. die Darstellungsmittel kubistischer Bilder aufgedeckt und verselbständigt sind – das aber ist ein Sonderfall, ein Fall, der unter dem Gesichtspunkt der Dialektik der Kunst seine *raison d'être* hat, der aber doch ein Spezialfall bleibt. Meist ist die Poetizität lediglich Bestandteil einer komplizierten Struktur, doch ein Bestandteil, der die übrigen Elemente notwendigerweise verändert und die Beschaffenheit des Ganzen mitbestimmt. Genauso ist etwa das Öl (im Tschechischen »olej«) bei Tisch kein besonderer Gang und auch nicht eine zufällige Beigabe, eine mechanische Komponente – es ändert den Geschmack des ganzen Essens, und bisweilen ist seine Funktion so bestimmend, daß der Fisch seine ursprüngliche genetische Bezeichnung verliert und in »Ölsardine« (im Tschechischen »olejovka«) umgetauft wird. – Gewinnt in einem Wortkunstwerk die Poetizität,

* In: Roman Jakobson, *Poetik – Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1979.

die poetische Funktion, richtungweisende Bedeutung, so sprechen wir von Poesie.

Doch wodurch manifestiert sich die Poetizität? – Dadurch, daß das Wort als Wort, und nicht als bloßer Repräsentant des benannten Objekts oder als Gefühlsausbruch empfunden wird. Dadurch, daß die Wörter und ihre Zusammensetzung, ihre Bedeutung, ihre äußere und innere Form nicht nur indifferenter Hinweis auf die Wirklichkeit sind, sondern eigenes Gewicht und selbständigen Wert erlangen.

Doch wozu dies alles? Weshalb ist es nötig, darauf hinzuweisen, daß das Zeichen nicht mit dem bezeichneten Gegenstand verschmilzt? – Deshalb, weil neben dem unmittelbaren Bewußtsein der Identität von Zeichen und Gegenstand (A gleich A) auch das unmittelbare Bewußtsein der unvollkommenen Identität (A ungleich A) notwendig ist; diese Antinomie ist unabdingbar, denn ohne Widerspruch gibt es keine Bewegung der Begriffe, keine Bewegung der Zeichen, die Beziehung zwischen Begriff und Zeichen wird automatisiert, das Geschehen kommt zum Stillstand, das Realitätsbewußtsein stirbt ab.

[...] So wie die poetische Funktion das dichterische Werk organisiert und reguliert, ohne notwendigerweise hervorstechen und plakativ in die Augen zu springen, genauso tritt auch das Dichtwerk nicht aus dem ganzen Komplex gesellschaftlicher Werte hervor und überwiegt die anderen Werte nicht, ist aber trotzdem ein grundlegender und zielbewußter Organisator der Ideologie. Gerade die Dichtung sichert unsere Formeln von Liebe und Haß, von Aufbegehren und Versöhnung, von Glauben und Ablehnung vor Automation und Einrosten ...

Diese fein empfundenen, präzisen Sätze erklären vollständig, was ich mit Lyrik erlebe. Wenn ich die 88 im zweiten Teil dieses Buches versammelten Gedichte vortrage, ist die Wirkung nicht zuletzt ihrer Poetizität zu verdanken. Sie gibt den Anstoß, daß diese Gedichte,

kostbares Lagergut in meinem Inneren, daraus durch die Aktivierung meines Gehirns und die Massage seiner Neuronen in meine Mundhöhle gelangen und zwischen meinen Lippen Laut werden.

*

Unter den französischen Dichtern, deren Werke mich am meisten erfüllten, ist Apollinaire der wichtigste. Für den kleinen siebenjährigen Jungen war das Paris, in das es ihn verschlug, auch die Stadt, in der seine Eltern einander kennengelernt hatten, in der mein Vater meine Mutter, knapp vor dem Aufkommen des Dadaismus, in den Kreis der überzeugendsten Schöpfer der Kunst des neuen Jahrhunderts einführte. Unter ihnen blieben mir später am nächsten Constantin Brancusi, Marcel Duchamp, Man Ray, André Breton.

Und, ganz oben in der Erinnerung an deren Aufbegehren: Guillaume Apollinaire. Ich bin stolz darauf, fünfzehn seiner Gedichte auswendig zu können. Neun davon, lange und kurze, habe ich in den zweiten Teil dieses Buches aufgenommen. Ich zitiere hier in voller Länge nur eines der kürzesten [85], das mich an einen Augenblick großer Bewegung erinnert:

J'ai cueilli ce brin de bruyère
L'automne est mort souviens-t'en
Nous ne nous verrons plus sur terre
Odeur du temps brin de bruyère
Et souviens-toi que je t'attends.

(Ich brach für dich dies Heidekraut
Gedenk der Herbst ist tot ich werde
Dich nie mehr sehn auf dieser Erde
O Duft der Zeit o Heidekraut
Denk daß ich auf dich warten werde.)

Ich hatte dieses Gedicht anlässlich eines Abendessens im engsten Kreis einem Kollegen, und damit auch seiner Frau und seiner jüngsten Tochter, rezitiert – einen Monat vor seinem Tod. Beim Begräbnis, an dem jedes seiner Kinder um ein Abschiedswort gebeten worden war, trug die jüngste Tochter nichts weiter vor als diese fünf Zeilen. Unvergessliche Erinnerung an Tränen.

In diesem kurzen Gedicht wird die Scheintrennung von Leben und Tod überwunden; der Dichter weiß, daß diese beiden Territorien unter dem wissenden Blick der Engel nur ein einziges sind.

Meine größte Befriedigung ist es, *La Chanson du mal-aimé* (Das Lied des Ungeliebten) [77] in seiner beträchtlichen, vollen Länge aufzusagen und alle seine Etappen zu absolvieren, ohne mich durch das mehrmalige, verstreute Vorkommen der Milchstraße oder der Erinnerung an Gesänge für Königinnen irre machen zu lassen. Den *Émigrant de Landor Road* (Der Auswanderer von Landor Road) [80] vorzutragen wird durch den Auftritt am Beginn erleichtert: »Le chapeau à la main il entra du pied droit« (Mit dem rechten Fuß trat er ein, den Hut in der Hand). Doch der Vortrag, der die tiefsten Spuren hinterläßt, ist der von *La Jolie Rousse* (Die hübsche Rothaarige) [81] mit den vier pathetischen letzten Worten: »Ayez pitié de moi« (Habt Mitleid mit mir).

Manchmal treffe ich Bewunderer von Apollinaire, Kenner seines Werks und seines Lebens. Dann rezitieren wir voreinander, überbieten und imponieren einander. Man wird dieses Dichters nicht überdrüssig. Ich nehme die Begeisterung der anderen mit brüderlicher Gelassenheit auf, doch es bleibt mein Stolz, mehrere seiner Gedichte, die meine Tage und meine Nächte verschönern, fehlerlos aufsagen zu können.

Dieser Stolz muß hinterfragt werden. Wenn man sich in meinem Alter noch mit etwas lächerlich machen könnte, dann mit dieser kindlichen Befriedigung, eine große Anzahl von Versen auswendig zu können. Vielleicht ist es immer noch meine Mutter, die ich zu beeindrucken versuche.

Tatsache ist, daß mir dieser besondere Gebrauch meines Gedächtnisses wertvoll ist. Je älter ich werde, desto weniger kann ich darauf verzichten, auch wenn es mich häufig im Stich läßt. Ich wollte Gedichte von René Char, Paul Celan, Paul Eluard auswendig lernen; es ist mir nicht gelungen. Ich lese sie mit Bewunderung, mit Dankbarkeit. Aber es ist vergebliche Mühe, sie in mein persönliches Gedächtnismemorial einzutragen. Fehlt ihnen etwas? Nein, natürlich fehlt *mir* etwas. Vielleicht werde ich einmal noch darüber Klarheit erhalten.

*

Eine Sache für sich ist der Vortrag einer Dichtung vor Publikum. Da kann man nicht einfach leiern. Das Publikum, eine Gemeinschaft aufmerksamer Zuhörer – und in diesem Fall auch Zuschauer –, hat sich im Idealfall im Halbkreis um den Vortragenden gruppiert. Gesten müssen das Wort begleiten. Ich hatte unglaubliches Vergnügen an dieser Art des Vortrags, wenn ich Gruppen von Freunden, die an einem Waldrand Halt gemacht hatten, unvermittelt damit »beglückte«, ohne Vorwarnung, bloß mit der kurzen Ankündigung: »Und jetzt werde ich euch die Rede von Marc Anton aus Shakespeares *Julius Cäsar* vortragen.«

Gerne rezitiere ich, beide Rollen sprechend, den Dialog von Alceste und Philinte aus der ersten Szene des *Misanthrope*: »Qu'est-ce donc, qu'avez-vous? – Laissez-moi, je vous prie.« (Was ist, was haben Sie denn? – Lassen Sie mich, ich bitte Sie.) Mein großer Bruder spielte gerne den Alceste, von dessen Persönlichkeit er sehr überzeugt war; ich, mehr ironisch veranlagt, gab den Gegenpart. Jetzt, wo er nicht mehr da ist, versuche ich, Alceste in seiner ein wenig nervösen, irritierten Art und den Philinte in der meinen, konzilianteren, freundschaftlichen vorzutragen, mit echter Anteilnahme und Bemühung um Alceste, wie ich sie mehr für meinen Bruder hätte aufbringen sollen.

Ein anderes Paradestück aus meinem Gedächtnis ist der Dialog von Narziß und Nero aus der vierten Szene von Akt IV des *Britannicus*, wo die subtile Manipulation des Herrschers durch den Freigelassenen die Racineschen Alexandriner vibrieren läßt und das Drama seinem Höhepunkt entgegentreibt. Und dann in Racines *Andromaque* die innere Zerrissenheit der Heldin in ihrem Gespräch mit ihrer Vertrauten Céphise in der achten Szene von Akt III, wo sich das Dilemma abzeichnet, das nur der Tod auflösen kann.

Den lebhaftesten Gefallen finde ich freilich an Shakespeares Bühnenwerken. Den großartigen Aufruf zur Rache für den Tod des Tyrannen rezitieren zu können, indem man ihn als Wohltäter zeigt! Marc Anton bietet all seine List auf, um den Druck steigen zu lassen, ohne die geringste Hemmung, an jedem Punkt entgegen seinen Worten zu handeln [7]. Ich will hier nur drei Zeilen zitieren, die für mich ein Höhepunkt im Gebrauch des Wortklangs sind, um über das Ohr das Herz zu erreichen:

For I have neither wit, nor words, nor worth,
Action, nor utterance, nor the power of speech
To stir men's blood ...

(Ich habe weder Witz noch Wort noch Würde,
Gebärd und Vortrag noch die Macht der Rede,
Das Blut zu reizen ...)

Von *Hamlet* und *Macbeth* sind nur wenige Zeilen fest in meinem Gedächtnis [8, 9]: die Reaktion Macbeths auf die Nachricht vom Tod der Königin, darunter diese zwei Zeilen:

And all our yesterdays have lighted fools
The way to dusty death. Out, out, brief candle!

(All unsere Gestern leuchten Narren heim
Zu Staub und Tod. Aus, Lichtstumpf, aus!)

und Hamlets Raisonieren im Anschluß an seine berühmte Frage:
»Sein oder nicht sein?«, darunter die zwei Zeilen:

And thus the native hue of resolution
Is sicklied o'er by the pale cast of thought.

(Und angeborne Farbe der Entschließung
Wird von Gedankens Blässe angekränkt.)

Doch Shakespeare memorieren heißt vor allem, sich an seinen Sonetten zu versuchen. Bisher kann ich von den uns überlieferten 163 nur neun. Doch jedes von ihnen hatte auf meinem Lebensweg an irgendeiner Stelle seinen besonderen Platz.

Das erste habe ich bereits längere Zeit vor dem Krieg gelernt, das neunte mit achtzig Jahren. An das erste knüpft sich eine starke biographische Erinnerung: an meine Verhaftung durch die Gestapo am 10. Juli 1944.

Nach meiner Enttarnung als Geheimagent aus London schien mir mein Schicksal besiegelt zu sein. Ich würde das Ende dieses Krieges, dessen Geschicke sich endlich zugunsten der Alliierten gewendet hatten, nicht mehr erleben. Meine Frau in London sollte sich darein schicken. Die Nachricht, die ich ihr zukommen lassen wollte, sollte ihr einschärfen, mich zu vergessen. So ist man mit 26 Jahren! Ich fand ein Stück Papier, kritzelte darauf die erste Zeile von Shakespeares Sonett 71 [13]: »No longer mourn for me when I am dead ...« (Wann ich gestorben bin, betraure mich nicht länger ...) und steckte es in meine Jackentasche.

Auf das neunte Sonett machte mich eine Freundin aufmerksam, die meine Freude am Deklamieren kannte. »Versuch mal dieses«, sagte sie, »es läßt dich fühlen, wie unauslöschbar die Leidenschaft der

Verliebten ist.« Es ist das Sonett mit der Nummer 27. Hier seine beiden Schlußzeilen:

Lo thus by day my limbs, by night my mind,
For thee, and for my self, no quiet find.

(So wird mein Leib am Tag, mein Geist bei Nacht
Durch dich und mich um seine Ruh gebracht.)

Von den sieben anderen Sonetten, die ich mir der Reihe nach während meiner täglichen Verrichtungen aufsage, vor allem in der Metro, in der jedes, gemächlich gesprochen, zwei Teilstrecken dauert, wähle ich hier zunächst nur zwei aus – wegen der besonderen Umstände, unter denen ich sie auswendig lernte.

