

Paul la Cour

(1902 – 1956)

**Fragmente
eines Tagebuchs**



Verlag Autonomie und Chaos
Leipzig \ Berlin

FRAGMENTER AF EN DAGBOG des dänischen Dichters
Paul la Cour (1902–1956)
erschien ursprünglich im Verlag Gyldendal (København 1948).
Die deutsche Übersetzung von Albrecht Leonhardt erschien 1953
im Georg Kurt Schauer Verlag Frankfurt/M.
Sie ist Grundlage der hier vorliegenden Neuausgabe (Berlin 2022).
Ergänzt wurde die Veröffentlichung durch
eine Impression von Ase Hera Tåp sowie vier von ihr
erstmalig ins Deutsche übertragene Gedichte Paul la Cours,
einen Beitrag des Skandinavisten Gherardo Giannarelli,
einige Abbildungen sowie biobibliografische Angaben.
Herausgeber: Mondrian W. Graf v. Lüttichau

Titelvignette:

Pierre Bonnard: *Portrait de Madame Hessel ou la dame en rouge* (1901)

Link:

[The Association of
Pierre la Cour's Family](#)

Ergänzte Neuausgabe 2022
im Verlag Autonomie und Chaos Leipzig \ Berlin

ISBN 978-3-945980-56-9

© bei den RechteinhaberInnen

Diese Veröffentlichung kann zur privaten Verwendung
kostenfrei heruntergeladen und ausgedruckt werden.
Denne publikation kan downloades og udskrives gratis til privat brug.

Inhalt

Ase Hera Tåp
Von einer Reh-Tränke: **4**

Fragmente eines Tagebuchs 6

Gedichte (dänisch/deutsch) 135

Anhang

Albrecht Leonhardt
Zur deutschen Erstausgabe 1953 **144**

Mondrian v. Lüttichau
Zur Neuausgabe 2022 **148**

Povl Schmidt
Paul la Cour – Leben und Werk **152**

Gherardo Giannarelli
Paul la Cour as a translator **157**

From Pierre la Cour
to Peder Lacour **168**

Ase Hera Tåp Von einer Reh-Tränke:

Wenn wir Versonnenheit, Nach-Schwanken und Nach-Sinnen in einem *Austausch* (vorhin oder auch früher) für einkehrende Gleichgültigkeit halten – eine *Kälte* –, sind uns *Durchgänge* (Anwesenheit) fremd, die zurückgezogener und -gehaltener sind, wie in einem Schritt zurück vor einem *ausgestellten* Bild, der doch wieder nach vorn getan werden kann – oder undeutlicher; in einem Morgennebel tastend wie *stampfend*; nicht weniger bewegt – !

Wer Reh wird, neigt sich schnell in eine Wasserkuhle, um *sich* zu tränken; damit auch das Empfangene, das entdeckbare Andere, genetzt zu haben.

*

Das *Scheinen* von Zerstreutheit ... über verwischten Momenten ... muss nicht Abkehr bedeuten – sondern Unentschiedenheit, durch die der Anlass eines Austausches nicht verkehrt, sondern zu *Echos* wird.

*

Das Möglichste aus dem Satz zu schälen, erbringt keinen letzten, erschütternden Nukleus, sondern wie stimmloses *Gespinst* ...

*

Mit *allen Fragmenten* durchlief ich *B.* ohne inneren Aufruf nach den Menschen, die ansonsten verschwommen begleitend oder bindend aufgetreten waren ... Aus den Straßen oder Brachen hatten sich die Atomgitter gelöst; nicht mehr beansprucht von zwischenmenschlicher Besatzung, waren die Schatten *entkernt* ...

*

Welcher Erschütterungsfaktor fehlt?

*

Kontinente an Zusammenhängen waren verschwunden oder verblasst (neue heben sich sehr *undicht* und sehr langsam heraus) ... Die Ufer und *alle* Linien des Wassers – nicht nur des Flusses, auch der Brunnen, Becken und täglichen, austrocknenden Pfützen – verlaufen als einziger Verlass und führen –

**



Paul Arvid Dornonville de la Cour

<http://www5.kb.dk/images/billed/2010/okt/billeder/object613836/da/>

DIE NACHFOLGENDEN BETRACHTUNGEN SIND NOTIZEN, die zum größten Teil von Tag zu Tag gemacht wurden. Sie sind kein Versuch einer gesammelten Poetik, sondern nach und nach geschriebene, zerstreute Früchte von Erwägungen, ferner Ansätze, ein Leben zu rechtfertigen, das dem Ziel gewidmet war, eine poetische Realität zu schaffen und zu festigen.

Auf einer Reise in Frankreich im vergangenen Jahr (1949) erfuhr ich in Gesprächen mit französischen Lyrikern, daß sich verschiedene von ihnen mit Aufzeichnungen gleicher Art beschäftigten wie ich, ja, so viele von ihnen, daß dieser Umstand nicht nur auf einem Zufall beruhen kann. Ich glaube, hinter diesem Verhältnis liegt ein doppelter Antrieb. Die Dichter haben in diesen verdunkelten Jahren ein Bedürfnis, vor sich selbst zu dokumentieren, daß die Beschäftigung mit Poesie durchaus keine Flucht, sondern im Gegenteil unentbehrliche Tat im Herzen der Dinge ist, und daß der eigentliche Verrat gerade darin liegen würde, diesen scheinbar so gebrechlichen, in Wirklichkeit aber mächtigen Schutz gegen die Entstellung der Menschennatur verfallen zu lassen. Gleichzeitig fühlen sie sich unter dem Eindruck des massiven Lärms, der nur mit Stille besiegt werden kann, dazu getrieben, die Mittel der lyrischen Dichtung zu untersuchen, ihre wechselnden Formen und deren Möglichkeit, jenes Lebenserlebnis zu vermitteln, das befreit.

Es liegt in der Natur der Sache, daß diese Bruchstücke mit ihren vielen Unvollständigkeiten in keinem Fall den Anspruch erheben, erschöpfend zu sein, auch nicht in ihrem Zusammenhang. Immer ist nur von Annäherungen die Rede. Darin liegt ihre Berechtigung.

PAUL LA COUR

I. VOR DER SPRACHE

Nein, ich werde niemals von meinem Suchen befreit, niemals tauglich. Je älter ich werde, desto unsicherer, desto mehr suche ich in Ost und West, taste mich von Vorstellung zu Vorstellung. Keine von den Formen, die ich vorfinde, genügt mir mehr. Sie haben eine innere Wahrheit verloren, die sie früher gehabt haben, die aber niemals ganz die meine war. Was mir auf der Zunge liegt, kann in ihnen keine Realität bekommen, die das einzige sichere Kriterium ist, das wir kennen. Ist es, weil ich von einer anderen Poesie träume, einer, die alle Formen verlassen kann, um nackt und wehrlos in die Welt hinauszugehen? Von einer kindlichen Poesie, die deshalb nicht ehrgeizig davon fabelt, jene furchtbaren Gedankengewohnheiten niederzureißen, in denen wir uns auflösen, weil diese Poesie vor ihnen geboren wurde, auch vor der Angst. Sie ist das Stärkste, das wir gegen die Angst besitzen.

Ich weiche vor dem Versuch zurück, werde aber dennoch auf ihn zugetrieben. Dies ist es, was RENÉ CHAR mit dem Titel seiner letzten Gedichtsammlung, *Le Poème pulvérisé*, meint, daß wir heute das Gedicht vielleicht zerschlagen müssen, um die Poesie zu befreien. Keine Aufgabe und Sendung ist bedeutsamer als die der Poesie. Die politischen Formen sind nur Schalen, die sie mit Leben und Lebenserscheinungen füllen soll. Allein die Poesie kann den Menschen und die Welt retten, was bedeutet da mein Gedicht. Der englische Dichter DAY LEWIS sagte kürzlich zu mir, unser Jahrhundert bringe nur Gedichte von minderer Bedeutung hervor, weil es das Essentielle sucht; es wage seine lyrische Dichtung nicht mit Deskriptionen, mit epischen Passagen und einem vorwärtsschreitenden Gedankenentwicklung zu füllen. Es suche die schöne Unordnung anstatt eine neue Ordnung, derart vom Traum von der reinen Poesie in Anspruch genommen, daß es keine großen Gedichte hervorbringe, in denen die Menschen leben können, sondern nur Ausbrüche.

Es ist einleuchtend, daß er für das Gedicht beunruhigt ist und mit seiner weitreichenden klassischen Kultur um dessen Wohl besorgt; doch ist es ja

gleichgültig, ob die Menschen mit Gedichten leben oder keine haben. Das einzig Bedeutungsvolle ist, ob das Leben für sie poetische Existenz besitzt. Ist es erforderlich, das Gedicht, so wie wir es kennen, zu opfern, um die Poesie zu befreien, so muß das geschehen. Damit das Gedicht hinter diejenigen greifen kann, zu denen die Menschen geworden sind und zu jenen sprechen, die sie einmal gewesen, als das Leben noch jung in ihnen war.

Gestern las ich LORCA, seine vier gelben Balladen, besonders Nummer drei: die Schlafwandler-Romanze in *Romancero Gitano Romance Sonámbulo!* Dort sind die metrischen Formen noch annähernd aufrechterhalten, doch zeigt sich trotzdem ein neuer Horizont in diesen Gedichten. Während ich das kleine Gedicht über die Eidechse las, fiel es mir auf – eine Verwandtschaft mit der Eskimodichtung, die KNUD RASMUSSEN ins Dänische übertragen hat. Viele Gedanken können den Himmel der Dichtung verdunkeln, aber gibt es eine schlichtere und leuchtendere Einsicht als die, die den modernen Spanier und den Eskimo verbindet, dessen Gemüt von einem großen Wetter bewegt wird wie eine Alge vom Meer.