Das erste, mit der Nummer 116 [14], hörte ich an der Dwight-Eisenhower-Universität im Zentrum von New Orleans, damals noch die poetischste Stadt im Süden der Vereinigten Staaten, bei einem Kolloquium über die Geheimdienste im Zweiten Weltkrieg. Ich hatte zu meiner großen Freude einen der besten Historiker dieses Krieges und des französischen Widerstands, Michael Foot, wieder getroffen. Wir hatten über die Konzentrationslager und über die Rolle der Poesie für das Überleben in diesen Lagern gesprochen. Das Lager Dora interessierte ihn besonders: Hatten die Sabotageversuche meiner Kameraden, die in jener unterirdischen Schreckenswelt die V2-Raketen montierten, mit denen England in die Knie gezwungen werden sollte, eine meßbare Wirkung?

Plötzlich deklamierte Michael Foot mitten in der Diskussion sehr bewegt jenes mit den folgenden Zeilen beginnende Shakespeare-Sonett:

Let me not to the marriage of true minds
Admit impediment ...

(Fürs Ehebündnis treuer Seelen kenne
Ich keinen Scheidungsgrund ...)

Es war mir neu, und es faszinierte mich sofort. Sein Rhythmus ist einzigartig. Dank der gebieterischen Klangfülle am Beginn der zweiten Zeile ist es eines der besten Beispiele für das, was die Poetizität der Sonette ausmacht: die Attacke.

Das andere, mit der Nummer 29 [11], scheint mir eine sehr wichtige, nach meiner Kenntnis in keinem anderen Shakespeare-Sonett enthaltene Besonderheit aufzuweisen: das Wissen des Dichters, daß er geliebt wird und daß ihm allein dank diesem Wissen sein klägliches Schicksal als beneidenswert erscheint. Dies wird in den letzten beiden Zeilen so ausgedrückt:

For thy sweet love remembered such wealth brings,
That then I scorn to change my state with kings.

(Denn deiner Lieb Andenken macht so reich,
Daß ich mein Los nicht tausch um Kron und Reich.)

Der vollständige Text dieser Sonette steht in der Trilingologie im zweiten Teil dieses Buches; von dem letztgenannten empfehle ich dem Leser noch die dritte Zeile, eine der musikalischsten, die mein Gedächtnis bewahrt:

And trouble deaf heaven with my bootless cries ...
(Und schrei umsonst zum tauben Himmelszelt ...)

sowie die zwölfte, deren beide Hs im Vortrag aus der Tiefe der Kehle – man könnte sagen: des Herzens – jenen Atem holen, der die Poesie trägt und schweben läßt:

... sings hymns at heaven's gate ...
(... singe Hymnen an des Himmels Tor ...)

Wir bemerken auch hier den Zusammenklang von *m* und *n* in *hymns*.

Die Form des Sonetts wurde nicht von Shakespeare erdacht, sondern ist in Italien entstanden. Doch nahm er diese sehr strenge Form als Herausforderung, um auf 162 sehr unterschiedliche Weisen das Glück und Leid der Liebe zu singen. Shakespeare gliederte seine Sonette in drei Quartette und einen abschließenden Zweizeiler, während das Sonett sonst zwei Quartette mit zwei anschließenden Terzetten aufwies. Warum diese Abweichung?

Shakespeare betont, so scheint mir, mit der von ihm gewählten Struktur die eigentliche Botschaft des Sonetts. Das, was den Dichter bewegt, worüber sein Partner nachdenken soll, die Quintessenz, ist in knappster Form in den zwei letzten Zeilen kristallisiert. Diese Absicht verdeutlicht meines Erachtens ein anderes Sonett, die Nummer 65 [12] – eines der ersten, die ich auswendig lernte. Hier vorweg die letzten sechs Zeilen:

O fearful meditation, where alack,
Shall Time's best jewel from Time's chest lie hid?
Or what strong hand can hold his swift foot back,
Or who his spoil of beauty can forbid?
O none, unless this miracle have might,
That in black ink my love may still shine bright.

(Furchtbare Wahrheit! Ach, wer schirmt das süße
Kleinod der Zeiten vor dem Raub der Zeiten?
Welch starker Arm hemmt ihre schnellen Füße
Und wehrt ihr, daß sie nicht das Schön' entweicht?
Ach nichts! wofern dies Wunder nicht geschieht,
Daß man in Tintenschwarz dich leuchten sieht.)

Ich mache auf die elfte Zeile dieses Sonetts aufmerksam. Sie besteht aus zehn einsilbigen Wörtern, die ihm beim Vortrag in besonderer Weise Kraft und Halt verleihen. Man probiere es aus.

*

Ich verabschiede mich, nicht ohne Bedauern, von Shakespeare, um mich anderen Sonetten aus meinem Gedächtnis zuzuwenden: jenen, die wir einer französischen Dichtergruppe der Renaissance, der Plejade, verdanken. Die Liebesleidenschaft ist nicht ihr einziges Thema, auch wenn der Meister dieser Schar, Pierre de Ronsard [5, 6], auf den Spuren von Petrarca davon besessen war. Meine beiden liebsten, die mein Gedächtnis nie ausspart, sind die Sonette von Joachim du Bellay, einem Exilanten, der voller Heimweh von der Vaterlandsliebe singt.

Das eine, das bekannteste, spricht von Odysseus und Jason eher leichthin und zieht auch das alte Rom eher respektlos für einen Vergleich mit seiner fernen Heimat Anjou heran. Das zweite, bitterer, fordernder, enthält eine magische Zeile:

... D'une tremblante horreur fait hérissier ma peau.
(... mein Fell sich mit zitterndem Grausen sträubt.)

In jeder der Sprachen, die mir für meine Vergnügungsreisen ins Reich der Lyrik zur Verfügung stehen, bringen die Strophen und Zeilen die poetische Empfindung anders hervor. Das Französische, scheint mir, gibt die Melodie erst nach dem Sinn und dem Inhalt preis. Im Englischen fesselt der Klang der ersten Wörter das Ohr, und die poetische Überraschung kommt aus dem Echo dieser Klänge beim sich bildenden Inhalt. Das Deutsche ist so strukturiert, daß die poetische Absicht ein Geheimnis bleibt, bis die Strophe sich voll entfaltet hat.

Es hätte mir sehr gefallen, nach diesem Muster zu untersuchen, wie andere Sprachen Text zu Poesie machen: das gutturale Spanisch, das melodische Italienisch, das Russische, das mir, wenn ich es höre,

einen Schauer über den Rücken treibt, das kehlige, abgehackte Arabisch. Werde ich, ehe ich mich von dieser Welt verabschiede, die Zeit haben, dies mit meinen Freunden zu diskutieren, mit Meddeb, Semprun, Magris, Kriwotschein?

Wie lernt man das Werk eines Dichters kennen, wie und durch welche Vermittler wird er einem zum Gefährten? Als Keats in die erste englische Homer-Übersetzung hineinschaute, die diesen Namen verdiente, war er begeistert. Sein Sonett über Chapmans Homer [29] nimmt in meinem Gedächtnis einen besonderen Platz ein. Wie so oft ist es die letzte Zeile, vielleicht die geheimnisvollste, die mich dieses Gedicht, das ich 1934 an der Themse auswendig lernte, als einen Inbegriff der Poetizität erleben läßt:

... Silent, upon a peak in Darien.

(... Wortlos, auf einem Berg in Darien.)

Diese sechs metrisch teilweise ungleichen Wörter vermitteln in ihrer Banalität das Staunen über jenen am anderen Ende der Hemisphäre von einem Gipfel aus entdeckten Ozean.

Ich bin Keats nicht nur für *La Belle Dame sans Merci* und *On First Looking into Chapman's Homer* (Beim ersten Hineinschaun in Chapmans Homer) dankbar, sondern auch für die *Ode to a Nightingale* (Ode an eine Nachtigall) [25], die *Ode on a Grecian Urn* (Ode auf eine griechische Urne) [26], *To Autumn* (An den Herbst) [27] und zwei Sonette [30, 31], die er knapp vor dem Ende seines kurzen Lebens (1795 bis 1821) schrieb. Ich habe bereits zwei Zeilen des mit der Todesahnung »swoon to death« endenden Sonetts *Entbrannter Stern* zitiert, in dem er auf den »tender-taken breath« seiner jungen Geliebten lauscht.

Für meine englischen Freunde ist Keats so sehr im Mittelpunkt ihrer Bildung, daß sie, wenn ich als Nichtengländer ihnen eines seiner Gedichte vorspreche, in gleicher Weise in Reserve gehen, wie es ein Deutscher täte, dem ein Ausländer Goethe rezitiert. Und dennoch verzaubert mich die Poetizität von Keats in jedem seiner Werke, selbst

in dem in jedem Wortsinn »klassischsten«, der *Ode on a Grecian Urn*, deren Schlußgedanke als zu belehrend und moralisierend erscheinen mag:

»Beauty is truth, truth beauty,« – that is all

Ye know on earth, and all ye need to know.

(»Schönes ist wahr und Wahres schön« – dies ist,

Was ihr auf Erden wißt, mehr frommt euch nicht.)

Doch seine erste Zeile ist von unvergleichlicher Zartheit:

Thou still unravished bride of quietness ...

(Du noch unberührte Braut der Stille ...)

Ich lerne sie daher von Zeit zu Zeit neu, um sicher zu sein, den Duktus nicht zu verfälschen.

Noch wichtiger ist mir die Beherrschung des Gedichts *To Autumn* (An den Herbst), dessen beide letzten Zeilen mich an eine besonders schöne Zeit meines Lebens erinnern: an die Sommerwochen in unserem Haus nicht weit von Uzès, wo ich auf der Terrasse, von der aus man auf eine weite, anmutige Landschaft blickt, ein kleines Becken hatte anlegen lassen, das die anspruchsvolle Bezeichnung Schwimmbassin erhielt. Auf dem Rücken liegend, beobachtete ich die Turmschwalben, die elegant über das Becken hinweg zogen, als wollten sie sich im Wasser spiegeln. Ich hörte das Flattern ihrer Flügel, während ich rezitierte:

The red-breast whistles from a garden-croft;

And gathering swallows twitter in the skies.

(Die Rotbrust fistelt aus dem Gartenland,

Und Schwalben scharn sich zwitschernd im Zenit.)

Von einem anderen Keats-Sonett bewundere ich vor allem den Anfang, in dem der Dichter die Möglichkeit seines Todes bedenkt [30]:

When I have fears that I may cease to be ...
(Wenn es mich packt, ich möchte nicht mehr sein ...)

Diese Zeile und die drei anschließenden sind wunderbare Poesie, während mich in der letzten Zeile weder die Aussage noch der Klang befriedigen:

... Till Love and Fame to nothingness do sink.
(... Bis Lieb und Ruhm zu nichts als Nichts zerschellt.)

Hier bin ich anderer Meinung. Freilich: wie könnte man das Empfinden eines 88jährigen mit dem eines Dichters von 22 Jahren vergleichen, der nur noch vier Jahre zu leben haben wird?

Ich komme zum längsten und für mich bewegendsten Keats-Gedicht: *Ode to a Nightingale*, eine Parallele zur *Ode to a Skylark* (Ode an eine Lerche) von Shelley, die ich ebenfalls auswendig gelernt, gewußt, verloren und mit Vergnügen wiedergefunden habe. Seine Lerche ist durchaus die Keatssche Nachtigall wert.

Es ist bei Keats die Eröffnung der Ode, die mir den Atem nimmt. Sie verlangt vom Vortragenden einen starken Einsatz und eine entsprechende Pause danach: »My heart aches ...« (Mir brennt das Herz ...) Hat der Dichter die Kraft, fortzufahren? Und zu welchem Preis? Wie viel Gefühl in diesen knappen Worten steckt! Die langen, schönen Strophen, die von ihnen ihre Kraft und ihren Sinn erhalten, entwickeln sich ebenso ungestüm wie anmutig, und ich bin Keats dankbar, daß er mir die Möglichkeit gegeben hat, sie zu den meinen zu machen. Hier insbesondere die Anfangszeilen der sechsten Strophe:

Darkling I listen; and, for many a time
I have been half in love with easeful Death ...

(Im Finstern lausche ich – ach, oftmals hab
Ich halb begehrt, daß mich der Tod berühr ...)

Diese Fastliebe des Todes ist mir jetzt tägliche Begleiterin, und je mehr mir Gedichte durch den Kopf gehen, desto mehr empfinde ich seine beruhigende Nähe.

Woher kommt es, daß ich von so vielen Gedichten »heimgesucht« werde, die mich auf den Tod vorbereiten? Werden sie nicht allesamt verschwunden sein, wenn ich die Augen und die Ohren für immer schließe? Oder ist vielmehr dieses Ich, dieses Mehr-als-Ich in meinem Ich, das mein Gedächtnis ist, diese Essenz eines ganzen Lebens, die sich darin kristallisiert hat und die durch die Wirkung eines gewissen Zufalls – des manchmal unerwarteten Zusammentreffens vielfältiger Ursachen – darin die Form poetischer Empfindungen angenommen hat, das, was bleiben wird auf beiden Seiten der Grenze, oder sagen wir besser: der falschen Grenze, der Nichtgrenze, in Wirklichkeit der Schwelle, die der Tod ist?

Diese »thanatophorische« Wirkung der Gedichte, in denen jemand stirbt, diese sehr spezielle, nicht wirklich traurige, nicht wirklich heitere Empfindung befällt mich, wenn ich Ronsards Sonett *À une jeune morte* (An eine junge Tote) [6] aufsage, das ich seit langem auswendig kann, aber selten in seinen Werken finde. Es gefällt mir, seine Zeilen zu deklamieren, seine poetische Essenz zu vermitteln, Bewunderung für seine Metaphern zu erwecken, doch wenn ich an die letzte Zeile gelange, überkommt mich eine Rührung, die ich erst zurücknehmen kann, nachdem ich die Botschaft begriffen habe: Was der Dichter mit im allgemeinen sehr einfachen Worten vermittelt, ist eine explosive Verbindung von Schönheit, Liebe und Tod. Und je einfacher die Worte, desto schneller überkommt mich die Rührung.