Ich möchte die alte Diskussion um Form und Inhalt nicht wieder aufleben lassen, sondern nur bestreiten, daß die allgemeinste Definition des Dichters ausreichend ist: ein Mensch, der mit der Fähigkeit ausgerüstet ist, sich vermittle der Sprache auszudrücken. Insofern ist sie natürlich richtig, als es kein Gedicht geben würde, wenn Sprachgefühl und Formtrieb nicht im einzelnen vorhanden wären; doch lenkt man dadurch die Aufmerksamkeit wiederum auf ein Verhältnis mehr technischer Art, nicht aber auf das Eigentliche, das vor der Sprache liegt. Ein Dichter ohne Worte, ein Mensch, der ein *Wissen mehr* besitzt, läßt sich nicht bloß denken, auf ihm ruht alle Kultur, die Existenz des Menschen als Mensch selbst. Er ist unser unentbehrlicher Mitdichter, doch können tausende artistische Worte niemanden ohne dieses *Wissen mehr* zum Dichter machen. Wenn die Poesie von allen Formen unabhängig allgegenwärtig ist, dann ist der Dichter nicht ihr Schöpfer; er ist ihr Befreier, ein Geburtshelfer für etwas, das in ihm selbst keinen Platz hat. Dichter ist jeder, in dem die Einheit aller Dinge lebt und sich bezeugt. Da ist es deine Pflicht, dich selbst zu vergessen und die reine, unpersönliche Poesie zu erreichen. Dein eigenes Gesicht ist gleichgültig.

Dieses Wissen von der Einheit der Dinge – ich werde nicht müde, es zu wiederholen – ist das Notwendigste von allem, wenn der Mensch als Mensch und nicht als Ameise weiterleben soll. Nur die Poesie kann ihn retten. Manchmal begreife ich mich in dem Gefühl, daß wir am Anfang großer Zeiten stehen.

Welche Torheit! Jede Generation hat von großen, kommenden Zeiten gefabelt, und was folgte dann diesen unverständigen Prophetien! Wir haben in unserem Unverstand nur das bittere Privilegium, zu wissen, daß der Weg zu den kommenden Zeiten durch Ströme von Blut und Schweiß und bisher ungesehene Kränkungen geht. Dennoch kann ich meine Hoffnung und meine Stimmung nicht aufgeben. Wenn das Leben am bedrohlichsten ist, leuchten seine innersten Werte am unversöhnlichsten. Was ich gedichtet habe, ist ohne Bedeutung, aber nicht, daß ich die Konturen eines neuen Lebens aufleuchten sehe.

Meine Bücher opfere ich gern. Ich habe immer den Eindruck gehabt, durch sie hindurchgehastet zu sein, sie haben sich von mir gelöst wie Früchte vom Zweig. Wie die Frucht nicht der Baum ist, sind sie niemals ich selbst gewesen, sondern eine fremde Sehnsucht. Nicht ihrer Dunkelheit wegen verwerfe ich sie, denn nichts ist leichter und bedeutungsloser als klar zu schreiben, sondern weil keines von ihnen bis zu meiner Bestimmung vordringen konnte. Und doch finde ich, anderen unspürbar, schwache und hartnäckige Zeichen dafür, daß ich ihnen im tiefsten Grunde meiner Unklarheit treu gewesen bin.

Laßt mich nicht zu früh hinter mich blicken.

Nichts erscheint mir zur Zeit wichtiger als die Trennung zwischen dem Gedicht, betrachtet als ein Komplex aus literarischen Konventionen, und der Poesie. Durch eine im Laufe der Jahrhunderte aufgebaute Reihe von Regeln hat man geglaubt, zwar nicht die einzig mögliche, aber doch dauerhafteste Anordnung für einen Organismus der Sprache mit der besonderen Fähigkeit zur Mitteilung des poetischen Erlebnisses zu finden. Der Glaube daran, daß Reim und Rhythmus in sich selbst große Widerstandskraft gegenüber der Zeit besitzen, scheint mir eine reine Illusion zu sein. Kleine chinesische Gedichte haben in Prosa alle Veränderungen ebenso überstanden wie irgendein Marmorsonett, weil ihre Fähigkeit, das poetische Erlebnis mitzuteilen, nicht geringer war. Jene Dauerhaftigkeit, die wir durch Einführung einer äußeren Technik von mnemotechnischem Charakter zu erreichen versuchten, haben diese

Gedichte auf geistvollerem Wege erreicht: durch Konzentration. Die Wahl, welche alle geistige Wirksamkeit bedingt, ist in ihnen bis zur äußersten Konsequenz geführt. Alles ist Wesentlichkeit. Deshalb ist alles in ihnen leicht wie ein Duft. Die Poesie kann in der Literatur nur im Mantel der Worte hervortreten. Die genaueste Definition eines poetischen Gedichtes, die uns möglich ist, ist daher diese: eine Reihenfolge von Worten, durch welche die Poesie sichtbar wird. Alle Möglichkeiten stehen uns wieder offen.

Was ich oben schrieb, was unvollständig. Es wäre nur dann richtig, wenn der Dichter mit Worten aussagen würde, die unveränderlicher Ausdruck für Gefühle und Begriffe wären. Worte, die ein für alle Mal jedem zur Verfügung stünden, und in Wirklichkeit den Dichter überflüssig machten. Wenn du Meer sagst, sehe ich wohl das Element vor mir, in seinem Glanz, seiner Farbe und Wucht. Vielleicht verbinde ich mit dem Wort auch die Vorstellung von einer großen Blindheit, einer unablässig gebärenden Kraft, Kühle und Einsamkeit; aber jenes besondere Gefühl, das du in mir zum Leben erwecken und jenes Zeichen, das du mir anvertrauen wolltest, kenne ich noch nicht. Doch füge einige Worte hinzu, so entsteht etwas, das unvermeidlich mehr als eine Reihenfolge loser Worte ist: jener Zusammenhang, den du mich sehen und fühlen lassen willst.

Selbst dann, wenn du gar nicht versuchst, die Worte zu verknüpfen, gehen sie eine Verbindung miteinander ein. Derart ist ihre lebendige Natur. Sie reden miteinander. Es sind die Gespräche der Worte, die das Gedicht ausmachen, nicht die Worte in sich selbst. Das, was zwischen ihnen lag, ihre Wirkung aufeinander. Aus ihren wechselseitigen Handlungen stand es auf. Dichten heißt: den Worten eine besondere Gesprächsweise auferlegen.

Die richtige Definition eines poetischen Gedichtes muß daher lauten: ein Strom von Wortverbindungen, durch welche die Poesie sichtbar wird.

Immer stärker tritt für mich als wesentliche Kluft zwischen Mensch und Natur hervor: daß nur der Mensch Formen schafft, die verlassene Häuser sind. Einen Augenblick bewohnt sie das Leben wie ein flüchtiger Gast, dann stehen sie leer und verlassen; doch hören sie deshalb nicht auf, ihre Anzahl zu vergrößern. Die Toten zeugen Tote. Dies ist die große Unruhe, die uns beherrscht, daß die Formen menschlichen Geistes unter einer ewigen Drohung leben: sie können ihre Gültigkeit verlieren.

In der Natur dagegen ist alles Zusammenhang, Dauer und unerschütterliche Fähigkeit zur Wiederholung. In ihr herrscht absolute Identität zwischen Form und Leben. Sie sind nicht beieinander zu Gast, man kann sie nur als eine Einheit erfassen. Deshalb sind alle Formen der Natur uns heilig, weil sie ihre Wahrheit nicht verlieren können. Außerhalb von uns selbst findet sich nur Leben, das Leben erzeugt. In dieser Identität zwischen Form und Leben liegt die Quelle aller Poesie und aller Menschlichkeit. Um von ihr durchdrungen zu werden, suchen wir die Natur auf; aus keinem anderen Grund. Von ihr aufgeklärt erwacht der Mitmensch für uns, nicht als Träger dieser oder jener Eigenschaften, sondern als überwältigende Einheit von Form und Leben.

Dies und nichts anderes vertraut uns große Skulptur an, wenn sie uns den nackten Menschenkörper zeigt. Sie schreibt in den Raum, daß Form und Leben eins sind. Sie flüstert dir zu: *Du bist!* Unteilbar ...

Mit welcher Qual bedrückt es uns, daß die Formen, die wir schaffen, die Bilder, die wir uns machen, nur in seltenen, glücklichen Augenblicken vom Finger der Verschmelzung berührt werden, dem Blitz, der die poetische Kunst durchzuckt.

Ein ewiges Streben treibt uns; nicht neue Formen um der Formen willen zu suchen, sondern einen Ausdruck für Leben zu finden. Die unerschöpfliche Fähigkeit zur Wiederholung, wie die Natur sie besitzt, ist uns versagt. Deshalb umspannen wir die Formen: um nicht auf Totem zu stammeln.

Mit nie gehörten Worten sandte dir das Meer den Gruß seines Wellenschlages. Schimmernd und immer neu war der Sonnensang der Heuschrecke in der Tiefe der Halme. Nur dein Gedicht konnte aus Alter verblassen. Konnte sterben im Frost der Wiederholung.

Als eine Form poetisch wurde, verlor sie ihre Wahrheit. Sie starb den Tod der Konvention. Du mußt den Mut haben auf die Poesie zu verzichten, wenn du würdig sein willst, ihr Werkzeug zu werden.

Die Poesie scheut das Poetische. Sie läßt sich nicht versuchen!

Ich spreche von der Poesie, versuche jedoch nicht, sie dir zu erklären. Ich kenne sie nur in einer Ahnung, denn sie gibt sich uns mit abgewandtem Haupte hin, damit wir ihre Züge nicht erforschen sollen. Deshalb ist es das

Schicksal des Künstlers, dir eine Botschaft zu übergeben, die für ihn selbst versiegelt ist. Er glaubt, ihre schwachen Umriss aufleuchten zu sehen, größere Sicherheit kann er nie gewinnen.