*

Unter den zahlreichen Dichtern, die für mich diese Botenrolle gespielt haben und deren so unterschiedliche Botschaften ich zu analysieren versucht habe, sind – soweit es um die französische Sprache geht – die fruchtbarsten Rimbaud, Apollinaire, aber auch und vielleicht vor allem Baudelaire. Geradezu fasziniert bin ich von einem seiner Gedichte inmitten der *Fleurs du mal*, einem unbetitelten Sonett [51], dessen zwei Terzette verschlungener gereimt sind als sonst bei Sonetten üblich, so daß die letzte Zeile mit unerhörter Kraft hervortritt. Es beginnt so:

Je te donne ces vers afin que si mon nom
Aborde heureusement aux époques lointaines ...

(Ich schenk dir dies Gedicht, daß – wenn mein Nam
Mit Glück am Riff der fernen Zeiten strandet ...)

und endet so:

Statue aux yeux de jais, grand ange au front d'airain!
(Du eherner Engel, schwarzbesternstes Bild!)

Meine Baudelaire-Rezitation ist im Laufe der Jahre empfindlicher und differenzierter geworden. Im konkreten Fall dieses Sonetts: Zwar können vierzehn Zeilen wohl in einem einzigen Zug aufgesagt werden, hier aber muß nach der dreizehnten Zeile der Atem angehalten werden, damit dann in der letzten Zeile die unvergeßliche Gestalt der Geliebten modelliert werden kann.

Andere Prosodien dieses unvergleichlichen Dichters erfordern andere Vortragsformen, in denen ich mich mit jener Hartnäckigkeit versucht habe, die meine Freunde an mir je nach Publikum und Umständen erfahren haben. Ich habe *Le Balcon* (Der Balkon) [45] in einem Film über mein Leben – mit dem Titel *Der Diplomat* – vorgetragen, begleitet von einem Akkordeonisten, der dieses Gedicht ebenfalls aus-

wendig gelernt hatte; ich habe *À une Madone* (Auf ein Marienbild) [46] in einem anderen, im Westjordanland gedrehten Film während einer kurzen Pause zwischen grausamen Szenen rezitiert.

In dem einen oder anderen Gedicht läßt Baudelaire seine Sinnlichkeit in allen Formen aufflammen, so daß der Vortragende unter der Wirkung der marmornen Alexandriner seinen Körper vom ganzen Spektrum erotischer Regungen durchströmt spürt; ich erinnere hier nur an zwei Zeilen aus *Le Balcon*:

... Et revis mon passé blotti dans tes genoux.
(... Und lebe, was verging, in deine Knie eingeschlief.)

oder weiter oben:

Et tes pieds s'endormaient dans mes mains fraternelles.
(Und deiner Füße Schlummer wiegten Bruderhände.)

Das sind gute Gründe, mehrere hundert Baudelairesche Gedichtzeilen auswendig zu können, um aus ihnen je nach den Umständen die am besten passenden für einen – verhaltenen oder prononcierten – Vortrag auszuwählen.

Für den deutschsprachigen, des Französischen und Englischen nicht mächtigen Leser bleibt mein Ansinnen, auf deutsch über französische und englische Gedichte zu sprechen, gewagt. Auch wenn ihm eine Übersetzung dieser Gedichte zur Hand ist, muß er, wenn er mein Gefühl teilen soll, den Klang des Originals mindestens ebenso sehr wie den Inhalt erfassen. Ich empfehle ihm daher, diese Gedichte anzuhören und wenn möglich auswendig zu lernen, und das heißt, sie in den zwei Kammern seines Gedächtnisses zu bewahren: in der geistigen und der körperlichen. Ist das zu viel verlangt?

*

So stark in der französischen Sprache der Rhythmus der Alexandriner ist, dem der Vortragende sein Atmen anpassen kann und der ihn leicht von Zeile zu Zeile trägt, so gibt es doch auch in der deutschen Lyrik ein weites, aus dem Griechischen übernommenes Spektrum von Rhythmen und prosodischen Optionen, dessen sich jeder Dichter auf seine eigene Weise bedient – zur großen Freude dessen, der sein Gedächtnis für diese Schätze öffnet.

Aus diesem Gedächtnis die in der Kindheit gelernten Gedichte von Friedrich Hölderlin hervorzuholen ist ein köstliches Vergnügen, das ich nun gerne weitergebe. Zunächst das eindringliche Schicksalslied, das der Dichter dem Titanen Hyperion [18] zuschreibt, dem Gatten von Thea und Ahnherrn der Gestirne in der Mythologie Hesiods:

Ihr wandelt droben im Licht
Auf weichem Boden, selige Genien!

In *Hyperions Schicksalslied* beschreiben zwei dem Mund angenehme und das Gemüt beflügelnde Zeilen, wie der Geist den Himmlischen ewig blüht:

Keusch bewahrt
In bescheidener Knospe ...

Jedes dieser fünf Wörter hat einen melodischen Klang, den das Gedächtnis wie ein Erblühen aufnimmt.

Ich verdanke Hölderlin viel seit meiner frühen Kindheit, als ich *Des Morgens* [19] lernte – das Gedicht, das ich am liebsten vortrage –, über *Lebenslauf* [20], das Gedicht mit der großen Befreiungsbotschaft, und *Hälfte des Lebens* [22] mit bereits deutlichen Zeichen des Geheimnisses der Umnachtung, bis zu zwei späten Vierzeilern, die ich gleich hier wiedergebe, um ihr Beben vor dem nahenden Wahnsinn spüren zu lassen:

Das Angenehme dieser Welt hab' ich genossen,
Die Jugendstunden sind wie lang! wie lang! verflossen.
April und Mai und Junius sind ferne,
Ich bin nichts mehr; ich lebe nicht mehr gerne.

Und:

Die Linien des Lebens sind verschieden,
Wie Wege sind, und wie der Berge Grenzen,
Was hier wir sind, kann dort ein Gott ergänzen
Mit Harmonien und ewigem Lohn und Frieden.

Erst kürzlich habe ich eines von Hölderlins ganz frühen Jugendgedichten entdeckt. Schon nach dem ersten Lesen wollte ich es unbedingt vortragen können und zu diesem Zweck auswendig lernen. Ist es mir gelungen? Ich bin nicht sicher. Ich muß es mehrmals lesen und mir aufsagen, bis es »sitzt«. Es heißt *Da ich ein Knabe war* [21].

Diese zweiunddreißig kurzen, meist sechssilbigen, reimlosen Zeilen von äußerster Einfachheit, ja vollständiger Transparenz, Übermittler einer sehr eindrücklichen Erinnerung, haben mich für sie außerordentlich empfänglich gemacht, teils weil ihr Thema mich an meine eigene Jugend erinnert, teils weil ihr Rhythmus die Neuronen aktiviert, die diese Zeilen über ihre Artikulation in einen Vortrag zärtlichster Gefühle verwandeln.

War die Bewunderung meiner Eltern für Hölderlin die eigentliche Quelle meines Vergnügens? Es geht hier um eine allgemeinere Frage: Ich habe das Bewundern gelernt – und mehr noch, als selber Bewundernswertes zu entdecken, habe ich gelernt, meine Bewunderung von dem abhängig zu machen, was andere bewundern, die ich liebe und verehere. Vielleicht habe ich nicht genug Vertrauen in meinen eigenen »guten Geschmack«, bin mir meines Urteils nicht sicher genug.

Weder in der Musik noch in der Malerei bin ich – obwohl ich ihre Schöpfungen ähnlich überschwänglich aufnehmen kann wie die der

Lyrik – ein Entdecker. Ich weiß, daß es sich um einen sehr großen Komponisten, um einen wunderbaren Maler handelt, noch ehe ich mich seinem Werk zuwende. Mein sehr reales, manchmal überwältigendes Vergnügen dient mir als Bestätigung. Ich hatte recht, dieses Oktett von Schubert hören zu wollen, jene bescheidene Kapelle im toskanischen Monterchi aufzusuchen, in der diese Madonna del Parto, die schwangere Madonna von Piero della Francesca steht.

Mit der Lyrik verhält es sich dennoch anders. Zuerst habe ich entschieden, was mein Vaterland, meine geistige Heimat, mein besonderes Interesse ist. Aber hätte ich dann nicht wenigstens versuchen sollen, auf diesem Wege weiterzugehen? Auch hier hatte ich Glück: ja, das Glück, auch Zufall genannt, wollte es, daß ein mir freundschaftlich verbundener Dichter, Dichter und Schäfer, Schäfer in den Cevennen, Christian Planque, dessen Haus oberhalb von Vigan ein besonderer Ort der Gastfreundschaft ist, für mich ein durch unsere Gespräche über die Poesie und den Tod inspiriertes Gedicht geschrieben hat. Er hat es *La Chanson de l'échanson muet* (Das Lied des stummen Schenken) [88] genannt, und die Melodie dazu komponierte sein Sohn Sylvain, der den Vortrag auf seiner Gitarre begleitet.

Ja, diese »Dichtergabe« kann ich aus einem anderen Grund auswendig, als es bei einem bestimmten Gedicht von Hölderlin oder Rimbaud die Ergriffenheit ist, die mich veranlaßt, es schnell, gleich, sofort zu lernen. Ich habe sie gelernt, weil ich die freundschaftliche Verbundenheit mit seinem Verfasser erleben und mit ihm dem Tod als einer aus der Stille kommenden musikalischen Ouvertüre entgegensehen wollte.

*

Dem Werk von W. B. Yeats bin ich ziemlich spät in meinem Leben begegnet – unmittelbar, weil ich auf ein kurzes Trauergedicht von W. H. Auden aus Anlaß von Yeats' Tod einige Monate vor dem Zweiten Weltkrieg gestoßen war. Dieses Gedicht läßt jene poetische Lei-

denschaft spüren, deren Einzigartigkeit ich in *Musée des Beaux Arts* [87] erfahren hatte, das ich einmal auswendig konnte und jetzt im Begriff bin, neu zu lernen.

Yeats ist in der Sicht Audens eine Art Held der englischen Lyrik, wohingegen er seine Substanz aber aus irischen und keltischen Traditionen bezieht. Ich habe von ihm sofort zwölf Zeilen auswendig gelernt, die dasselbe Thema wie Ronsard behandeln, mit demselben Bild beginnen, dann jedoch eine Strahlkraft entfalten, deren magische Nostalgie den Meister der Plejade mit seiner klagenden Pädagogik weit hinter sich läßt.

Man muß diese beiden Gedichte nacheinander lesen: zuerst Ronsards Sonett [5], dann die drei Strophen von Yeats [62], deren letzte, hochfliegende Zeile so angenehm zu sprechen ist:

... And hid his face amid a crowd of stars.
(... Und ihr Gesicht verbarg in Sternenflut.)

Mir gefallen auch die drei Wörter, die auf das dentale *d* enden, dessen Klang zwischen den Lippen gehalten wird, und der abschließende große Ausblick auf den Himmel, dessen Gegenstück wir bei Victor Hugo am Ende des *Booz endormi* (Der Schlaf des Boas) [37] finden:

... Cette faucille d'or dans le champ des étoiles.
(... die goldne Sichel [nachlässig hinwarf] in das Feld der Sterne.)

Noch dankbarer bin ich Yeats dafür, daß er meinem Gedächtnis das Sonett über die Begegnung von Leda mit Zeus in Schwanengestalt [61] geschenkt hat. Die Schilderung des Augenblicks ihrer Vereinigung und der in der fernen Zukunft liegenden Folgen ist von wilder Schönheit:

A shudder in the loins engenders there
The broken wall, the burning roof and tower
And Agamemnon dead.

(Ein Schauer in den Lenden gebiert dort schon
Den Sturz der Mauern, Dach und Turm in Flammen
Und den Tod Agamemnonns.)

Ich habe erst kürzlich bei Rainer Maria Rilke ein Gedicht entdeckt, das dieselbe mythologische Episode aus der Sicht des Gottes behandelt, der über die Schönheit des von ihm für die Überlistung der Geliebten erwählten Tieres fast erschrickt [73]. Die Anzahl der Zeilen ist bei beiden Dichtern dieselbe, doch wenn die Botschaft von Yeats durch die historische Sicht berührt, so ist die von Rilke existentieller: der Gott wurde wirklich Schwan in Leda's Schoß.

Dergestalt auf Yeats aufmerksam geworden und von ihm fasziniert, habe ich dieses reiche und vielfältige Werk nach Nahrung für meinen Rezitationshunger durchsucht und bin beim Gesang des Vagabunden Aengus [63] fündig geworden. Dreimal acht achtfüßige Zeilen, die zitiert werden können, ohne daß das Geheimnisvolle verlorengeht. Die beiden letzten beleuchten den Himmel der Nacht und den Himmel des Tags:

... The silver apples of the moon,
The golden apples of the sun.

(... [und pflücken] die Silberäpfel mir vom Mond,
die goldenen mir vom Sonnenrand.)

Unmöglich, sie nicht jenem anderen Yeats-Gedicht [64] gegenüberzustellen, in dem der Dichter der Geliebten die bestickten Himmelstücher der Nacht, des Lichts und des halben Lichts zu Füßen legen will, jedoch, weil er arm ist, nur seine Träume vor ihr ausbreiten kann.

Der *Song of Wandering Aengus* (Das Lied des wandernden Aengus) verschaffte mir vor sieben Jahren einen Augenblick außerordentlicher Freude. Das war im holländischen Middelburg, aus der die Familie Roosevelt ursprünglich stammt. Mein Freund William Van den Heu-

vel stand der Franklin-und-Eleanor-Roosevelt-Stiftung vor, die in dieser hübschen, in der Provinz Zeeland gelegenen Stadt alle zwei Jahre einen Preis an fünf um die Verteidigung der »atlantischen Freiheiten« verdiente Persönlichkeiten vergibt. Es handelt sich um die von Roosevelt und Churchill im Jahr 1941 – einige Zeit, bevor die Vereinigten Staaten in den Krieg hineingezogen wurden – verkündeten Freiheiten, in deren Namen der Kampf gegen den Faschismus geführt werden sollte: Freiheit des Wortes, Freiheit des Bekenntnisses, Freiheit von Angst und Freiheit von Not. Der Hauptpreis ging damals an die Präsidentin der Republik Irland, Mary Robinson. Zum Träger des Preises der Freiheit von Not (Freedom from Want) hatte mein Freund mich erwählt. Mary Robinson hatte auf Van den Heuvels Laudatio mit noblen und schlichten Worten geantwortet, in denen ich die Qualitäten wiedererkannte, für die ich sie damals ebenso schätzte, wie ich es auch heute tue. Als ich an die Reihe kam, trug ich anstelle einer Rede *The Song of Wandering Aengus* vor. Ich war dieses Textes so sicher, daß ich darauf vertrauen konnte, Yeats keine Schande zu machen.

Für diese Form der Unverschämtheit, ohne Aufforderung einem Publikum (es befand sich die holländische Königin im Saal), das weder darauf vorbereitet noch überhaupt dafür empfänglich war, eine Dichtung mit dem Risiko, es zu vergrämen oder zu langweilen, vorzutragen, um nicht zu sagen: aufzudrängen in der Hoffnung, es zu verblüffen und zu verführen, bin ich in meinem nunmehr hohen Alter ein unverbesserlicher Champion geworden.

Sicher zu sein, nichts auszulassen und nichts zu verfälschen: dies ist der wirkliche Test für den Liebhaber der Poesie. Hier ist das Ungefährte tödlich. Ein fehlendes Wort, eine um einen Versfuß verstümmelte Zeile, ein vertauschtes Adjektiv, und der ganze Charme ist dahin, es bleibt allein die Scham und die Schande.

Dagegen hilft nur eines, und das hat seinen Preis. Man muß von Zeit zu Zeit nachlesen und sich vergewissern. Die Lyrik-Ecke meiner Bibliothek ist mir unentbehrlich. Ich sehe dort nach, wenn mich ein Zweifel befällt. Es kann sich um einen Dichter handeln, dessen ich

mir sicher zu sein glaube. Nehmen wir Rimbaud und eines seiner frivolsten Gedichte: *Roman* [59]. Ja, ich kann es auswendig – zumindest so ziemlich. Aber das reicht nicht. Da gibt es diesen »winzigen Schnippel Tief-Azur«, der vielleicht nicht ganz am richtigen Platz steht. Sehen wir schnell in dem betreffenden Gedichtband nach: ja, er war am richtigen Platz. Erleichterung.

Ich werde auf Rimbaud zurückkommen. Ich kann ihn nicht entbehren – mit seiner Weisheit und seiner Verrücktheit. Doch nun möchte ich wissen, was Yves Bonnefoy darüber denkt. Ich nehme mir wieder einmal seine Vorlesung am Collège de France vor und bin ganz erfüllt von den unendlich wertvollen Gedanken eines Dichters über die Dichtkunst, eines Praktikers über die Theorie und vor allem eines überaus subtilen Geistes über ein Thema, das jeglicher Vereinfachung trotzt, und sei es auch im Namen der Transparenz. Denn die Poesie ist die Tochter der Komplexität *und* der Transparenz, wofür sie eines differenzierten Geistes und eines einfachen Herzens bedarf.

Hier nun Bonnefoys Sicht der Poesie:

Das, was die Kritik in letzter Zeit zur Rolle der Wortgestalt im geschriebenen Text und zum Platz des Unbewußten in den Entscheidungen der Dichter betont hat, haben diese schon lange vorher erkannt, und am Beginn der Moderne, der durch die Auflösung der von den Romantikern gehegten absoluten Idee des Ich gekennzeichnet war, hatten einige sich schon auf den Weg gemacht. Als Rimbaud das Sonett »Selbstlaute« schrieb, wußte er bereits um die Autonomie der Wortgestalt, und ebenso Mallarmé, als er das Sonett mit dem vierfachen Reim auf »yx« austüfelte. Und dieses Übergewicht der Wörter über den Sinn war eben das, was mich, als ich der Poesie verfiel, in die Netze der surrealistischen Schreibart lockte. Welch ein Anruf, wie aus einem anderen Himmel, in diesen Trauben unaussinnbarer Tropen! Welche Energie, so schien es, verströmten diese unerwarteten Aufwallungen aus den Tiefen der Sprache! Doch nachdem die erste Faszination

verfliegen war, hatte ich keine Freude mehr an diesen Wörtern, die mir als frei dargestellt wurden. [...] Mir blieb – als Ansporn und sogar als Beweis – dieser Moment des jungen Lesers bewußt, der mit Begier ein großes Buch aufschlägt und darin natürlich Wörtern begegnet, aber auch Dingen, Wesen, dem Horizont, dem Himmel – kurz, einer ganzen Erde, die sich ihm mit einem Mal darbietet, um seinen Durst zu stillen. Ach, dieser Leser liest nicht, und sei es selbst in Mallarmé, wie es der Poetologe oder der Semiologe von ihm wollen! Wenn er durch synthetische Intuition, durch die Sympathie eines Unbewußten für ein anderes Unbewußtes ganze Polysemien wahrnimmt, so doch in dem großen Auflodern, das den Geist davon befreit: Wie einst die Verfechter der negativen Theologie sich der Symbole entledigten, wie, wenn man in Tournus die Augen aufhebt, die Einheit hervortritt aus dem, was anderswo bloß Raum ist. Die Wörter sind für ihn wohl da, er vernimmt ihr Locken, das ihn in den Labyrinthen der Wortformen zu anderen Wörtern führt, doch er kennt unter ihnen einen Inhalt, der von keinem und von allen abhängt: die Intensität an sich. Der Leser eines Gedichts analysiert nicht; er schwört dem Autor, dem ihm Nahen, im Intensiven zu bleiben. [...]

Von den auf diese Weise in die Literatur herübergeholteten Wesen oder Dingen geht somit viel verloren – vor allem ihr eigentliches Existieren, dieses Recht, da zu sein ungeachtet der Person, die ihren Traum niederschreibt, entgegen ihrer Vorstellung von der Welt, umgekehrt in Übereinstimmung mit der Notwendigkeit, die der Dichter leugnet; nennen wir dieses Vorstellungs-Jenseits, dieses ewig Zensierte, die Endlichkeit, weil sie uns, wenn wir sie wahrzunehmen wüßten, unsere Grenzen zeigen würde. Eine Welt ist zerstört – nach Mallarmé »aufgehoben« – worden, eine Welt, in der wir sterblich wären: und umgekehrt hat im Gedicht natürlich eine andere, häufig kohärente, scheinbar vollständige Welt Gestalt erhalten. So gesehen ist das dichterische Werk Sprache, die eine als wesentlich empfundene, als ausreichend an-

gesehene autonome Wirklichkeit begründet, fixiert, behauptet; und diese Gravitation, die eine bestimmte Sache, einen bestimmten Wert beinhaltet, während sie andere ausschließt, ist, unter ihrem Anschein eines goldenen Zeitalters, unzweifelhaft, ein eisernes Gesetz. Denn angesichts gewisser Überreichlichkeiten kann man manchmal dem Glauben verfallen, dem Schriftsteller stehe es frei, das Erfundene durch Fantasie zu ändern, so wie der Wissenschaftler seinerseits die Hypothese durch die Methode ändern kann. Doch unter dem Schaum, der sich an den zerklüfteten Ufern dieses Ozeans in der Tat ein wenig bewegt: wie sind die tiefen Wasser da ruhig! Das Unbewußte hat etwas Unwandelbares, die Begierde reift nur langsam, oder nie. Inmitten von Wörtern, die er nicht versteht, von Erfahrungen, deren Existenz er nicht einmal vermutet, kann der Schreibende nichts anderes tun, als sich dem Zufall auszusetzen – der Mallarmé ängstigte –, im Schreiben die eng begrenzte Besonderheit zu wiederholen, die jede Existenz kennzeichnet. [...]

Der Ungeduld eines jungen Geistes entsprungen, der einen Widerwillen gegen Vorgespieltes und erstickend Aufgedrängtes empfand, erlaubt das Niedergeschriebene dem Autor, aus seiner Erinnerung an Menschen die Züge hervorzuholen, die, wie ihm schien, die Gesellschaft verfremdet hatte. Nun trifft ihn von diesen Umgestalteten die noch nie vorher vernommene Stimme eines Ungestüms, eines Lebensgefühls, das er für wahrhaftiger hält; und die Erde rings um diese Begegnungen, die er sich ausmalt, gewinnt das Aussehen eines dem Leben vorbestimmten Ortes, wo das Gebirge oder das Meer die Dinge zahllos aufleuchten lassen und jene Blumen hervorbringen, die in unserer gewöhnlichen Welt jedes Sinnes zu entbehren scheinen. Was die Endlichkeit betrifft, die ich als aufgehoben bezeichnete: wie oft wird in diesem Licht der geschriebenen Wörter der Tod als der Endpunkt eines erfüllten Lebens vorgestellt – ja geliebt, möchte man sagen!*

Nach der Lektüre eines solchen Poeten erscheint es mir fast vermessend, ganz simpel zu meiner so persönlichen Freude zurückzukehren, Gedichte, die mich im wahrsten Sinn ansprechen, in meinem Gedächtnis aufzubewahren und von dort bei jeder Gelegenheit hervorzuholen.

*

Das Gedächtnis bemächtigt sich des Gedichts am Beginn: das erste Wort weckt seinen Appetit. Das beste Beispiel hierfür ist für mich das »Noch« in Hofmannsthals *Terzinen* [66]. Oder die französischen Gedichte, die mit »comme« – in der Bedeutung sei es von »als«, sei es von »wie« – beginnen: »Comme un vol de gerfauds hors du charnier natal« (José Maria de Hérédia); »comme on voit sur la branche au moi de mai la rose« (»wie uns im Monat Mai vom Zweig die Rose winkt«) (Ronsard).

»Comme« – das tönt stark, hält den Atem zurück, erfordert nachher das Ausatmen. Diese Rolle spielt es für mich am Beginn des Gedichts mit der größten Befreiungswirkung in der reinen Poesie, das ich auswendig zu lernen vermochte: *Le Bateau ivre* (Das trunkene Schiff) von Arthur Rimbaud [58]:

... Comme je descendais des Fleuves impassibles.

(... Als ich hinabfuhr unbeirrbar Ströme.)

Ich war zehn Jahre alt, als ich dem sechzehnjährigen Arthur begegnete. Er ist so geblieben, sehr jung, während ich sehr alt geworden bin. Mit dem *Dormeur du Val* (Der Schläfer vom Tal) zu beginnen ist nicht der beste Einstieg. Dieses Gedicht scheint leicht hingeschrieben,

* Yves Bonnefoy, *Lieux et destins de l'image. Un cours de poésie au Collège de France, 1981–1993*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, p. 22–26. Deutsche Übersetzung des hier abgedruckten Textausschnitts von Michael Kogon in einer von Friedhelm Kemp überarbeiteten Fassung.

auch wenn »... accrochant follement aux herbes des haillons d'argent« (»... häkelt übermütig Silberkringel ins Gras«) hohe Literatur ist. Aber ich konnte – und liebte – sehr bald *Sensation* (Spürung) [56] und »Je m'en allais, les poings dans mes poches crevées ...« (Ich trollte mich, Fäuste in geborstnem Hosensack ...) in *Ma Bohème* (Meine Bohème) [57]. Viel später, dann aber mit besonderer Hingabe, lernte ich *Les Chercheuses de poux* (Die Läusesucherinnen) [60], nachdem es mir mit vollkommen glatter Stimme ein sehr kultivierter Freund und hochkarätiger Stendhal-Kenner, Bernard Pépin, am Waldhang oberhalb des Dorfes Saou im Departement Drôme vorgetragen hatte. Der Ort, die Landschaft der ersten Begegnung mit einem Gedicht, bevor man es dann auswendig lernt, ist ganz offensichtlich mitbestimmend für den thumos, das Gemüt, the mood, l'humeur? des Vortragenden.

Hier scheint mir Rimbaud am Höhepunkt seiner Poetizität zu sein; aus diesen fünf Strophen zu je vier Alexandrinern von einer Prosodie, die nicht regelgerechter sein könnte, dem Ohr eingängig, Verse, in denen jedes Bild Zartheit und Strenge vermittelt, möchte ich eine Strophe, die zweite, auswählen als Beispiel für das, was ich beim Deklamieren erlebe:

Elles assoient l'enfant devant une croisée
 Grande ouverte où l'air bleu baigne un fouillis de fleurs,
 Et dans ses lourds cheveux où tombe la rosée
 Promènent leurs doigts fins, terribles et charmeurs.

(Sie rücken das Kind sich hin ans Fensterkreuz,
 wo Schwälle blauen Ozons den Blumenwust baden,
 und durch die schweren Haare, wo der Tau hinfiel,
 streifen ihre schmalen Finger, Scharm und Schauder.)

Die Eröffnung, die sich in »croisée« befreiend weitert, das Blubbern und Firlfanzeln der beiden *b* und *f* in der zweiten Zeile, und noch mehr am Strophenbeginn das die beiden Schwestern umfassende »El-

les« empfinde ich als belebendes, tonisches Fließen mit einem Schuß kindlicher Nostalgie, und wie das Kind, das entlaust wird, drängt es mich, zu weinen.