Niemand kann dir das Wesen der Poesie erklären. Wir können nur von dem Gewand sprechen, in dem das Mysterium sichtbar wird, nicht von dem Mysterium selbst. Aber ich möchte dich an der Hand nehmen und dich vor sie hinführen. Erhebe selbst deine Augen. *Sieh!*



Abtei Saint-Savin-sur-Gartempe

Wenn ich die Kalkmalereien in Saint-Savin oder die Bildweberei *Die Jagd auf das Einhorn* in München betrachte, dann weiß ich, wie ich mir mein Gedicht erträumte. Dieser schlichte, freie und lebende Stil, offen und anmutig in seiner sanften Strenge. Blatt an Blatt auf einen Baum zu setzen, ohne kleinlichen Naturalismus, aber mit geistvoller Kunstwahrheit. Dieser Baum besitzt eine Geschlechtsverwandtschaft mit dir und mir, er ist auf nahezu geraden Linien errichtet, mit schwachen Abweichungen, die sich zum Licht hin heben und öffnen, das er auf seiner Laub-Stirne trägt, unmerklichen Gebärden der Sehnsucht und des Wachstums.

Rechts von der Mittelachse der Bildweberei steht ein kleinerer Baum. Er könnte von STEVNS gemacht sein.

Wie einleuchtend ist das alles, und voller Abwarten. Es erzwingt sich deine Aufmerksamkeit nicht, doch wenn du dich von selbst nähern willst, trittst du in eine wunderbare Welt, in der alles Größe ist. Du wirst überwältigt von leuchtender Wirklichkeit, niederlegt in Zeichen.

Die Formen des Baumes erwecken ein Wort in mir zum Leben: Der aufgerichtete Mensch!

Die einzige Losung, die das Gedicht aus seinem Joch befreien kann. Schaffe wieder im Bild des aufgerichteten Menschen. Finde den Menschen, der verloren ging.

II. DAS ABWARTEN

Ein Gedicht zu schreiben, ist nichts, es abzuwarten: alles. DELACROIX sagt in seinem Tagebuch, die Vollendung eines Bildes erfordere ein Herz von Stahl. In der Poesie wird ein Herz von Stahl erfordert, um das Gedicht abzuwarten. Ich glaube nicht, daß es nützlich ist, viel zu schreiben, so wie der Maler sich in zahllose Studien auf der Leinwand stürzen kann, wobei er die Natur, Auge in Auge mit ihr, erforscht und dadurch sich selbst und seine Herrschaft über die Mittel vertieft. Der Dichter, der viel schreibt in der Hoffnung, eines der vielen Gedichte möchte schließlich gelingen, läuft nicht nur Gefahr, gefällig zu werden, sein Formtrieb ist es bereits. Jene vorbereitende Arbeit, die ihm alles abverlangt, geschieht niemals auf dem Papier, sondern in ihm selbst, sozusagen in seinem Leben. Unter den tausenden von Stimmen, die ihn umgeben und danach verlangen, Laut zu bekommen, muß er wählen, noch ehe die Worte sich melden, und die Wahl an seinem Leben erproben. Sonst kann er wohl Gedichte schaffen, aber keine Poesie.

Gestern notierte ich ein paar Zeilen: Ich habe meine Brust zu einem wartenden Echo gemacht, meine Seele zu einem Nest der Geduld. Das ist eine genaue Beschreibung meiner Arbeit in diesem langen Sommer. Ich habe versucht, mich in der Geduld zu härten, nicht die kleinen Anregungen aufzugreifen, die man oft mit Inspiration verwechselt, obgleich sie nur Verkleidungen des eitlen Willens sind, etwas hervorzubringen.

Wenn du geduldig genug bist, wenn du lange genug in deiner Stummheit zu warten wagst, werden eines Tages alle Stimmen deine Brust erfüllen. Das ist der Weg zur Aufrichtigkeit.

Wenn das Gedicht dich nicht wählt, war all deine Mühe umsonst. Sei lautlos. Das Gedicht hört nur Stille.

Welche Disziplin müssen wir uns doch auferlegen, wenn unsere Lebensführung, Tag für Tag, jede einzelne unserer Handlungen, unser Gedicht formt. Keine von ihnen war geschrieben, alle waren sie hervorgelebt.

Ich sage Handlungen. Du wendest ein, daß sehr große Dichter außerhalb ihres Gedichtes schwach waren, manchmal verbrecherisch, meist aus dem sprödesten Ton geschaffen. Ich denke nicht an die moralische Qualität der Handlung, die dem Gedicht gleichgültig ist, sondern an ihre Aufrichtigkeit. Eine kräftige, gesunde Sünde, in der du ganz zugegen warst, enthält größere Wahrheit und Fruchtbarkeit als laue Güte. Strebe nicht danach, gut zu werden – das ist Hochmut –, sondern danach, wahr zu sein. Das Gedicht sucht nur den, der wahr ist, in seinem Schmutz und seinem Himmel. Es weilt nur an demütigen Orten.

Nur zwei Dinge waren das Leben wert: die Liebe und jene Augenblicke, in denen die Poesie zu dir herabstieg. Es war das gleiche, das dir geschah.

Nicht nach deinen Verdiensten fragt die Poesie, sondern ob du sie liebst.

Man sagt: begnadet sein. Welche Weisheit in einem einzigen Wort und welche Demut. Alles Gleichgültige und Unwesentliche in deinem Leben kannst du dich rühmen hervorgebracht zu haben, dem Eigentlichen gegenüber bist du still. Es fiel über dich her, du wußtest nicht warum.

Der Preis für das Gedicht war Geduld, die endlose Schwäche, die du aushalten mußtest.

Wünsche dir nicht, die Schwäche der Starken zu kennen, den Ruf der Auserwählten, wiederum auserwählt zu werden, die Verlassenheit der Allumfassenden, die Dürre der Üppigen. Wünsche nicht zu wissen, wie sie die Vögel anflehten, ihnen Samen zu bringen. Niemand war – in sich selbst. Alle flehten sie darum, aufgesucht zu werden.

III. DAS WUNDERVOLLE

Vergiß nicht, daß der große Künstler immer die Wahrheit spricht. In der Welt von Betrug, in der wir leben, ist nur der Künstler, wenn er seines Namens würdig ist, ein Fels, auf dem wir bauen können. Bis in die kleinsten Einzelheiten mußst du ihm vertrauen.

Das große Bild *Der Ochse und das Kind* auf der Bonnard-Ausstellung. Der Ochse ist hellrot mit grüngelben Flecken und kühlen, ockerbraunen, roten und grünblauen Streifen, die sich an Hals und Brust hinabziehen. Als ich das Bild zum ersten Mal sah, dachte ich, daß ein Ochse nicht leuchtend wie eine Rose sei, und doch leuchtete die Farbe voll Wahrheit. BONNARD hatte den Ochsen so gemalt, wie er auch sein konnte, das Wunder des Ochsen, das die höhere und poetische Realität ist.

Einige Zeit darauf fuhr ich an einer Wiese mit grasenden Kühen vorüber, spät am Nachmittag, als das Licht von gelb in orange übergegangen war. Die Beleuchtung einer Kuh, die mir die Brust zuwandte, glich der Farbe des Ochsen auf Bonnards Bild. Sie blühte. Bonnard hatte jenen einzigen Augenblick gefunden, in dem der Ochse in die Märchenhaftigkeit des Lebens gekleidet steht, jenen Augenblick, da er für den Geist Bedeutung hat. Welch unvergleichliche Wahrheit.

Ein beinahe entsprechendes Motiv innerhalb der Dichtung: die dritte gelbe Ballade von GARCIA LORCA, *Cuatro Baladas amarillas*, über die zwei roten Ochsen auf dem gelben Acker, *Dos bueyos rojos en el campo de oro*. Sie beginnt mit diesen wunderbaren Zeilen: Ochsen haben den Rhythmus von Urzeitglocken und Vogelaugen.

*Los Bueyos tienen ritmo
de campana antiguas
y ojos de pájaro*

Worin besteht das Wunderbare dieser Zeilen? Was trennt sie davon, eine neue Form der Rhetorik zu sein, die Anti-Poesie ist, und in der mancher Surrealismus endete? Wir wissen, daß Ochsen keine Vogelaugen haben. Aber wenn du sie nun daherkommen siehst, wie große Glocken auf den Klauen schwingend und mit Vogelaugen, wenn du dieses Bild in dich eindringen und auf dich wirken läßt, ohne dich mit Besserwissen und

Vorurteilen zu bewaffnen, so geschieht es, daß du eine neue Wahrheit über das Wundervolle erlebst. Vor einigen Jahren hatte ich eine Kuh. Wenn ich sie am Abend aus dem Stall zog und zum Wasser führte, trank sie lange am Brunnen, hob dann den Kopf und senkte ihn wiederum, um weiterzutrinken. Als sie einmal den Kopf mit einer freien und verweilenden Bewegung hob, sah ich, daß sie ein Hirsch war von dem gleichen Geschlecht, wie die leichtfüßigen Söhne des Waldes. In ihrem großen, lastenden Körper lag Feinheit und Leichtigkeit, beschwingte Freiheit. Ich habe dieselbe geistvolle Haltung des Kopfes auf dem Hals bei alten, schweren Frauen gesehen, eine unausrottbare Mädchenhaftigkeit.¹ Das ist es, was ASTRID NOACKS Porträtstudie einer älteren Frau so überraschend wahr macht: sie hat das Zeichen der Aufrichtigkeit gefunden, jene kleine Bewegung, die im tiefsten Grunde nie vergißt, wer wir sind. Erwartungsvoll und frei.

Bei Lorca hat der Ochse nicht vergessen, wer er ist. Er erweitert die menschlichen Bedingungen, so daß sie allem Lebenden gelten. Wir sind Hirsche. Mit einer Seele ausgerüstet, zum Springen geschaffen.

VI. MUT

Mut? Das Gedicht erfordert endlosen Mut zu seiner Entstehung. Aber einen besonderen Mut.

In der äußeren Welt ist der Mut in der Regel ein Privilegium der Jungen. Der Sturzkampfflieger durfte kaum älter sein als zwanzig Jahre, möglichst wenige Bande sollten ihn mit dem Leben verbinden. In der Welt des Geistes ist es umgekehrt; dort ist die Jugend vorsichtig, und der Mut reift spät.