*

Später kam der Moment, meine Schüchternheit zu überwinden. Ich hatte Léo Ferré *Le Bateau ivre* rezitieren, nein: singen gehört. Überstieg dies meine Möglichkeiten? Lassen wir diesen meinen Ehrgeiz auf sich beruhen.

Mit sechzig Jahren habe ich es mir Strophe für Strophe, Zeile für Zeile eingepägt – überzeugt, man müsse es entweder fehlerlos können oder es sein lassen. Es hat das Format, mir ein weites Spektrum von Freuden zu verschaffen. Langsam aufgesagt, bringt es aus meinem Gedächtnis fünfzehn Minuten phonetischen Vergnügens hervor. Dasselbe gilt für den *Cimetière marin* (Der Friedhof am Meer) von Paul Valéry [65], *La Mort du loup* (Der Wolf stirbt) von Alfred de Vigny [35], den *Booz endormi* (Der Schlaf des Boas) von Victor Hugo [37], *The Raven* (Der Rabe) von Edgar Allan Poe [40], die *Ode to a Nightingale* (Ode an eine Nachtigall) von John Keats [25], *Orpheus. Eurydike. Hermes* von Rainer Maria Rilke [71].

In dieser Dimension kommt meine Eitelkeit zum Zuge. Als wäre es die einfachste Sache, Gedichten vom Format eines Sonetts wortgetreue Lautform zu geben. Als käme es darauf an, den Zuhörer – und vielleicht auch sich selbst – lange genug in Bann zu halten, damit die Leistung offensichtlich und gewürdigt wird. Gibt es hier eine Grenze? Riskiert man eine gewisse Glaubwürdigkeit als Amateur, kommt man dem professionellen Schauspieler ins Gehege?

Meine Freude am Rezitieren überschreitet selten diese Grenze. Es muß schon entweder Rilke oder Apollinaire sein, daß ich mich weiter vorwage: *La Chanson du mal-aimé*, *Die erste Duineser Elegie* [70], beide außergewöhnlich lang, außergewöhnlich schwer zu lernen, spare ich für den Schluß auf.

Von den hundert Alexandrinern des *Bateau ivre*, die kraftvoll von Strophe zu Strophe eilen, möchte ich hier fünf aus ihrem Zusammenhang nehmen, um ihnen die Siegespalme der Poetizität zu verleihen:

... Jeté par l'ouragan dans l'éther sans oiseau ...
(... Vom Hurrikan in den vogelfreien Äther gepustet ...)

Bemerkenswert die Spärlichkeit. Nach der Zahl der Buchstaben ist dieser Alexandriner mit 35 – verglichen mit durchschnittlich 40 – einer der bescheidensten. Sein Rhythmus ist rund und einfach, seine beiden Hälften sind von vergleichbarem Wert – im Vortrag eine Erholung. Die Zeile artikuliert die Einsamkeit des Schiffes in einem Augenblick wasser- und vogelfreier Lufttrunkenheit. Insofern erinnert sie mich an Goethe: »Die Vögelein schweigen im Walde«, Todesahnung; sie läßt mich an Keats denken: »And no birds sing«, die letzte Etappe der Ernüchterung des verliebten Ritters, und an Apollinaires sehr surrealistisch komponierten *Émigrant de Landor Road*: »Sous des arbres muets« – von seinen Gedichten eines meiner liebsten.

Die beiden nächsten Zeilen der Rimbaudschen Strophe zeugen von tiefer Bescheidenheit:

Moi dont les Monitors et les voiliers des Hanses
N'auraient pas repêché la carcasse ivre d'eau ...

(Ich gerupfte Barkasse im Wassersuff – keine Esperanzas,
keine Schoner der Hanse hätten mich aufgefischt – – –)

In einer anderen Übersetzung:

Und keine Dampfer, keine Segler suchten
Meinen vom Meer trunkenen Kahn.)

Die ganze Strophe, die mit »Or moi« beginnt, sagt sich wie ein Früh-

ling der Schifffahrt auf, der das Schiff noch intensiver als in den vorhergehenden siebzehn Strophen sich selbst gegenüberstellt.

Meine nächste Wahl:

Planche folle, escorté des hippocampes noirs ...
(Irre Planke in schwarzer Seepferd-Eskorte ...)

erfüllt den Vortragenden seinerseits mit einem im Vergleich zur ersten Zeile meiner Fünfergruppe umgekehrten Vergnügen, nämlich dem an der Üppigkeit komplexer Laute und vagabundierender Bilder, ähnlich den hysterisch durchtriebenen Kühen der elften Strophe. Hier zeigt sich die ganze Kühnheit Rimbauds.

Nun kommt in meiner Auswahl eine Zeile, die im Vortrag ein Innehalten erfordert, weil auf einer Strecke, die bloß Natur war, das Existentielle in Erscheinung tritt:

Baiser montant aux yeux des mers avec lenteur ...
(Kuß, zögernd sich hebend zu den Augen des Meers ...)

Dann elf Strophen weiter eine Zeile, die den immensen Überdruß des Schiffes zum Ausdruck bringt, so daß ihm vor der Mauer graut, die Europa umschnürt:

Fileur éternel des immobilités bleues ...
(Ewiger Spinner der blauen Katatonien ...)

In einer anderen literarischen Übersetzung:

Der Wanderer in seinen Regungslosigkeiten ...)

Diese Zeile von einer bei Rimbaud sehr seltenen und im *Bateau ivre* einzigartigen Konstruktion der Phasenverschiebung zweier ungleicher Vershälften erinnert an die Lektion Verlaines, an seine Suche

nach unregelmäßiger Prosodie und seine Vorliebe für das Ungleiche. Mir fällt die Passage in *Paludes* ein, wo Gide Angèles Überraschung nicht der anfechtbaren Behauptung »Les capitaines vainqueurs ont une odeur forte« (Siegestrunkene Kämpfen sind von starkem Geruch) zuschreibt, sondern ihrer schiefen Konstruktion: »Je sais ce qui vous étonne: c'est la césure« (Ich weiß, was Sie überrascht: die Zäsur*).

Und nun kommt dieses Flehen, das nach meinem Dafürhalten das Gedicht abschließen sollte:

Ô que ma quille éclate! Ô que j'aïlle à la mer!
(O daß mein Kiel zerschmetterte! O daß michs treib ins Meer!)

Ist diese Zeile nicht der überzeugendste Schluß des Gedichts, Schrei der Verzweiflung und der Hoffnung zugleich? Die beiden letzten Strophen, die auswendig zu lernen mir am schwersten gefallen ist, sind fast überflüssig, und die letzte Zeile, selbst wenn sie mit dem strengen, sonoren »pontons« endet, bewegt mich nicht in gleicher Weise. Doch vielleicht war es einfach nötig, hundert Zeilen zu schreiben statt der von mir hier vorgeschlagenen 92. Wer kennt schon die Berechnungen – um nicht zu sagen: den Aberglauben – eines Dichters?

*

Mehrere meiner Verstrickungen in die Poesie gehen auf Begegnungen im Krieg oder unmittelbar danach zurück. Eine betraf meinen besten Kollegen während meiner ersten Jahre bei den Vereinten Nationen, Brian Urquhart. Nachdem ich ihn gleich bei meiner Ankunft in New York, sechs Monate, nachdem ich dem KZ Dora entkommen

* André Gide, *Paludes*, Éditions Gallimard, Paris 1920, S. 135. Deutsche Fassung: *Paludes*, in: *Gesammelte Werke*, herausgegeben von Raimund Theis und Peter Schnyder, Band 7 (= *Erzählende Werke*, Band 1), S. 307, übersetzt von Gerda Scheffel, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1991.

war, kennengelernt hatte, ließ mich Brian, dessen britische Einheit im April 1945 an der Befreiung der Gefangenen aus jener Hölle beteiligt gewesen war, an seiner Liebe zu einem englischen Dichter des 17. Jahrhunderts teilhaben: Andrew Marvell.

Es sind also fast sechzig Jahre vergangen, seitdem ich sein Gedicht *To His Coy Mistress* (An seine spröde Herrin) [15] auswendig gelernt habe. Wie soll man dieses hübsche Wort »coy« übersetzen? Man spürt wohl, daß sie schon halb willig, aber noch schüchtern, vielleicht zurückhaltend, sicherlich nicht nur züchtig ist. Auf alle Fälle läßt ihr der Dichter keine Wahl: die lange Aufzählung eines respektvollen Wartens zerbricht in der Mitte des Gedichts an einer unwiderlegbaren Feststellung:

But at my back I always hear
Time's winged chariot hurrying near ...

(Doch rückwärts braust mir Tag für Tag
Ans Ohr der Zeiten Flügelschlag ...)

Als Alternative zum Grab, »a fine and private place« (ein verschwiegener Ort), »doch keiner, glaub ich, küßt sich dort«, also die Rennbahn der Sinnenlust, zu der die englische Sprache, im Elisabethanischen Zeitalter mit neuen Klängen und Bedeutungen angereichert, Witziges beizusteuern hat. Als Beleg hier nur zwei Zeilen:

And tear our pleasures with rough strife
Thorough the iron gates of life.

(Und zerren unsre Lust zu zweit
Durchs Lebenstor in rauhem Streit.)

Brian und ich haben, älter werdend, lange Jahre damit verbracht, uns mit den Problemen der Welt zu beschäftigen, doch jedes Mal, wenn

unsere Wege sich kreuzen, ist es zuerst Andrew Marvell, den wir im Chor bis zu den letzten zwei Zeilen zitieren:

Thus, though we cannot make our sun
Stand still, yet we will make him run.

(Wir hemmen nicht den Sonnefuß,
Doch machens, daß er laufen muß.)

Marvell ist bei weitem nicht der einzige, der sich über dieses Thema beklagt. Doch er tut es mit einer Brillanz, Eindringlichkeit, Ironie, die sich von der etwas schweren und pädagogischen Handschrift eines Ronsard oder auch von den geheimnisvollen und hellseherischen Beschwörungen eines Yeats sehr unterscheidet und mich an die noch ungenierteren Zeilen eines meiner liebsten zeitgenössischen Dichter erinnert: Raymond Queneau [86]:

Si tu t'imagines
si tu t'imagines
fillette fillette
si tu t'imagines
xa va xa va xa
va durer toujours
la saison des za
la saison des za
saison des amours
ce que tu te goures
fillette fillette
ce que tu te goures

(Wenn du dir das denkst
wenn du dir das denkst
du Kleine du Kleine

wenn du dir das denkst
dassibli dassibli dassi
immerfort bliebe
die Saison der Li
die Saison der Li
Saison der Liebe
wie du dich da täuschst
du Kleine du Kleine
wie du dich da täuschst)

Die wahren Dichter lieben die Wörter mindestens ebenso wie die Dinge. Das wurde mir schlagartig klar, als ich auf einen englischen Dichter vom Ende des 19. Jahrhunderts stieß, dessen kurzes Gedicht *Pied Beauty* (Gescheckte Schönheit) [55] sogleich Eingang in mein Gedächtnis fand: Gerard Manley Hopkins. Sein unerschütterlicher christlicher Glaube hat ihn nicht davon abgehalten, Gott die Freude an Wunderlichem und Deftigem zuzutrauen, das diese sehr konkrete und für den Vortragswilligen stimulierende Sprache bietet. Schon in der ersten Zeile bezieht sich Hopkins auf Gott:

Glory be to God for dappled things ...
(Ehre sei Gott für gesprenkelte Dinge ...)

Er könnte ihm auch dafür danken, daß die englische Sprache über Wörter von Saft und Kraft verfügt. Zum Beispiel in der vierten Zeile dieses nur elfzeiligen Gedichts:

Fresh-firecoal chestnut-falls; finches' wings ...
(Kastanien-Fall wie frische Feuerkohlen; Finkenflügel ...)

Das *ist* Poetizität.

Ich rezitiere Hopkins gerne, doch ich rezitiere auch gerne – am anderen Extrem dieser Gewohnheit – *La Mort du loup* (Der sterbende

Wolf) [35] von Vigny, das dramatischste aller Gedichte, die ich auswendig kann. Seine besonders harmonischen Alexandriner präsentieren es wie ein echtes, Schritt für Schritt zu entdeckendes Schauspiel. Selbst wenn das Publikum, das mit Vigny ebenso vertraut ist wie ich, dazu neigt, mitzuzitieren (was ich zähneknirschend zur Kenntnis nehme), gelingt es mir, meinem Vortrag einen Rhythmus zu geben, der das Jagende betont, ohne in die Pathetik dieser auf einem abgefeuerten Gewehr ruhenden Stirn zu verfallen.

Dem mehr Geheimnisvollen in Alfred de Vignys Werk erweise ich die Ehre, wenn ich die sieben Schlußzeilen des Gedichts *La Maison du berger* (Der Schäferkarren) [36] spreche, darunter diese sehr nostalgischen:

Nous marcherons ainsi, ne laissant que notre ombre
Sur cette terre ingrate où les morts ont passé ...

(So wandern wir, doch unsere Spur wird verwischt
Auf dieser Erde, vielbegangen von Toten ...)

Ich war viele Jahre lang nicht in Deutschland gewesen, hatte mich nicht mehr mit Deutschen unterhalten, hatte meine Arbeit auf englisch und französisch verrichtet, bis eines Tages ein Freund, Michel Culin, in den kulturellen Problemen der beiden durch die Berliner Mauer getrennten Teile Deutschlands bewandert, mich überredete, in den Verwaltungsrat des Deutsch-Französischen Jugendwerks einzutreten. Die von dieser 1963 gegründeten Institution organisierten Treffen bieten einen geeigneten Rahmen für den Vortrag von Gedichten in den zwei Sprachen, und ich merkte, daß es mir noch leicht fiel, in mein Gedächtnis einige kurze, anrührende literarische Schöpfungen der deutschen Romantik aufzunehmen, jener der Reichsgründung vorangehenden gesegneten Epoche großer kultureller Freiheit, der Zeit der kleinen Königreiche, Fürstentümer und Bischofsresidenzen.

So habe ich in letzter Zeit in mein Repertoire drei Dichter mit um so größerem Vergnügen aufgenommen, als ihre Schöpfungen ihre Stärke mehr dem Versrhythmus als dem alles in allem eher konventionellen Inhalt verdanken.

Der älteste dieser drei ist Joseph von Eichendorff (1788–1857), von dem ich mehrere gefühlsgeladene, anmutige Gedichte gelernt, gewußt, vergessen, mir von neuem erworben habe. Ich wähle hier eines aus, das mich schon bei der ersten Lektüre beeindruckte: *Mondnacht* [24]. Es führt den Vortragenden durch die zarte Verbindung von Himmel und Erde in eine sternklare Nachtlandschaft, in der die Seele weit ihre Flügel ausspannt zur Heimkehr, zu verstehen als Geburt wie als Tod.

Das zweite Gedicht, von Conrad Ferdinand Meyer (1825–1898), ist nur ein Spiel – doch das Gedächtnis liebt die Spiele –, das in acht Zeilen eine dreistufige Wasserharmonie aus einem römischen Brunnen mit drei übereinander angeordneten Becken beschreibt [52].

Der dritte Dichter ist Eduard Mörike (1804–1875), dem ich vor etwa zehn Jahren in Stuttgart, seiner Geburtsstadt, mehrmals begegnet bin. Die dort ansässige Internationale Hugo-Wolff-Akademie hatte mich im Rahmen eines ihrer Programme eingeladen, zwischen von hervorragenden Solisten gespielten Musikstücken auf einem Podium Texte vorzutragen. Diese unerwartete Einladung zu einer so anregenden Veranstaltung wiederholte sich dreimal: das letzte Mal im Mörike-Jahr 2004 anlässlich seines 200. Geburtstages. Ich las hierzu den sehr schönen Text vor, den Mörike über eine der letzten Episoden aus Mozarts Leben geschrieben hat. Starrköpfig, wie ich sein kann, hatte ich mir ausbedungen, bei meinem Kommen ein vorher auswendig gelerntes Mörike-Gedicht vorzutragen, sein berühmtestes: *Mein Fluß*. Dieses habe ich seither wieder vergessen, doch ein anderes, *Denk' es, o Seele!* [38], das mir unterwegs unter die Augen gekommen war, hat sich an seine Stelle geschlichen und nimmt seither in seinem äußerst knappen Zuschnitt einen Vorzugsplatz auf dem Bogen ein, der sich für mich zwischen der Poesie und dem Tod spannt.

*

Wodurch erreicht die Poesie diese »kritische Zelle«, die sich irgendwo in der Konvergenz von Natur und Kultur, von Seele und Körper, von Geist und Materie eingestrichelt hat und die, wenn sie anvisiert und getroffen wurde, ihrem Träger – einem Menschen – ein klares Signal gibt? Es bedarf nicht eines pathetischen Inhalts wie in *La Mort du loup* von Vigny, in *Le Lac* von Lamartine oder in *La nuit de mai* von Musset. Es reicht schon ein Vergnügen des Sprechens wie in bestimmten Gedichten Verlaines oder ein Vergnügen des Hörens wie so oft bei Keats oder Rimbaud. Doch die Kraft, sich über das Alltägliche zu erheben, bezieht die Poesie aus dem Geheimnisvollen, Irrationalen.

Mein bestes Beispiel hierfür sind die *Chimères* von Gérard de Nerval. Ihre Prosodie ist einfach und klassisch. Sechs Sonette von gleichem Bau. Zwei Quartette, dann zwei Terzette – alles Alexandriner –, die man leicht auswendig lernen und dann in weniger als zwei Minuten aufsagen kann, so daß sich die Aufmerksamkeit wie ein zielgerichteter Pfeil auf jenen Punkt konzentriert, an dem diese »kritische Zelle« aktiviert wird. Die einander folgenden und kreuzenden Bilder hingegen mobilisieren das weiteste Spektrum kultureller Markierungen.

So liegt eine besondere Befriedigung darin, diese sechs Sonette hintereinander still für sich aufzusagen statt sie laut vorzutragen, denn das Publikum wird ihnen nicht die gleiche Aufmerksamkeit entgegenbringen wie derjenige, der sie auswendig gelernt hat.

Ganz besonders liebe ich *Antéros* [42]. Jede der vier Strophen enthält einen Moment der Abweichung von einem im übrigen einfachen Kontext der Auflehnung.

Ich empfehle die jeweils zweite Zeile – sowohl aus den beiden Quartetten

... Et sur un col flexible une tête indomptée ...
(... ungezähmt auf gewundenem Hals mein Haupt sich reckt ...)

Il m'a marqué mon front de sa lèvre irritée ...
(Er hat die Stirne mir mit seiner Lippe im Zorn gezeichnet ...)

wie auch vor allem aus den beiden Terzetten:

... Qui, du fond des enfers, criait: »Ô tyrannie!«
(... Der aus den Tiefen der Unterwelt aufschrie: »O Tyrannei!«)

und für mich die seltsamste:

... Et, protégeant tout seul ma mère Amalécyte ...
(... Und, der einzige Beschützer meiner amalekitischen Mutter ...)

Nerval sagt, es habe ihn seine Muse zum Griechen gemacht. Für mich meint, wer Griechenland sagt, zugleich die Mythologie, und wir haben bereits mit Robert Graves die tiefgründige Verbindung von Dichtung und Mythos, von dichterischer Botschaft und jener »verbalen Ikonographie« festgestellt, die ihm zufolge den Mythos, alle authentischen Mythen in ihrer fruchtbaren Vielgestaltigkeit und in ihrer fundamentalen Einheit kennzeichnet: das Band zwischen dem vergänglichem Leben und den unendlichen Unergründlichkeiten, vor denen es seine Kontur gewinnt.

*

Es ist an der Zeit, von Rilke zu sprechen. Ich habe ja bereits dargelegt, was alles ich meiner Mutter verdanke, diesen Überfluß poetischer, spontaner, naiver, sinnlicher Gefühle von ihr zu mir. Ihn verdanke sie, davon bin ich überzeugt, nicht zuletzt ihrer freundschaftlichen Verbindung mit dem Menschen, von dem mir vermittelt wurde, ihn als den Reinsten und Wahrsten anzusehen. Meine Beziehung zu ihm ist also sehr persönlich und eng: das kurze Gedicht in französischer Sprache (warum, da sie beide doch Deutsche waren?), das er ihr wid-

mete und von dem ich nur die erste Zeile behalten habe: »Géranium rouge qui éclate«, spielt dabei keine Rolle. Was mir Rainer Maria Rilke hingegen zu einem Begleiter in Zeiten des Lebens und in Zeiten der Todesnähe gemacht hat, ist der Umstand, daß die ersten deutschsprachigen Gedichtzeilen, die ich auswendig lernte, von ihm stammen, während dann erst kurz vor meinen fünfundachtzigsten Lebensjahr seine *Erste Duineser Elegie* in den Lyrikschatz meines Gedächtnisses Eingang gefunden hat, mit anschließender Lektüre der Analyse, die er selber vom Sinn dieses Werks gegeben hat.

In sehr jungen Jahren habe ich *Die heiligen drei Könige* [74] auswendig gelernt – übrigens ein Kindergedicht, so kindlich ist die Begrüßung des Sterns und der Könige, so kommunikativ das Lachen des Sterns beim Anblick der klirrenden und klingenden, bizarren Prozession von Balthasar, Kaspar (mein zweiter Vorname, jedoch nicht nach dem Weisen aus dem Morgenland, sondern vielleicht eher nach jener seltsamen Waise Europas, Kaspar Hauser) und Melchior.

Hier fand also die erste poetische Befreiung des Kindes statt, das stolz war, ein langes Gedicht von Rilke aufsagen zu können, und keineswegs verlegen, weil es die letzten vier Zeilen nicht verstand und sie für und durch den Klang und nicht für und durch den Sinn gelernt hatte, einen Sinn, den ich seit damals und bis zum heutigen Tage offengelassen habe.

Sehr viel später eroberte ich mir mit großer Beharrlichkeit das Gedicht, dessen Zeilen mich in Entzücken und zugleich in Schauer versetzen: *Orpheus. Eurydike. Hermes* [71].

Die einleitenden Zeilen sind die dunkelsten und geheimnisvollsten. Sie dürfen unter keinen Umständen »aufgeklärt«, sondern müssen als geo-theo-logische Vision genommen werden, mit der unvergleichlichen Bedeutungsschwere eines »der Seelen wunderliches Bergwerk« genannten Ortes.

Von der fünfzehnten Zeile an wird alles klar: auf dem Weg die Schritte der drei – der Schritt von Orpheus in seiner Eile frißt den Weg ohne zu kauen in großen Bissen, dann der von Hermes, unend-

lich leise leitend die tote Eurydike, deren Beschreibung an Zartheit alles übertrifft, was ich jemals auswendig gelernt habe. An den Anfang meiner Betrachtung stelle ich drei Zeilen und danach zwei weitere, doppelte:

Sie war schon aufgelöst wie langes Haar
und hingegeben wie gefallner Regen
und ausgeteilt wie hundertfacher Vorrat.

Und hier die zwei Zeilen, mit denen zuerst Eurydike vorgestellt und schließlich das Gedicht beendet wird:

... den Schritt beschränkt von langen Leichenbändern,
unsicher, sanft und ohne Ungeduld.

Irgendetwas in diesem Gedicht berührt jene Stelle in mir, die mich in meinen Augen charakterisiert als gebannt von der griechischen Mythologie, jenem wahren Zugang zum Göttlichen, wo es nichts Schokkierendes gibt. Ist es die Geschichte, die diese Mythologie erzählt, die Geschichte von der Vergeblichkeit des Bemühens der Menschen, ihrem Schicksal zu entgehen? Ein Scheitern so nahe vor dem Ziel, deshalb um so schmerzlicher, denn wie wenig mehr an Durchhalten- und Aushaltenkönnen hätte genügt, um die Leidenschaft obsiegen zu lassen – doch die Leidenschaft gibt es ja gerade, weil es das Scheitern gibt; der Erfolg wäre nur ein weiteres Stück »Arbeit« gewesen, wie die meisten Großtaten des Herkules. Wie glorios sie auch geschildert wären, sie bewegen mich weniger als der Bericht von der Unglückstat der Deianeira, wo die Eifersucht tödlicher ist als der wildeste Kentaur. Im KZ Buchenwald hat Christian Pineau die tödliche Kombination von Herkules, Nessus und Deianeira zum Thema eines Theaterstücks gemacht. Die Erinnerung daran hat mich nie verlassen: die Eindringlichkeit des »antiken« Dramas angesichts der Schrecken eines KZ, in dem mich meine wahrscheinliche Ermordung durch den Strang erwartete.

Das Scheitern von Orpheus – es ist zu spüren, daß ihm etwas anderes nicht erlaubt war – ist auch das Scheitern von Hermes, doch keineswegs das Scheitern der Eurydike in ihrem Gestorbensein und ihren Leichenbändern. Hermes (wußte er?) wird uns vom Dichter als doppelt schmerz erfüllt gezeigt: »mit Schmerz im Ausruf«, dann »mit trauervollem Blick« sich wendend, um der Gestalt Eurydikens zurück in den Hades zu folgen.

So gelingt es mir nicht, meinen Vortrag – einen von denen, die meinem Stolz des Auswendigkönnens schmeicheln – zu Ende zu bringen, ohne daß mir der Gedanke an den Blick des Gottes die Augen feucht werden läßt.

Ist der Tod in diesem Gedicht stärker als das Leben? Nein. Er ist einfach empfänglich für die Schönheit, die er aus dem vergänglichen Leben in ihr neues Dasein als Wurzel hinüberführt – freilich unter Preisgabe ihrer Körperlichkeit, die schon aufgelöst war wie langes Haar, hingegeben wie gefallener Regen, wie hundertfacher Vorrat ausgeteilt.

Ich hatte bereits meinen achtzigsten Geburtstag hinter mir, als meine Gespräche mit Christian Planque über die Rolle des Todes als notwendiger Übergang von der Ungewißheit zur Gewißheit mich wieder zu Rainer Maria Rilke führten. Mir wurde klar, daß dieses Problem, das von da an für mich das wichtigste war, in vollendeter geistiger Souveränität gerade in jenen Dichtungen behandelt wurde, zu denen ich bis dahin noch keinen Zugang gefunden hatte: in den *Sonetten an Orpheus* und den *Duineser Elegien*. Ich entschloß mich daher, wenigstens eine dieser Elegien – die erste – auswendig zu lernen. Als Gastredner bei einer Berliner Veranstaltung zur Feier der Verschwisterung der Hauptstädte Deutschlands und Frankreichs beschloß ich, Sprößling des einen und Bürger des anderen Landes, das höchst offizielle, aus den beiden Bürgermeister und vielen anderen bedeutenden Persönlichkeiten bestehende Publikum zu beeindrucken, indem ich am Ende meiner Ansprache vom Französischen zum Deutschen übergang und (nicht ganz ohne Befürchtung, ein Wort auszulassen) die letzten fünf Zeilen aus der *Ersten Duineser Elegie* zitierte:

Ist die Sage umsonst, daß einst in der Klage um Linos
wagende erste Musik dürre Erstarrung durchdrang;
daß erst im erschrockenen Raum, dem ein beinahe göttlicher
Jüngling
plötzlich für immer enttrat, das Leere in jene
Schwingung geriet, die uns jetzt hinreißt und tröstet und hilft.