Zahllose Künstler beginnen kühn und enden in vorsichtigem Konventionalismus. Schlägt mir das nicht auf den Mund? Nein, ihr Mut war der des Fliegers, war Herausforderung und Trotz, eine übermütige Kampfansage, gegen die Sterne geschleudert. Es war Selbstbewußtsein in ihm. Aber ich spreche von einem besonderen Mut, den du vom Kind her

¹ Siehe den Film *Święta krowa* (Father, Son & Holy Cow; Sommer auf dem Land) von Radek Wegrzyn (2012) (MvL)

kennst und dem Alter des wirklich großen Künstlers; jenem natürlichen Mut, in dem das Vergessen aufgeht und der aus einem übervollen Gemüt strömt; von dem Mut, man selbst zu sein, immer und unter allen Umständen nur der zu sein, der man ist.

Wenn du über jeden Gedanken an Karriere hinausgekommen bist, wenn Zustimmung und Widerstand ihre Eitelkeit vor dir entlarvt haben, wenn der Ehrgeiz verblaßt und das Urteil des Augenblicks dir gleichgültig geworden ist, wenn du nicht länger davon träumst, eine Botschaft zu hinterlassen, sondern nur davon, dich dessen zu entledigen, das du mitbekommen hast, dann ist die Stunde des natürlichen Mutes gekommen. Du schreibst und malst mit der Hingabe eines Kindes, du schaffst das Wundervolle und bist wieder Kind. Alles wurde verklärtes Licht. Du vergißt die Regeln der Dichtkunst, vergißt die Regeln der Malerei; Angesicht zu Angesicht mit dem, der du bist, deutest du in vollkommener Aufrichtigkeit deine ursprüngliche Vision. Das Mannesalter schwindet unter dir. Alles ist Unschuld und Verwunderung. Diese wunderbaren letzten Stunden sind den wenigen vorbehalten, die reinen Herzens sind. REMBRANDT erlebte sie, LARSEN-STEVENSON, BONNARD.

In langen Jahren schufen sie eine Formsprache, von der andere lernen konnten. Plötzlich stand sie in Blüte, sie waren mit ihrer Kunst eins geworden.

Lebe mit deinem ganzen Wesen auf den Gedanken gerichtet, daß auch du dich eines Tages dem natürlichen Mut öffnen sollst, dieser äußersten Hingabe, die alle Kühnheit stumpf und eitel macht.

Was ich oben schrieb, ist im wesentlichen richtig, doch ich sehe, auch einzelne junge Menschen können den natürlichen Mut besitzen; jene Todgeweihten, deren Entwicklung sich in so schwindelnder Schnelligkeit und Kürze vollzieht, daß wir nicht immer sehen, wie auch ihr Leben ein ganzes Leben gewesen ist und nicht vorzeitig abgebrochen wurde. EDITH SÖDERGRAN zum Beispiel. Vielleicht ist dies der nachhaltigste Zauber der jungen Toten, daß sie so oft sich selbst erreichten. Sie wurden von dem Leben ihrer Umgebung nicht zerstreut und hatten keine Zeit, von einer Karriere zu träumen. Sie lebten in dem Bewußtsein, daß ihr Leben kurz war, und es eilte, wenn sie es schaffen sollten, sich selbst zu sagen.

Weil sie immer noch jung an Jahren waren, sahen wir nicht, daß sie zuletzt ihre kindliche Jugend wiederfanden. Doch sie hält uns fest wie junges Laub, wie ein einziges gewaltiges Werden.

Entweder werden die Jahre dich erkalten lassen, oder warme Ströme werden aus der Tiefe aufsteigen, dich überwältigen und lebender machen als je zuvor. Du bist Herr über dein eigenes Schicksal.

Trotzdem neigen wir alle das Haupt und bitten: Erlöse mich von der Kälte der Jahre. Dies und nichts anderes meinte GOETHE, als er ausrief: Gib mir mein' Jugendzeit zurück!

V. ARMUT

Ein Bauer würde bei der Wahl zwischen einer schönen Almanach-Erzählung und einem Meisterwerk voller Strenge und schlichter Größe nicht zögern. Er würde die Almanach-Erzählung wählen. Das Komplizierteste würde ihm als das Reichste erscheinen und ihn blenden. Nüchternheit und Schlichtheit spricht zu entwickelteren Geistern, die einsehen, daß darin keine Armut liegt. Die Armut wiederum spricht zu noch höher entwickelten Geistern, die fähig sind, sie zu verstehen und zu lieben.

Diese Zeilen eines der größten Lyriker unserer Zeit, PIERRE REVERDY, sind mir lange rätselhaft geblieben. Niemand hat Gedichte geschrieben, die in der Anwendung der Mittel von größerer Nüchternheit und Schlichtheit durchdrungen sind, als gerade er. Seine Gedichte sind winzige Gewächse reinsten Poesie, streng, geschlossen, unnahbar, und die seelische Botschaft, die sie mitteilen, ist von äußerst verfeinerter Einfachheit. Was fehlt ihm also in seinem Werk, daß er sich mehr Schlichtheit wünscht?

In bezug auf ihn verstehe ich es. Seine Schlichtheit ist Eroberung. Er erreichte sie, indem er andere Qualitäten opferte, doch das Ausgelassene ist hartnäckig und hängt den Gedichten an wie eine Luft, in der sie baden. Der Raum, in dem das Gedicht lebt, ist daher komplizierter als das Gedicht selbst, weil er auch das Ausgelassene umfaßt. Wenn du für die Sprache des Gedichtes ausreichend empfänglich bist, wirst du immer wissen, ob es seinen Raum bis zu den äußersten Grenzen ausfüllt und in Bewegung setzt, oder ob die scheinbare Vollkommenheit auf einer Askese beruht, die der Dichter sich auferlegt hat. Reverdy ist Asket in seiner Kunst. Vielleicht umfaßt Schlichtheit immer ein Element der Wahl.

Ist es also doch möglich, zwischen Schlichtheit und Armut zu unterscheiden? Ich glaube, ich beginne, ihn zu verstehen. Sowohl Schlichtheit als auch Armut sind kunstvoll, doch darfst du den Unterschied nicht suchen. Du findest ihn dagegen in ihrem verschiedenen Grad von Realität. In der Armut ist alles Realität, du stehst vor dem Ding selbst.

Bei DANTE kannst du diese Armut finden, die nichts mit Askese zu tun hat. RILKE muß von ihr gewußt haben, als er sagte: *Armut ist ein großer Glanz von innen* ... Die glänzende und höchste Qualität der Armut. Mehr als edel: persönlicher Stil.

Die ärmste Kunst, die ich kenne: die griechisch-katholische Kirchenmusik. Diese strenge und magere, unfäßbar federnde und straffe Arabeske von Tönen ist einzigartig, weil sie auf nichts verzichtet hat. Sie hat gefunden, wie in Blindheit. Eine Unermeßlichkeit trägt sie aufgehängt an einem Haar. Sie flüstert dir zu, daß Leichtigkeit und Armut sich nicht trennen lassen.

In ihrem langsam schreitenden Takt siehst und hörst du die Natur des Geistes, die darin besteht: zu tanzen.

Strenge und Schlichtheit sind Früchte deines Wachstums, Armut deine unvergleichliche Voraussetzung.

Ich bitte nicht darum, Gedichte schreiben zu dürfen, und die Wahrheit kenne ich nicht, aber ich bitte darum, einer Realität Leben schenken zu dürfen.

VI. DAS LAUSCHENDE GEDICHT

Wie seltsam, daß das aussagende Gedicht sich auch lauschend verhalten muß. Seine Größe war es, auf die es lauschte.

Auf der Grenze zwischen Schlaf und Wachen lebt der Erwecker.

Man spricht von den *Grundworten* des Dichters, die immer Vorstellungen in ihm zum Leben erwecken, in denen er sich selbst und seine Sehnsucht wiedererkennt. Sie sind seine eigene Anrufung und enthalten seine Hoffnung und seine Grenzen. Du erkennst ihn an diesen Vorstellungen. Aber auch das Gedicht hat seine *Grundworte*. Jedes Gedicht ein Wort, in dem es dir über den Dichter hinweg sein Lauschen anvertraut. Bevor deine Empfindsamkeit dieses Wort aufgespürt hat, kannst du das Gedicht wohl in seinem handgreiflichen Sinn verstehen, aber niemals die Poesie.

20

Wenn der Dichter stirbt, aber das Wort, erlöst von ihm, spricht ...

Ich lausche nicht den Worten, sondern der sprechenden Stummheit in ihnen.

Worte gebrauchen und Laute anwenden können, um das heilige, stumme Beben auszusagen.

Du weißt es, der in endlosen Jahren in Worten gesprochen hat: Je nackter es war, je mehr es sich selbst vernichtete, desto sicherer umgriff es deine Sehnsucht.

Es ist der Wille des Gedichtes, sich selbst zu vernichten, es ist der Wille des Wortes, sich selbst zu opfern. Auf der Grenze zum reinen Schweigen entsteht alle Dichtung. Noch ein Schritt – und alles ist Hingabe und Liebe.

Zwei Menschen, die sich zum ersten Mal nackt in der dunklen Stube gegenüberstehen und keine Worte haben ... eine Hand, wortlos auf eine Brust gelegt ... lautlose Wellen, der Bäume schweigende Blätter, eine Wurzel im Erdreich, entblößt – hat etwas tiefer in deinen Sinnen gesungen ...

Das Gedicht ist gleichzeitig Zunge und Ohr. Wenn es dich ergriffen hat, sagst du zu ihm: Schweig doch still!

Es gibt kein größeres Gedicht als das, dem du liebevoll Schweigen gebietest.

Und doch enthält auch dieses Gedicht eine Schwäche. Es sind des Dichters eigene vergängliche Spuren darin, die du zum Schweigen bringen willst. Er brachte dich und die Poesie miteinander in Verbindung. Nun muß er zurücktreten von der Stätte der Geburt. Du bedarfst seiner nicht mehr.