Werde ich noch weiter gehen? Werde ich meinem noch immer – wie lange noch? – aufnahmefähigen Gedächtnis weitere Elegien oder das eine oder andere Sonett an Orpheus anvertrauen? Der Dichter selber würde mir das ohne Zweifel nahelegen, wenn ich dem Text glauben darf, den mir die in der Dichtkunst am besten bewanderte meiner deutschen Freundinnen, Roseli Bontjes van Beek, zukommen ließ, als ich ihr anvertraute, daß ich die *Erste Elegie* bereits auswendig konnte. Sie ist die sorgfältige und einfühlsame Übersetzerin meiner Memoiren, und in dem Dorf, in dem ihr Haus liegt, hatten seinerzeit Rilke und seine Frau Clara gewohnt. Es trägt den hübschen Namen Fischerhude und beherbergte vor der Zeit Hitlers eine Reihe großer deutscher Künstler.

Hier nun dieser Brief Rilkes an seinen Freund Hulewicz*, der nicht sicher war, ob er bestimmte Aussagen des Dichters in den *Duineser Elegien* richtig verstanden hatte:

Und bin *ich* es, der den Elegien die richtige Erklärung geben darf? Sie reichen unendlich über mich hinaus. Ich halte sie für eine weitere Ausgestaltung jener wesentlichen Voraussetzungen, die schon im »Stundenbuch« gegeben waren, die sich, in den beiden Teilen der »Neuen Gedichte«, des Welt-Bilds spielend und versuchend

* Rainer Maria Rilke, Brief an Witold Hulewicz, Briefstempel: Sierre 13. November 1925, in: *Gesammelte Briefe in sechs Bänden*, fünfter Band: *Briefe aus Muzot 1921 bis 1926*, herausgegeben von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber, Insel-Verlag zu Leipzig 1940.

bedienen und die dann im Malte, konflikthaft zusammengezogen, ins Leben zurückschlagen und dort beinahe zum Beweis führen, daß dieses so ins Bodenlose gehängte Leben unmöglich sei. In den »Elegien« wird, aus den gleichen Gegebenheiten heraus, das Leben wieder möglich, ja es erfährt hier diejenige endgültige *Bejahung*, zu der es der junge Malte, obwohl auf dem richtigen schweren Wege »des longues études«, noch nicht führen konnte. *Lebens- und Todesbejahung erweist sich als Eines in den »Elegien«*. Das eine zuzugeben ohne das andere, sei, so wird hier erfahren und gefeiert, eine schließlich alles Unendliche ausschließende Einschränkung. Der Tod ist die uns abgekehrte, von uns unbe-schienene *Seite des Lebens*: wir müssen versuchen, das größte Bewußtsein unseres Daseins zu leisten, das in *beiden unabgegrenzten Bereichen* zu Hause ist, *aus beiden unerschöpflich genährt ...* Die wahre Lebensgestalt reicht durch *beide* Gebiete, das Blut des größten Kreislaufs treibt durch beide: *es gibt weder ein Diesseits noch Jenseits, sondern die große Einheit*, in der die uns übertreffenden Wesen, die »Engel«, zu Hause sind. Und nun die Lage des Liebes-Problems in dieser so, um ihre größere Hälfte erweiterten, in dieser nun erst *ganzen*, nun erst *heilen* Welt. Es nimmt mich wunder, daß Ihnen die »Sonette an Orpheus«, die mindestens ebenso »schwer« sind, von der gleichen Essenz erfüllt, nicht hilfreicher sind zum Verständnis der »Elegien«. Diese sind 1912 (auf Duino) begonnen, in Spanien und Paris – fragmentarisch – fortgeführt bis 1914; der Krieg unterbrach diese meine größte Arbeit vollständig; als ich 1922 (hier) diese wieder aufzunehmen wagte, kamen den neuen Elegien und ihrem Abschluß die, in wenigen Tagen, stürmisch sich auferlegenden »Sonette an Orpheus« (die *nicht* in meinem Plane waren) zuvor. Sie sind, wie das anders nicht sein kann, aus derselben »Geburt« wie die »Elegien«, und daß sie plötzlich, ohne meinen Willen, im Anschluß an ein frühverstorbenes Mädchen, aufkamen, rückt sie noch mehr an die Quelle ihres Ursprungs; dieser Anschluß ist ein Bezug mehr nach der Mitte

jenes Reiches hin, dessen Tiefe und Einfluß wir, überall unabgegrenzt, mit den Toten und den Künftigen teilen. Wir, diese Hiesigen und Heutigen, sind nicht einen Augenblick in der Zeitwelt befriedigt, noch in sie gebunden; wir gehen immerfort über und über zu den Früheren, zu unserer Herkunft und zu denen, die scheinbar nach uns kommen. In jener größten »offenen« Welt *sind* alle, man kann nicht sagen »gleichzeitig«, denn eben der Fortfall der Zeit bedingt, daß sie alle *sind*. Die Vergänglichkeit stürzt überall in ein tiefes Sein. Und so sind alle Gestaltungen des Hiesigen nicht nur zeitbegrenzt zu gebrauchen, sondern, soweit wirs vermögen, in jene überlegenen Bedeutungen einzustellen, an denen wir Teil haben. Aber *nicht im christlichen Sinne* (von dem ich mich immer leidenschaftlicher entferne), sondern, in einem rein irdischen, tief irdischen, selig irdischen Bewußtsein gilt es, das *hier* Geschaute und Berührte in den weiteren, den weitesten Umkreis einzuführen. Nicht in ein Jenseits, dessen Schatten die Erde verfinstert, sondern in ein Ganzes, *in das Ganze*. Die Natur, die Dinge unseres Umgangs und Gebrauchs, sind Vorläufigkeiten und Hinfälligkeiten; aber sie sind, solange wir hier sind, *unser* Besitz und unsere Freundschaft, Mitwisser unserer Not und Froheit, wie sie schon die Vertrauten unserer Vorfahren gewesen sind. So gilt es, alles Hiesige nicht nur nicht schlecht zu machen und herabzusetzen, sondern gerade, um seiner Vorläufigkeit willen, die es mit uns teilt, sollen diese Erscheinungen und Dinge von uns in einem innigsten Verstande begriffen und verwandelt werden. Verwandelt? Ja, denn unsere Aufgabe ist es, diese vorläufige, hinfällige Erde uns so tief, so leidend und leidenschaftlich einzuprägen, daß ihr Wesen in uns »unsichtbar« wieder aufersteht. *Wir sind die Bienen des Unsichtbaren. Nous butinons éperdument le miel du visible, pour l'accumuler dans la grande ruche d'or de l'Invisible.** Die »Elegien« zeigen uns an diesem Werke, am Werke dieser fortwäh-

* Im Original französisch.

renden Umsetzungen des geliebten Sichtbaren und Greifbaren in die unsichtbare Schwingung und Erregtheit unserer Natur, die neue Schwingungszahlen einführt in die Schwingungs-Sphären des Universums. (Da die verschiedenen Stoffe im Weltall nur verschiedene Schwingungsexponenten sind, so bereiten wir, in dieser Weise, nicht nur Intensitäten geistiger Art vor, sondern wer weiß, neue Körper, Metalle, Sternnebel und Gestirne.) Und diese Tätigkeit wird eigentümlich gestützt und gedrängt durch das immer raschere Hinschwinden von so vielem Sichtbaren, das nicht mehr ersetzt werden wird. Noch für unsere Großeltern war ein »Haus«, ein »Brunnen«, ein ihnen vertrauter Turm, ja ihr eigenes Kleid, ihr Mantel: unendlich mehr, unendlich vertraulicher; fast jedes Ding ein Gefäß, in dem sie Menschliches vorfanden und Menschliches hinzusparten. Nun drängen, von Amerika her, leere gleichgültige Dinge herüber, Schein-Dinge, *Lebens-Attrappen* ... Ein Haus, im amerikanischen Verstande, ein amerikanischer Apfel oder eine dortige Rebe, hat *nichts* gemeinsam mit dem Haus, der Frucht, der Traube, in die Hoffnung und Nachdenklichkeit unserer Vorfäter eingegangen war ... Die belebten, die erlebten, die *uns mitwissenden Dinge* gehen zur Neige und können nicht mehr ersetzt werden. *Wir sind vielleicht die Letzten, die noch solche Dinge gekannt haben.* Auf uns ruht die Verantwortung, nicht allein *ihr* Andenken zu erhalten (das wäre wenig und unzuverlässig), sondern ihren humanen und larischen Wert. (»Larisch«, im Sinne der Haus-Gottheiten.) Die Erde hat keine andere Ausflucht, als unsichtbar zu werden: *in* uns, die wir mit einem Teil unseres Wesens am Unsichtbaren beteiligt sind, Anteilscheine (mindestens) haben an ihm, und unseren Besitz an *Unsichtbarkeit* mehren können während unseres Hierseins, – *in* uns allein kann sich diese intime und dauernde Umwandlung des Sichtbaren in Unsichtbares, vom sichtbar- und greifbar-sein nicht länger Abhängiges vollziehen, wie unser eigenes Schicksal in uns fortwährend *zugleich vorhandener und unsichtbar wird.* Die *Elegien* stellen diese Norm des Da-

seins auf: sie versichern, sie feiern dieses Bewußtsein. Sie stellen es vorsichtig in seine Traditionen ein, indem sie uralte Überlieferungen und die Gerüchte von Überlieferungen für diese Vermutung in Anspruch nehmen und selbst im ägyptischen Totenkult ein Vorwissen solcher Bezüge heraufrufen. (Obwohl das »Klageland«, durch das die ältere »Klage« den jungen Toten führt, *nicht* Ägypten *gleichzusetzen* ist, sondern nur, gewissermaßen, eine Spiegelung des Nillandes in die Wüstenklarheit des Toten-Bewußtseins.) Wenn man den Fehler begeht, *katholische* Begriffe des Todes, des Jenseits und der Ewigkeit an die Elegien oder Sonette zu halten, so entfernt man sich völlig von ihrem Ausgang und bereitet sich ein immer gründlicheres Mißverstehen vor. Der »Engel« der Elegien hat nichts mit dem Engel des christlichen Himmels zu tun (eher mit den Engelgestalten des Islam) ... Der Engel der *Elegien* ist dasjenige Geschöpf, in dem die Verwandlung des Sichtbaren in Unsichtbares, die wir leisten, schon vollzogen erscheint. Für den Engel der Elegien sind alle vergangenen Türme und Paläste existent, weil längst unsichtbar, und die noch bestehenden Türme und Brücken unseres Daseins *schon* unsichtbar, obwohl noch (für uns) körperhaft dauernd. Der Engel der Elegien ist dasjenige Wesen, das dafür einsteht, im Unsichtbaren einen höheren Rang der Realität zu erkennen. – Daher »schrecklich« für uns, weil wir, seine Liebenden und Verwandler, doch noch am Sichtbaren hängen. – Alle Welten des Universums stürzen sich ins Unsichtbare, als in ihre nächst-tiefere Wirklichkeit; *einige Sterne steigern sich unmittelbar und vergehen im unendlichen Bewußtsein der Engel* –, *andere sind auf langsam und mühsam sie verwandelnde Wesen angewiesen, in deren Schrecken und Entzücken sie ihre nächste unsichtbare Verwirklichung erreichen.* *Wir sind*, noch einmal sei's betont, *im Sinne der Elegien, sind wir diese Verwandler der Erde, unser ganzes Dasein, die Flügel und Stürze unserer Liebe, alles befähigt uns zu dieser Aufgabe* (neben der keine andere, wesentlich, besteht). (Die Sonette zeigen Einzelheiten aus dieser Tätigkeit, die hier unter den Na-

men und Schutz eines verstorbenen Mädchens gestellt erscheint, deren Unvollendung und Unschuld die Grabtür offen hält, so daß sie, hingegangen, zu jenen Mächten gehört, die die Hälfte des Lebens frisch erhalten und offen nach der anderen wundoffenen Hälfte zu.) Elegien und Sonette unterstützen einander beständig –, und ich sehe eine unendliche Gnade darin, daß ich, mit dem gleichen Atem, diese beiden Segel füllen durfte: das kleine rostfarbene Segel der Sonette und der Elegien riesiges weißes Segel-Tuch.

Möchten Sie, lieber Freund, hier einigen Rat und Aufschluß erkennen und, im Übrigen; sich selber weiterhelfen. Denn: Ich weiß nicht, ob ich je mehr sagen könnte.

Ihr R. M. Rilke

Ich komme zum Ende dieser an der Schwelle meines 88. Lebensjahres unternommenen Erkundung. Sie ermöglicht es mir nun, die manchmal offensichtlichen, manchmal geheimnisvollen Freuden, die ich mir verschaffe, indem ich – militanter Europäer, der ich bin – französische, deutsche und englische Gedichte ins Gedächtnis und dann auf die Zunge nehme, mit meinen Lesern zu teilen, bevor ich selber ihrer verlustig gehe.

Jedes von denen, die mich besonders berühren, bereitet mich darauf vor, besser dem Tod zu begegnen.

Poetische Trilingologie

*Achtundachtzigmal Poesie:
Ich empfehle sie allen
Zu ihrem Gefallen.
Mit dem Herzen lernte ich sie.*

1. L'Épithaphe ou Ballade des pendus

Frères humains, qui après nous vivez,
N'ayez les cœurs contre nous endurcis,
Car, si pitié de nous pauvres avez,
Dieu en aura plus tôt de vous mercis.
Vous nous voyez ci attachés cinq, six:
Quant de la chair, que trop avons nourrie,
Elle est pièce dévorée et pourrie,
Et nous, les os, devenons cendre et poudre.
De notre mal personne ne s'en rie;
Mais priez Dieu que tous nous veuille absoudre!

Se frères vous clamons, pas n'en devez
Avoir dédain, quoique fûmes occis
Par justice. Toutefois, vous savez
Que tous hommes n'ont pas bon sens rassis;
Excusez-nous, puisque sommes transis,
Envers le fils de la Vierge Marie,
Que sa grâce ne soit pour nous tarie,
Nous préservant de l'infemale foudre.
Nous sommes morts, âme ne nous harie,
Mais priez Dieu que tous nous veuille absoudre!

La pluie nous a débués et lavés,
Et le soleil desséchés et noircis;
Pies, corbeaux nous ont les yeux cavés,
Et arraché la barbe et les sourcils.
Jamais nul temps nous ne sommes assis;
Puis çà, puis là, comme le vent varie,
À son plaisir sans cesser nous charrie,
Plus becquetés d'oiseaux que dés à coudre.

Ne soyez donc de notre confrérie;
Mais priez Dieu que tous nous veuille absoudre!

Prince Jésus, qui sur tous a maïstrie,
Garde qu'Enfer n'ait de nous seigneurie:
À lui n'ayons que faire ne que soudre.
Hommes, ici n'a point de moquerie;
Mais priez Dieu que tous nous veuille absoudre!

2. *Le Testament (extrait)*

Et meurent Pâris et Hélène,
Quiconque meurt, meurt à douleur
Telle qu'il perd vent et haleine;
Son fiel se crève sur son cœur,
Puis sue, Dieu sait quelle sueur!
Et n'est qui de ses maux l'allège:
Car enfant n'a, frère ni sœur
Qui lors voulût être son plège.

La mort le fait frémir, pâlir,
Le nez courber, les veines tendre,
Le col enfler, la chair mollir,
Jointes et nerfs croître et étendre.

Corps féminin qui tant est tendre
Poli, souëf, si précieux,
Te faudra-t-il ces maux attendre?
Oui, ou tout vif aller aux cieux.

3. *Sonnet*

Heureux qui, comme Ulysse, a fait un beau voyage,
Ou comme celui-là qui conquiert la toison,
Et puis est retourné, plein d'usage et raison,
Vivre entre ses parents le reste de son âge!

Quand reverrai-je, hélas, de mon petit village
Fumer la cheminée, et en quelle saison
Reverrai-je le clos de ma pauvre maison,
Qui m'est une province, et beaucoup davantage?

Plus me plaît le séjour qu'ont bâti mes aïeux,
Que des palais Romains le front audacieux,
Plus que le marbre dur me plaît l'ardoise fine:

Plus mon Loire gaulois, que le Tibre latin,
Plus mon petit Liré, que le mont Palatin,
Et plus que l'air marin la douceur angevine.

4. *Sonnet*

France, mère des arts, des armes et des lois,
Tu m'as nourri longtemps du lait de ta mamelle:
Ores, comme un agneau qui sa nourrice appelle,
Je remplis de ton nom les antres et les bois.

Si tu m'as pour enfant avoué quelquefois,
Que ne me réponds-tu maintenant, ô cruelle?
France, France, réponds à ma triste querelle.
Mais nul, sinon Écho, ne répond à ma voix.

Entre les loups cruels j'erre parmi la plaine,
Je sens venir l'hiver, de qui la froide haleine
D'une tremblante horreur fait hérissier ma peau.

Las, tes autres agneaux n'ont faute de pâture,
Ils ne craignent le loup, le vent ni la froidure:
Si ne suis-je pourtant le pire du troupeau.

5. *Sonnet*

Quand vous serez bien vieille, au soir, à la chandelle,
Assise auprès du feu, dévidant et filant,
Direz, chantant mes vers, en vous émerveillant:
Ronsard me célébrait du temps que j'étais belle.

Lors, vous n'aurez servante oyant telle nouvelle,
Dès sous le labeur à demi sommeillant,
Qui au bruit de mon nom ne s'aille réveillant,
Bénissant votre nom de louange immortelle.

Je serai sous la terre et fantôme sans os:
Par les ombres myrteux je prendrai mon repos:
Vous serez au foyer une vieille accroupie,

Regrettant mon amour et votre fier dédain.
Vivez, si m'en croyez, n'attendez à demain:
Cueillez dès aujourd'hui les roses de la vie.

6. Sonnet

Comme on voit sur la branche au mois de mai la rose,
En sa belle jeunesse, en sa première fleur,
Rendre le ciel jaloux de sa vive couleur,
Quand l'Aube de ses pleurs au point du jour l'arrose;

La grâce dans sa feuille, et l'amour se repose,
Embaumant les jardins et les arbres d'odeur;
Mais battue ou de pluie, ou d'excessive ardeur,
Languissante elle meurt, feuille à feuille décroît.

Ainsi en ta première et jeune nouveauté,
Quand la Terre et le Ciel honoraient ta beauté,
La Parque t'a tuée, et cendre tu reposes.

Pour obsèques reçois mes larmes et mes pleurs,
Ce vase plein de lait, ce panier plein de fleurs,
Afin que vif et mort ton corps ne soit que roses.

7. *Julius Caesar, Act III, sc. 2 (extracts)*

Friends, Romans, countrymen, lend me your ears;
I come to bury Caesar, not to praise him.
The evil that men do lives after them.
The good is oft interred with their bones;
So let it be with Caesar.

[...]

If you have tears, prepare to shed them now.
You all do know this mantle. I remember
The first time ever Caesar put it on;
'Twas on a summer's evening in his tent,
That day he overcame the Nervii.
Look!, in this place ran Cassius' dagger through:
See what a rent the envious Casca made:
Through this the well-beloved Brutus stabb'd;
And as he pluck'd his cursed steel away,
Mark how the blood of Caesar follow'd it,
As rushing out of doors, to be resolv'd
If Brutus so unkindly knock'd or no;
For Brutus, as you know, was Caesar's angel.
Judge, O you gods, how dearly Caesar lov'd him.
This was the most unkindest cut of all;
For when the noble Caesar saw him stab,
Ingratitude, more strong than traitors' arms,
Quite vanquish'd him: then burst his mighty heart;
And in his mantle muffling up his face,
Even at the base of Pompey's statue
(Which all the while ran blood) great Caesar fell.
O, what a fall was there, my countrymen!
Then, I and you, and all of us fell down,
Whilst bloody treason flourish'd over us.
[...]

I come not, friends, to steal away your hearts.
I am no orator, as Brutus is,
But (as you know me all) a plain blunt man,
That love my friend; and that they know full well
That gave me public leave to speak of him.
For I have neither wit, nor words, nor worth,
Action, nor utterance, nor the power of speech
To stir men's blood; I only speak right on.
I tell you that which you yourselves do know,
Show you sweet Caesar's wounds, poor poor, dumb mouths,
And bid them speak for me. But were I Brutus,
And Brutus Anthony, there were an Anthony
Would ruffle up your spirits, and put a tongue
In every wound of Caesar that should move
The stones of Rome to rise and mutiny.

8. *Hamlet, Act III, sc. 1 (extract)*

To sleep, perchance to dream – ay, there's the rub,
For in that sleep of death what dreams may come,
When we have shuffled off this mortal coil,
Must give us pause: there's the respect
That makes calamity of so long life.
For who would bear the whips and scorns of time,
Th' oppressor's wrong, the proud man's contumely,
The pangs of despised love, the law's delay,
The insolence of office and the spurns
That patient merit of th' unworthy takes,
When he himself could his quietus make
With a bare bodkin? Who would fardels bear
To grunt and sweat under a weary life,

But that the dread of something after death,
The undiscovered country from whose bourn
No traveller returns, puzzles the will
And makes us rather bear those ills we have
Than fly to others that we know not of?
Thus conscience does make cowards of us all;
And thus the native hue of resolution
Is sicklied o'er with the pale cast of thought,
And enterprises of great pitch and moment
With this regard their currents turn awry,
And lose the name of action.

9. *Macbeth, Act V, sc. 5 (extract)*

To-morrow, and to-morrow, and to-morrow,
Creeps in this petty pace from day to day,
To the last syllable of recorded time;
And all our yesterdays have lighted fools
The way to dusty death. Out, out, brief candle!
Life's but a walking shadow; a poor player
That struts and frets his hour upon the stage
And then is heard no more. It is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury
Signifying nothing.

10. *Sonnet XXVII*

Weary with toil, I haste me to my bed
The dear repose for limbs with travel tired,
But then begins a journey in my head
To work my mind, when body's work's expired.
For then my thoughts (from far where I abide)
Intend a zealous pilgrimage to thee,
And keep my drooping eyelids open wide,
Looking on darkness which the blind do see.
Save that my soul's imaginary sight
Presents thy shadow to my sightless view,
Which like a jewel (hung in ghastly night)
Makes black night beauteous, and her old face new.
 Lo thus by day my limbs, by night my mind,
 For thee, and for my self, no quiet find.

11. *Sonnet XXIX*

When in disgrace with Fortune and men's eyes,
I all alone beweepe my outcast state,
And trouble deaf heaven with my bootless cries,
And look upon my self and curse my fate,
Wishing me like to one more rich in hope,
Featured like him, like him with friends possessed,
Desiring this man's art, and that man's scope,
With what I most enjoy contented least,
Yet in these thoughts my self almost despising,
Haply I think on thee, and then my state,
Like to the lark at break of day arising
From sullen earth sings hymns at heaven's gate,
 For thy sweet love remembered such wealth brings,
 That then I scorn to change my state with kings.

12. *Sonnet LXV*

Since brass, nor stone, nor earth, nor boundless sea,
But sad mortality o'ersways their power,
How with this rage shall beauty hold a plea,
Whose action is no stronger than a flower?
O how shall summer's honey breath hold out,
Against the wrackful siege of batt'ring days,
When rocks impregnable are not so stout,
Nor gates of steel so strong but time decays?
O fearful meditation, where alack,
Shall Time's best jewel from Time's chest lie hid?
Or what strong hand can hold his swift foot back,
Or who his spoil of beauty can forbid?
O none, unless this miracle have might,
That in black ink my love may still shine bright.

13. *Sonnet LXXI*

No longer mourn for me when I am dead,
Than you shall hear the surly sullen bell
Give warning to the world that I am fled
From this vile world with vilest worms to dwell:
Nay if you read this line, remember not
The hand that writ it, for I love you so,
That I in your sweet thoughts would be forgot,
If thinking on me then should make you woe.
O! if I say you look upon this verse,
When I perhaps compounded am with clay,
Do not so much as my poor name rehearse;
But let your love even with my life decay.
Lest the wise world should look into your moan,
And mock you with me after I am gone.

14. *Sonnet CXVI*

Let me not to the marriage of true minds
Admit impediments, love is not love
Which alters when it alteration finds,
Or bends with the remover to remove.
O no, it is an ever-fixéd mark
That looks on tempests and is never shaken;
It is the star to every wand'ring bark,
Whose worth's unknown, although its height be taken.
Love's not Time's fool, though rosy lips and cheeks
Within his bending sickle's compass come,
Love alters not with his brief hours and weeks,
But bears it out even to the edge of doom:
 If this be error and upon me proved,
 I never writ, nor no man ever loved.

15. *To His Coy Mistress*

Had we but world enough, and time,
This coyness, lady, were no crime.
We would sit down, and think which way
To walk, and pass our long love's day.
Thou by the Indian Ganges' side
Shouldst rubies find; I by the tide
Of Humber would complain. I would
Love you ten years before the Flood,
And you should, if you please, refuse
Till the conversion of the Jews.
My vegetable love should grow
Vaster than empires, and more slow.
An hundred years should go to praise
Thine eyes, and on thy forehead gaze;
Two hundred to adore each breast,
But thirty thousand to the rest;
An age at least to every part,
And the last age should show your heart.
For, lady, you deserve this state,
Nor would I love at lower rate.

But at my back I always hear
Time's winged chariot hurrying near;
And yonder all before us lie
Deserts of vast eternity.
Thy beauty shall no more be found,
Nor, in thy marble vault, shall sound
My echoing song; then worms shall try
That long preserved virginity,
And your quaint honour turn to dust,
And into ashes all my lust.

The grave's a fine and private place,
But none I think do there embrace.

Now therefore, while the youthful hue
Sits on thy skin like morning dew,
And while thy willing soul transpires
At every pore with instant fires,
Now let us sport us while we may;
And now, like am'rous birds of prey,
Rather at once our time devour,
Than languish in its slow-chapped power.
Let us roll all our strength, and all
Our sweetness, up into one ball,
And tear our pleasures with rough strife
Thorough the iron gates of life.
Thus, though we cannot make our sun
Stand still, yet we will make him run.

16. *L'Alouette et ses Petits avec le Maître d'un champ*

Ne t'attends qu'à toi seul, c'est un commun Proverbe.
Voici comme Ésope le mit
En crédit.

Les alouettes font leur nid
Dans les blés, quand ils sont en herbe,
C'est-à-dire environ le temps
Que tout aime et que tout pullule dans le monde:
Monstres marins au fond de l'onde,
Tigres dans les forêts, alouettes aux champs.
Une pourtant de ces dernières
Avait laissé passer la moitié d'un printemps
Sans goûter le plaisir des amours printanières.
À toute force enfin elle se résolut
D'imiter la nature, et d'être mère encore.
Elle bâtit un nid, pond, couve, et fait éclore
À la hâte; le tout alla du mieux qu'il put.
Les blés d'alentour mûrs avant que la nitée
Se trouvât assez forte encor
Pour voler et prendre l'essor,
De mille soins divers l'alouette agitée
S'en va chercher pâture, avertit ses enfants
D'être toujours au guet et faire sentinelle.
Si le possesseur de ces champs
Vient avecque son fils (comme il viendra), dit-elle,
Écoutez bien; selon ce qu'il dira,
Chacun de nous décampera.
Sitôt que l'alouette eut quitté sa famille,
Le possesseur du champ vient avecque son fils.
Ces blés sont mûrs, dit-il: allez chez nos amis
Les prier que chacun, apportant sa faucille,