Es ist das Ziel des Gedichtes, den Dichter zu überstehen und zu vernichten.

Komm nun mit deinen Grundworten, setz deine Signatur auch auf die Pausen. Das Gedicht hat sein eigenes Leben. Es wird dir nie wieder gehören.

Hier wird von Abbruch und Vernichtung gesprochen, als wäre das Gedicht eine Kette von Vernichtungsprozessen, nicht aber Schöpfung und Aufbau.

Es *ist* ein Vernichtungswerkzeug, das mächtigste, welches der Mensch in seine Hand bekommen hat. Schicht nach Schicht macht es Gleichgültigkeiten zunichte, es durchdringt einen Berg von Überflüssigkeiten und bringt ihn hinter sich.

Stößt es zum Wesentlichen vor, zum Kern des Lebens, so ist sowohl der Dichter, als auch das Gedicht vergessen. Alles verging in Licht..

VII. DAS BILD

Als ich meine ersten Gedichte herausgab, schrieb ein Kritiker – der sicher recht hatte mit seiner Kritik, aber nicht in ihre Begründung – daß die Bilder die Gedichte erdrückten, weil sie keine klaren Durchgangsglieder für den Gedanken seien.

Welches Mißverständnis der Bild-Funktion, der gewöhnlichsten von allen. Eben deshalb leben die Menschen nicht mehr in der Poesie, weil sie glauben, diese sei eine blühende, etwas abgeschwächte, allerdings leichter zugängliche Form der logischen Gedankenwirksamkeit.

Was aber nun, wenn das Bild alles umfaßt, was der Gedanke nicht aufspüren kann? Wenn es eine höhere und wesentlichere Einsicht ist, die dir gereicht wird? Eine Erkenntnis von der Einheit des Lebens, die kein Gedanke zu fassen vermag. Dort, wo du keine Verbindungen siehst, ahnt der Dichter Zusammenhänge.

Das poetische Bild besteht aus Gegensätzen. Werden sie zusammengebracht, so erklären sie sich nicht nur gegenseitig, sondern darüber hinaus den Zusammenhang und die Einheit aller Dinge in unserem Leben. Das Bild wird um so mächtiger, je unmerklicher eine Verbindung ist, die es aussagt. Im Bild versammelt sich das Getrennte in Einfachheit und Schlichtheit. Der Sand, in dem dein Leben versinkt, wird fester Grund.

Stell dir vor, du schriebest ein Gedicht, in dem du für den Zusammenhang und die Einheit in den Dingen argumentiertest! Mit erhobenem Zeigefinger: *So meinte ich es!* – Oder führ' die zwei in der Welt am weitesten getrennten Dinge in ein Bild zusammen, so daß ihre Verwandtschaft vor dem Auge leuchtet.

Jetzt wurden deine Worte überflüssig. Du sprachst kaum, und alles war gesagt.

Das innerste Wissen des Dichters ist ein Wissen um verwandtschaftliche Beziehungen.

Ihr seid seine Brüder, und die Steine sind es, die Bäume, die Einöden und das Saatkorn.

Das Bild war nie das Gehirn des Gedichtes, sondern sein lebendes Herz.

Das Bild soll durch deine Sinne hindurchgehen. Es darf niemals in ihnen bleiben.

Nicht seiner Schönheit, sondern seiner Botschaft wegen will es empfangen werden.

Es läßt mich in JOHANNES V. JENSENS Anwendung von Bildern und Metaphern meist unbefriedigt, daß ihm das Sinnliche in der Regel in zu hohem Maße genug ist. Er schenkt uns das Signalement der Dinge mit überraschender Präzision, doch das kannten wir ja schon, auch wenn wir es vielleicht nicht so energisch ausdrückten.

Er sagt vom Regen: *Dieser säende Laut*. Großartig! Das kann gar nicht besser sein. Aber was nun? Jetzt hat er meinen Durst angeregt. Ich hörte den Regen, aber seine Stimme wurde nicht Sprache, hatte mir nichts anzuvertrauen.

Was soll ich mit phantasievollen Personalbeschreibungen? Meine Phantasie ist kein Polizeibeamter.

Das Bild ist niemals Vergleich. Es ist Identifikation.

Hin und wieder muß du die Augen schließen, um besser zu sehen.

Die Hände eines Blinden, geschlossene Augen und ein Mund, der zu sehr bebt, um Worte zu gebrauchen, sie waren es, die das fühlten, sahen und aussagten, wonach du immer suchtest.

Noch einmal: *Der säende Laut des Regens* ... Wir fassen unmittelbar die Gleichheit zwischen den zwei Lautweisen auf und auch die Gleichheit im Anschauungsbild, das hinausgeschleuderte Fallen der Tropfen und der Saatkörner. Das erweitert unsere Einsicht nicht. Wir wußten es im voraus, es ist eine gewöhnliche, jedem ohne weiteres zugängliche Beobachtung, in bündige Form gebracht. *Das lebende Bild aber verknüpft*, wie REVERDY sagt, *zwei Realitäten, deren Verbindung bis dahin nur dem Geist sichtbar war*.

Der feinste Gedanke war nicht der, den das Bild illustrierte, sondern das Bild selbst.

Das Bild ist nicht Imitation. Es ist selbst eine Welt.

Es ist nicht gleichgültig, welche Realitäten das Bild zusammenführt. Das schlagende Bild ist immer jenes, das im Sinnlichen bleibt. Das Bild verknüpft zwei Dinge, deren Verbindung nur allzu einleuchtend ist – oder umgekehrt: falsch, so daß du, im Glauben, einem Bild zu begegnen, in Wirklichkeit nur überrascht und von dem unvermuteten Zusammenstoß zwischen zwei Fremden vorübergehend zum Schweigen gebracht wirst. Mach dein Bild nicht schlagend. Das kräftige Bild ist lautlos. Still öffnet es dem Blick unsichtbare Zusammenhänge, die du nicht sahst. Alles Reden von äußerer Ähnlichkeit verstummt, und tiefes Erleben von Verwandtschaft überwältigt dich. Ohne es zu wissen, wurdest du sehend.

Laß dein Bild kurz sein wie eine Sternschnuppe. Mach nicht zuviel aus ihm: es ist keine schmiedeeiserne Lampe, sondern ein Licht.

Stell dich nicht auf wie ein Vogelfänger. Das Bild geht dir nicht ins Netz. Es ist Eingebung. *Der Geist des Ringes* wird es bringen.²

ELUARD schreibt in einem Gedicht über *Vögel, größer als der Wind*, die nicht wissen, wo ihre Schwingen ruhen sollen. Unsinn, sagt der Pedant. Der Wind ist tausendmal größer als der größte Vogel.

Du hast recht. Aber lies es zwanzigmal und noch zwanzigmal mehr. Morgen wirst du wissen, daß der Dichter mit neuer und phantasievoller Natürlichkeit von dir selber spricht, von dem zähen und endlos tapferen Kampf des Menschen mit den Naturgewalten und den Rätseln, die uns umgeben.

Vögel, größer als der Wind ... Wärest du und deine Schwingen kleiner, so würde eure Spur schon längst von der Erdoberfläche ausgelöscht sein. Er ehrte dich, als er in seltsamen Bildern von einem Vogel sprach. Er ließ dich dein Schicksal kennen und deinen Auftrag. Das Bild verkündete deine Würde.

Ich segne dich, Gedicht, weil deine Dunkelheit leuchtet und deine Klarheit Mysterium ist. Du gehst so stille. Du lebst!

² Bezieht sich möglicherweise auf Eduard Pröhle: DER GEIST DES RINGES UND DER GEIST DES LICHTES (Kinder- und Hausmärchen, 1853). (MvL)

Hast du eine Eigentümlichkeit an ELUARDS Bild bemerkt: Vögel, größer als der Wind, wissen nicht, wo ihre Schwingen ruhen soll? Eine Eigentümlichkeit, die so deutlich ist, weil gerade dieses Bild eines jener seltenen ist, das jede an ein Bild zu stellende Forderung erfüllt und dadurch übertrifft. Es besteht aus einem Leib und einem Raum, in dem dieser Leib lebt, wie LORCA es in seinem Essay über LUIS DE GONGORA ausdrückte, ein Kern und eine umgebende Atmosphäre. *Der Kern öffnet sich wie eine Blüte, fährt er fort, und wir werden im ersten Augenblick davon überrascht, sie nicht zu kennen, aber in dem Licht, das sie umgibt, finden wir bald ihren Namen und atmen ihren Duft ein.*

Ich will deine Aufmerksamkeit darauf hinlenken, daß das lebende und kräftige Bild stets danach strebt, sich im Gedicht zu isolieren. Es ist ein so vollkommenes und geschlossenes Gewächs, daß es Stille um sich schafft und sich als eine eigene Welt innerhalb des Gedichtes offenbart. Es ist der Wille des Bildes, in sich selbst Gedicht zu werden.

Wenn du Eluards Gedicht in seiner Ganzheit liest, wirst du sehen, wie das Bild das übrige Gedicht von sich wegschiebt, weil es dessen Horizonte alle in sich aufgenommen und eine Einheit aus ihnen geschaffen hat. Das Gedicht ist in einer gewissen Weise überflüssig geworden, als das Bild seiner Stirn entsprang und die abstrakten Vorstellungen in konkrete Dinge verwandelte. Wenn es dem Bild bei Eluard nicht gelingt, die endliche Losreiung zu vollziehen, so deshalb, weil er alle anderen Zeilen mit der kunstvollsten Klarheit zu dem Bild hinaufgehoben und ihnen so viel konkrete Existenz verliehen hat, daß sie sich erkennen lassen, obgleich das Licht des Bildes deine Augen überflutet. Auf gleiche Weise kann ein Maler ein ganzes Bild auf der Leinwand zu einer einzigen Farbenpassage hinmalen, die in sich selbst existent wurde.

Das Gedicht erzählt von der Einsamkeit des modernen Menschen, von der Spaltung und Krise unseres Bewußtseins:

*Hinter mir sind meine Augen zu,
Das Licht herabgebrannt, das Haupt der Nacht gefallen,
Vögel, größer als der Wind
Wissen nicht, wo ihre Schwinge ruhen soll.*

*In krüppeligen Schmerzen, im Gelächter-Netz
Such' ich meinen Nächsten nicht mehr.
Verspielt hat das Leben, meine Bilder sind taub.*

Die verschlossene Welt sprach ihr letztes Wort.

*Sie treffen sich nicht mehr, sie sehen einander nicht an:
Nun bin ich einsam, einsam, vollkommen allein
Und war niemals anders, als ich bin.*

Was dich im ersten Augenblick überraschend trifft und dadurch zu dem Gedicht selbst wird, welches du in dich aufgenommen hast, sind nur einzelne Teile des ursprünglichen Gedichtes.

*Hinter mir sind meine Augen zu,
Das Haupt der Nacht gefallen,
Vögel, größer als der Wind
Wissen nicht, wo ihre Schwinge ruhen soll.
Nun bin ich einsam, einsam, vollkommen allein
Und war niemals anders, als ich bin.*

Doch hierin, wie in den übrigen Versen, findet sich nichts, das in dem Bild nicht von vornherein enthalten war. Das ganze Gedicht war eine Reihe weicher, sonderbar entblößter und musikalischer Variationen über das Bild. Oder richtiger, es waren Ausstrahlungen vom Bild, Protuberanzen, aus seinem Kern in die Stille hinausgeschleudert.

Magst du das Gedicht auch vergessen – nie wirst du diese verirrtten Vögel vergessen, die, größer als der Wind, doch nicht wissen, wo ihre Schwingen ruhen können. Das Bild offenbarte dir dich selbst und dein dunkles Ringen. Nur die Eingebung wird alles überleben.

Seltsame Sprache, die das handgreifliche Ding vernichtet, wenn du es beim Namen nennst, um es dafür als Idee, als geistige Vorstellung auferstehen zu lassen. Wenn ich Stein sage, nenne ich einen Stoff beim Namen, doch die Form, den Glanz, das Gewicht, die ich vor Augen hatte, teilt dir das Wort nicht mit. Es flüstert dir dagegen die Idee des Erstarrten, des Todes zu. Sage ich: ein Baum, so zerstört das Wort gleichsam die brausende, beglückende Wirklichkeit vor meiner Tür und du faßt an ihrer Stelle ein Zeichen für die Idee des Wachstums auf.

Wenn die Sprache aufhört kultisch zu sein, verliert sie ihre Aufrichtigkeit und beginnt in ständig wachsendem Maße, sich gegen die Abstraktion hin zu bewegen. Eines Tages ist der letzte schattenhafte Nabelstrang zerrissen, der die Sprache mit den Dingen und dem Gefühl verband, das jene wieder

in dir aufgerichtet hatten, und nun bricht sie ein und rächt sich. Die Welt gerät in Auflösung, sobald sie ohne Dinglichkeit ist. Niemand wagt länger an die Worte der Sprache zu glauben. Als sie ihr Verhältnis zu den Dingen verlor, wurden ihre Fesseln gesprengt, und es ist nicht die Sprache, sondern du selbst, der in ihrer schrecklichen Freiheit zugrunde geht. Nichts bindet sie länger, die Wahrheit zu sagen. Die Sprache wurde der Gegensatz von Leben und Wahrheit, von gefühlsmäßiger Erkenntnis: ein Propaganda-Werkzeug, von Scham entblößt. Sie wurde unmenschlich.

Vielleicht haben die Menschen vor allem deshalb ein Bedürfnis nach Sprach-Gedichten, weil der Dichter die verlorengegangene Innerlichkeit zwischen Wort und Ding wiederherstellt. Viele Mittel sind dazu in seine Hände gelegt, aber keins ist mächtiger als das Bild, durch das die Abstraktion konkret wird. Aus einem ungreifbaren Ding steht eine Realität auf, die gleichzeitig Stoff und Gefühl in innigster Umarmung ist. Du findest den primitiven Gefühlskontakt des Kindes mit dem Dasein wieder und schlägst erneut in ihm Wurzel. Gedicht und poetisches Bild sind die Sprache der Freude. Sie kann eine Kette von dunklen, abstrakten Vorstellungen berühren, und in einige wenige unerschütterliche und klare Dinglichkeiten verwandeln, mit denen du leben kannst.

Wir modernen Menschen, die wir flüchtig und heimatlos gleich den Vögeln sind und doch über Kenntnisse verfügen, mit deren Hilfe wir die Naturkräfte besiegen und uns dienstbar machen können, wir Sterblichen sehen unsere Erkenntnis nutzlos gemacht. Sie hat uns aus der Welt verstoßen, der wir angehörten. Die Erde ist nicht mehr länger unser Heim. Wir sind allein in einem grenzenlosen Raum. Mit unseren ungeheuren Kräften kreisen wir ruhelos im Leeren und Aufgelösten.

In dieser Kette von Abstraktionen findet sich nicht eine einzige Schattierung, die das Bild dir nicht anvertraute. Deshalb macht das moderne Gedicht in so überwältigendem Maße Gebrauch von ihm. Es will dein Gleichgewicht zurückgewinnen und deinen Wert als Mensch. Es läßt die Erde wieder grünen unter deinen Füßen. Wir lösten die Stoffe in Atome, abstrakte Vorstellungen in unserem Gehirn auf, das Bild aber spricht in lebenden, konkreten Gestalten und gibt dir deine Existenz zurück. Nur mit den Füßen auf der Erde kannst du deine Bestimmung erfüllen. Nur wer auf etwas steht, kann hinabgestürzt werden.

In jedem echten Dichter, auch dem sehr verfeinerten, überwinterte ein Sinn für einfaches Leben. Von den Sanftmütigen kommt das Leben.

Nun verstehst du, was MARCEL PROUST mit den Worten meinte, nur die Metapher könne dem Stil eine Art Ewigkeit schenken.

Das Bild ist die einzige sprachliche Form, in der das aufgelöste Wort in einer Realität untergeht, die aus dem Morgen der Zeiten stammt, bevor noch die Sprache entstand, und die länger bestehen wird als jede Sprache. Nur das Bild war zu allen Zeiten treu.

VIII. BILD UND REALITÄT

Der Dichter ist ein Mensch der die wesentlichen Dinge ausdrückt, hat ELIZABETH BROWNING gesagt. Sie irrte sich. Sie sagte es so schön und groß, aus ihrem reinen Gemüt heraus, aber es war noch zu wenig.

Wenn der Dichter sich nur darum bemühte, das Wesentliche auszudrücken, so wäre sein Bestreben ja trotz allem übersichtlich und würde seine besondere Fähigkeit nicht unbedingt in Anspruch nehmen. Du darfst nicht vergessen, daß sein Streben ein höheres ist als das Wesentliche auszudrücken: Es ist sein Trieb, ihm Realität zu schenken. Er begnügt sich nicht damit, auszudrücken und zu definieren. Er fügt dem Geschaffenen eine neue Realität hinzu, und diese neue Realität verändert für immer jene, von der er umgeben ist, die ererbte und die kommende.

Der Dichter gibt dir nicht das Bild der Wirklichkeit wieder, er drückt sich aus, indem er einer Realität Leben einhaucht.

Den Abstand zwischen diesen beiden Bemühungen finde ich in einem Gemälde von OLUF HÖST verdeutlicht. Es stellt ein Schweineschlachten in einem Hoftor dar. Als ich es zum ersten Mal sah, fiel mir auf, daß das Bild, voller Schönheiten, nicht wie eine zusammenhängende Welt wirkte, sondern wie der Zusammenstoß zwischen zwei Fremden. Es war ein innerer Bruch in ihm. Es spricht mit zwei Stimmen.

Teile des Bildes isolieren sich und fangen dein Auge durch erstaunliche Wirklichkeit. Die Mauer ist stellenweise mit einer stofflich derart lebendigen Wiedererkennungskraft gemalt, daß man meint, sie berühren zu können und der gleichen trockenen Empfindung zu begegnen, wie sie

der Kalk einer wirklichen Mauer dir einflößt. Und das Kleid einer Frau, die beim Schlachten hilft, gibt dir mit einzigartiger Genauigkeit die ausgebleichte Farbe des verwaschenen Stoffes wieder. Deine Phantasie wird von der Wirklichkeit gebunden. Sie öffnet sich nicht und bekommt keinen Eingang in eine Welt der Realität.

Das Gedicht, das sich durch zuviel Wirklichkeit versündigte, gab sich der Imitation hin. Du verbliebst im Stofflichen. Das Gedicht, das eine Realität schuf, hob dich hinein in das Wundervolle, wo alles Entstehung ist.

Das meinte GOETHE, wenn er zwischen Naturtreue und Kunstwahrheit unterschied.

Nicht was die Sinne erfassen, ist Realität, sondern was allein der Geist erleben und aus der Welt deiner Umgebung herausziehen kann.

Das Gedicht ist seiner Natur treu. Es rief deine Sinne nur an, damit sie das klare Mysterium in allem Seienden anschaulich machen sollten. Um es zum Bild zu machen. Wenn es in den Sinnen blieb, konnte es dir lediglich die Eigenschaften der Dinge anvertrauen, nicht ihr tiefe Existenz.

*Nicht zeigt die Sonne, was sie sind,
nur dies: wie hell sie strahlen.*

29

sagt THÖGER LARSEN.

Das lebende Gedicht ging durch den Strahlenglanz der Dinge *hindurch* und verließ ihn, um dir zu zeigen, was sie sind.

Du kannst außerhalb der Welt der Wirklichkeit sein, aber als etwas Realität bekam, wußtest du dich einbegriffen. Ein leuchtendes Identitätsgefühl schmolz dich in den Zusammenhang ein.

Unterliege der Wirklichkeit nicht. Die Stoffe wollen dich vernichten, sie sind der Mühlstein um deinen Hals.

Das Gedicht ist Sprung und Flucht. Vom Handgreiflichen bewegt es sich hinein in die verborgene Quelle aller Stoffe und Formen. Das Unterste, von dem GUSTAV MUNCH-PETERSEN sprach.

Im Handgreiflichen konntest du noch Künstler sein. Du konntest Artist sein. Aber die Poesie, diese aufleuchtende und verbindende Liebe, war dir verschlossen.

Das lebende Bild will keine Bewunderung. Es will dich nicht behalten, sondern einer Realität zuwenden, die es dir auftut. Es erfüllte dich mit dem Sturm einer großen Bewegtheit und ging verhüllten Hauptes davon. Nicht an deinem Wiedererkennungs-Empfinden maßest du seine Größe, sondern an der Stärke jener Bewegtheit, mit der es dich erfüllte. An der Offenheit, in die es dich versetzte.

Das bloße Wiedererkennen ist das Schmutzigtrübe des Bildes. Die Bewegtheit, die es hervorruft, seine Reinheit.

Aus dem Flüchtigen und Vorübergehenden entnimmt das Gedicht das Beständige, Unveränderliche. Das, was Gesetz ist, in den Dingen und dir ... In der Vielfalt spürt es die Schlichtheit auf, im Reichtum das Lächeln der allwissenden Armut.

Der Glanz der Dinge, ihre Farbe und Schwere waren die Wirklichkeit, die du fandest. Du warst Zuschauer, du wohntest deinem Leben bei. Es konnte dich verstoßen und zu einem Fremden machen, weil du nicht die Identität zwischen den Dingen und dir, sondern die schönen Kulissen deines Daseins sahst.

Was die Dinge miteinander verbindet, was sie mit dir verbindet – das ist deine tiefe Wirklichkeit; jene, die Realität besitzt.

Wenn der sublimen Dichter in das Leben der Zukunft sieht und für kommende Geschlechter mit deren Zunge spricht, so vermag er das nicht mit Hilfe einer mystischen Gabe, sondern weil sein Sinn für das, was Realität hat, größer ist als der deine.

Du glaubst, er sei ein wurzelloser Träumer. Du selbst bist es, der außerhalb steht.

Er lebte in Verbindungen. Die Gesetze wurden ihm offenbar.

Nur dann, wenn das Gedicht einer Realität Leben verlieh, war es keine eitle Zeitvergeudung.

Das Eigentliche war nicht die Form. Alle Stoffe und ihre Formen sind vergänglich. Das Eigentliche war nicht die Aufrichtigkeit des Gefühls oder die Klarheit des Gedankens. Alle Gefühle, selbst die tiefsten, sind flüchtig

wie ein Duft, alle Gedanken taub. Doch die Verschmelzung, als zwei zu einem wurden ...

Nur jenes Gedicht, das ein Geburtsmysterium enthält, kann Realität bekommen.

Es ist der Wille des Bildes, in sich selbst Gedicht zu werden. Das lebende Bild, das die Verschmelzung und das Geburtsmysterium in sich trägt, strebt immer danach, das Gedicht zu erobern. Du wirst erleben, daß es häufig mit der wahren, poetischen Idee des Gedichtes erscheint und deine Ausgangsidee zu etwas Vorläufigem macht. Es tritt hervor, mit dem eigenen Willen des Gedichtes in sich.

Kennst du das sapphische Fragment, von ZILLIACUS in *Griechische Lyrik* kommentiert, in dem das Bild durch seinen großen Glanz und seine Fülle die Eroberung des Gedichtes wirklich vollbringt? Er spricht von dem Sieg dieses Bildes über den Dichter als Frucht einer besonderen poetischen 'Technik, aber er ist das Gegenteil: Überwindung des kalten Könnens.

Du änderst dein Gedicht nicht des Bildes wegen. Wenn es das Gedicht eroberte und von nun an beherrschte, war es immer das Bild, das dich überwand. Als es geboren wurde, hatte es die Eingebung an der Hand. Als du dein Gedicht zu formen begannst, glaubtest du von wahrer Eingebung erfüllt zu sein. Nun siehst du, daß dein Ausgangspunkt das zögernde Klopfen des Gefühls an die Türen der Eingebung war. Deine vorläufige Idee verblaßt vor der, die dir das Bild anvertraut.

Außerdem: Technik ist immer Vergangenheit, das lebende Gedicht aber ist Beginn. Nur an dem fertigen Gedicht kannst du die Technik ablesen, deren du dich bedienst. Während das Gedicht entstand, kanntest du sie nicht. Andernfalls würde das bedeuten, daß du im voraus wüßtest, wie dein Gedicht sein sollte. Du würdest nicht schöpferisch sein, sondern konstruieren, nicht aussagen, sondern beschreiben. Dein Gedicht würde ausschließlich im Intellektuellen bleiben.

Technische Fertigkeit bedeutet nur Geschicklichkeit in der Anwendung hergebrachter poetischer Regeln. Sie ist Tauglichkeit im Konventionellen. Das Gedicht aber ist das Unbekannte, ist Eingebung und Eroberungsmut.

Ich mißtraue den Meistern. Jenen, die wissen ... jenen, die nicht zu lauschen brauchen ...

Ein Gedicht schreiben heißt nicht, Tauglichkeiten zu entfalten, sondern etwas in sich hineinwachsen lassen. Nichts vermag auf andere Weise Realität zu bekommen.

In jenem sapphischen Fragment, von dem ich spreche, kannst du mit erstaunlicher Deutlichkeit den gemeinsamen Abstieg des Bildes und der Eingebung in das Gedicht verfolgen. SAPPHO war so aufrichtig und naiv Dichterin, daß sie nicht eitel zu verbergen versuchte, sie gab sich an etwas hin, das zu ihr kam. In der dritten Strophe dieses poetischen Gesprächs mit einer Freundin über eine junge Frau, Arignota, die Lesbos verließ und nach Lydien zog, beginnt die Luft zu glühen. Du fühlst dich auf einmal von einer Welt umgeben, die Realität besitzt.

Von dem Augenblick an, da das Bild Arignotas – die alle Frauen Lydiens überstrahlt wie der Vollmond die Sterne – Sappho erfaßte, wurde alles Verzauberung und poetische Magie. Sie vergißt, daß der Mond ursprünglich nur dazu dienen sollte, Arignotas strahlenden Liebreiz zu veranschaulichen, und beschwört nun den Vollmond um seiner selbst willen, über der großen Ebene des Salzmeeres und den blühenden Wiesen leuchtend, und läßt Arignota schließlich von Sehnsucht und Qual erfüllt unter dem Himmelszeichen umherirren, das sich aus ihr herausgeschält hat. Das ganze Gedicht gerät dadurch in einen scheinbaren Widerspruch mit der Logik, eine Kühnheit, zu der kühle Technik niemals den Mut besitzen würde, während das Gedicht in Wirklichkeit erst jetzt wahre poetische Existenz gewinnt.

*...und oft mag jetzt Arignota
von Sardes aus zu uns herübersinnen:
wie wir vertraut gelebt; doch, Atthis, dich
hat sie gleich einer Göttin angebetet,
und dein Gesang war ihr besonders lieb.
Nun leuchtet sie vor allen Frauen Lydiens,
dem Mond gleich, der nach Sonnenuntergang
mit Rosenglanz die Sterne überschimmert,
hoch über Meer und reicher Blumenflur.
Rings blinkt der Silbertau auf üppigen Rosen,
auf zarten Gräsern, blühendem Honigklee:
dort denkt sie, oftmals hin und wider wandelnd,
zu dir, der sanften Freundin Atthis, her;
ein Heimwehleid verzehrt die weiche Seele,*

*laut ruft sie uns - wir könnens nicht vernehmen.*³

Indem sie wehrlos dem Trieb des Bildes folgte und es frei Gedicht werden ließ, indem sie den Mond bald Arignota, bald das strahlende Himmelszeichen sein ließ, schuf Sappho einen Zauber von poetischer Realität. Das Gedicht wurde sehend! Das warme, sensuelle Gefühl bekam Hoheit und Ernst, es wurde eine kosmische Kraft, die alles mit ihrer Größe durchdrang und das Gedicht über das Persönliche hinaushob. Arignota und Sappho versanken. Ihr Gesang wurde objektiv und universell. Er sprach für alle Zeiten.

Nicht deine eigene Sorge und Freude ging uns an, sondern die universelle. Nur ihr sollst du Stimme verleihen. Nur sie ist Realität.

Der Weg führt nach innen, zur Vertiefung in der Persönlichkeit, doch als du dorthin gelangtest, warst du erst auf halbem Wege. Das Gedicht verbirgt sich nicht in deiner Tiefe. Was sollte es dort mit Schwingen? Es spricht *aus* deiner Tiefe. Es ist eine Bewegung nach außen. Nichts kann poetische Existenz bekommen, das nicht objektiv war. Von dir befreit.

Du warst nicht die Quelle der Poesie, sondern das Flußbett, durch das sie strömt. Deine Aufgabe ist: sie weiterzugeben. Glaubst du, sie will in der Welt umhergehen, in deine Züge verkleidet?

SAPPHOS Gesang von Arignota erzählte dir, daß Bild und Eingebung gemeinsame Wurzeln haben. Sie sind Schwestern. Daher der Drang des Bildes, in sich selbst Gedicht zu werden: es hat das Wesentliche bei sich, eine Schwester, die gern an seiner Seite geht. Zusammen offenbaren sie eine größere Wirklichkeit, als du kanntest.

Schließ deine Augen und habe Vertrauen zu dem Bild, das dein Gefühl dir schenkte.

Das stärkste Werkzeug, das deiner Hand anvertraut wurde, um anderes als Beschreibung zu schaffen.

³ SAPPHO: *Das Arignotalied oder Das Atthis-Gedicht*, Übersetzung K. Preisendanz - Quelle:

<https://www.gottwein.de/Grie/lyr/LyrSapph96.php>

Im deutschen Original (Seite 40) stand eine andere Übersetzung des Gedichts (ohne Quelle), die mir weniger geeignet scheint. (MvL)

Das Bild *beschreibt* nie.

Die höchste Realität findest du in der Mythe. Die Urform der Mythe ist das Bild, ein Tropfen Worte, in dem das Wort selbst unterging, als es ein fremdes Leben gebar. Jetzt wandert es in die Welt. Sie ist ein Wunder für seine Augen.

Alle Mythen werden sehend geboren. Sie entstanden als Bild und streben zur Bildform zurück. Die Mythe entfaltet sich in Knappheit. Sie ist auf dem Heimweg.

Vögel, größer als der Wind, wissen nicht, wo ihre Schwinge ruhen soll: die kürzeste Mythe vom modernen Menschen.

Es kommt nicht auf die Zahl der Bilder an, sondern ob das eine, das du anwendest, seine Mythe mit sich hat.

Ein Ding beschreiben, das du betrachtetest, heißt, es wiederholen, darauf stammeln. Der Vergleich ist ein Beschreibungsversuch und armseliger Zeitvertreib. Fiel es dir zu, eine Inventarliste für die Natur zu führen?

BAUDELAIRE hat POES Maxime: *Es gibt keine vollkommene Schönheit ohne eine gewisse Seltsamkeit in den Proportionen*, ins Kürzere und Umfassendere verändert: *Das Schöne ist immer seltsam*. Er meint damit, daß es immer etwas Fremdes enthält, etwas Unbekanntes, die Offenbarung des heimlichen Wesens der Dinge.

Wo keine Offenbarung ist, gibt es auch keine Realität.

Nicht dein überflüssiger Kommentar, sondern das Bild offenbart.

Man sagt, die Erinnerung sei die Mutter aller Künste, und man hat recht. Doch die Fähigkeit, den zu vergessen, der du warst, vor einer Stunde, um Leben und Neues erleben zu können, ist ebenso notwendig und der Vater aller Künste. Tritt zur Seite! Dein Schatten verdeckt das Wahre.

Nur immer verstockter Glaube an die Illusion, die wir uns über uns selbst gemacht haben, hindert uns, zu sehen.

Seher ist, wer sich selbst vergaß und *wurde*.
Er allein lebt in einer Welt aus Bild und Realität.

IX. POETISCHE LOGIK

Wie oft hast du nicht erlebt, daß das Gedicht deiner Auffassung von den Formen zusammenhängenden Gedankenlebens widersprach. Du fühltest dich verpflichtet zu meinen, es betröge dich, und doch mußtest du ihm glauben. Es überstrahlte die Logik mit einem Licht, das dir gerade im Sprung und scheinbaren Widerspruch einen größeren, verborgenen Zusammenhang offenbarte.

Eines der gefährlichsten Mißverständnisse des Gedichts ist, es bestreite und kränke die Logik.

Du irrst. Es lebt außerhalb von ihr. Es verrät dir ihre Grenzen.

Die Poesie ist niemals unlogisch. Ihr Wesen ist nicht Erklärung sondern Offenbarung von Zusammenhängen, nicht bloß in den Formen. Ihr Verhältnis zur Logik ist frei. Es ist ihr Wesen, ausschließlich von Verbindungen zu sprechen, auch wo du keine siehst. Wo sich die Dinge begegnen, ist Poesie. Nie, wo sie sich trennen.

Was dem zweifelnden Auge als Versündigung gegen die Logik erscheint, ist in dem lebenden Gedicht Ausdruck einer höheren poetischen Logik, die nicht von Glied zu Glied schließt, sondern von Verbindung zu Verbindung. Sie isoliert nicht Teile, um sie sich folgerichtig, mit einem Zwang zwischen sich, formieren zu lassen, sondern sammelt die Dinge nach Verwandtschaft. Auch Widersprüche können Verwandte sein.

Die Logik schenkt den Dingen einen Anschein von Passivität. Sie fügen sich in ein System. Die poetische Logik aktiviert sie. Für sie gibt es nur Hauptpersonen, nur selbständige Willen.

Unlogische Gedanken oder Vorstellungen im Gedicht kränken dich wie Unwahrheiten, denn nun ist sein Verhältnis zur Logik nicht länger frei, es gab seine Möglichkeit zur Einsicht auf und stieg in die Welt der Erkenntnis hinab, deren formalen Regeln es nun folgen muß oder sterben. Sein wesentlicher Fehler war nicht, wie du glaubtest, der: sich gegen dein

Wissen zu versündigen, die Konsequenz deines Gedankens, sondern daß es sich gegen seine Natur versündigte.

Bei den Größten findest du immer dieses freie Verhältnis zur Logik. Du sahst es im Fragment der SAPPHO. Hätte sie das Bild logisch durchgeführt, wäre das Gedicht zu einer beschränkten Verherrlichung der mondleuchtenden Arignota geworden. Es wäre Dekoration geworden, die wohl individuelle Richtigkeit haben könnte, aber keine Tiefe und umfassende Wahrheit.

Nur ihre Freiheit erlaubte ihr, die Grenzen zu überschreiten und zu jenem sinnlichen Gefühl selbst vorzudringen, so rein, daß es nicht länger Feuer, sondern Licht war.

Das Gedicht zieht niemals Schlüsse. Es erlebt und sagt aus.

Das in banalem Verstand logische Gedicht war ein Wechselbalg.

Die Logik hilft dir, die Wirklichkeit in ihren Formen zu erfassen. Die poetische Logik schenkt dir Einblick in die Realität des Lebens.

Poetische Logik: Das Gespräch zwischen GOETHE und ECKERMANN, in dem Goethe darauf aufmerksam macht, daß die starke Wirkung einer RUBENS-Radierung in dem Aufeinanderprall der Schatten im Bild beruht, als seien sie von zwei entgegengesetzten Sonnen beherrscht.

Allein durch sein freies Verhältnis zur Logik verriet Rubens, daß es nicht seine Absicht war, eine Naturimitation darzustellen, sondern ein Erlebnis zu beleben, eine neue Realität zu schaffen.

Die Wirklichkeit strahlt vor deinen Sinnen. Die Realität nur vor dem Geist.

Jedesmal, wenn eine Erschütterung über die Welt hinging, erwachte, befreit, ein Trieb zur Phantasie in uns, ein Drang, die poetische Logik zu leben.

Wir sahen, auch der Krieg lag im Bereich des Logischen.

Die Logik bindet dich, sie schließt dich in einen Ring, der deine Handlungsfreiheit begrenzt. Die poetische Logik wendet sich offenbar den

Dingen zu. In ihrem Licht erwachen die Kräfte des Geistes zum Leben und überschauen lachend die Welt der endlosen Möglichkeiten.

Die poetische Logik leben heißt, sich der Wahrheit seines Gefühls übergeben.

In der Kontemplation lag die schöpferische Handlung verborgen. Glaubtest du, die Beweglichkeit des Geistes sei weniger wesentlich als die der Hand?

Leugnest du Kontemplation als schöpferische Handlung? Wie willst du dann erklären, daß ihr Wesen Stärke ist? Daß sie dich mit Kraft ausrüstet, dein Leben zu ertragen und zu verwandeln?

Man sagt: Kontemplative Ruhe. Das ist nur halbwegs richtig. Kontemplation ist wohl Rast, aber Rast in einer Bewegung. Das heißt: bewegt getragen werden.

Kontemplation und poetische Logik haben beide ein freies Verhältnis zu den logischen Formen des Gedankenlebens. Sie sind höherer Natur. Sie untersuchen nicht und begreifen. Sie umarmen und lieben.

Der kontemplative Mensch entzog sich nicht. Seine Kühnheit war anderer Art als die deine.

Durch die Wirklichkeit, wie du sie kennst, dringt er zu einer größeren Wirklichkeit vor, die deinen Augen verborgen war.

Nun schwimmt er auf dem Herzen des Lebens.

Die Not des modernen Menschen: er sieht sich der Fähigkeit beraubt, kontemplativ zu leben, in Gemeinschaft.

Im Fortfall dieser Fähigkeit findest du die Wurzel unserer Isolation. Weil wir das Wesen der Kontemplation mißverstanden, verloren wir die Möglichkeit, in Ganzheiten zu erleben, in einem Zusammenhang zu ruhen.

Das lebende Gedicht weist dir den Weg zu neuer Blüte deiner Fähigkeit. Es umschlingt dich nicht deiner Eigenschaften wegen, es weiß, wie gering du bist, doch einzig das Gedicht vergißt die endlose Zahl deiner Möglichkeiten nicht.

Die existentialistische Philosophie, welche die Isolation als deine Voraussetzung gutheißt, das einzelne Individuum isoliert, sogar seine einzelnen Handlungen isoliert, vollbringt dadurch die endgültige Atomisierung jener Verschmelzung, die wir Mensch nennen.

Sie ist ein Endresultat. Tiefer kann die Flamme des Entstehungstriebes nicht sinken. Derart kann eine Gedankenreihe, die im Logischen bleibt, Verrat üben.

Diese Eisblume, in liebelosen Gegenden gepflückt ...

Im Anfang war: Kontemplation und Eingebung.

Die Erkenntnisse der großen Forscher dienten ihnen bloß zur Bestätigung einer ursprünglichen Erscheinung.

Bevor du eine Relativitätstheorie begründetest, mußte deine Stummheit in einem plötzlichen Licht eine Welt erleben, in der diese Theorie möglich war. Verwundert mußtest du unter einem Sternenfeld gestanden haben, um das Bild des Atoms zu empfangen.

Du stolperst nicht über große Eingebung. Sie will selbst kommen und hat die Eisen verkehrt an ihren Hufen, um nicht aufgespürt zu werden. Wenn du es am wenigsten erwartest, tritt sie zu dir. Kontemplation ist Vorbereitung darauf.

Der logische Gedanke ist nicht schöpferisch, er beschäftigt sich mit Formen, nicht mit Entstehung. Er verneint den brennenden Dornbusch, leugnet die höchste Realität des Wundervollen.

Die poetische Logik ist die Sprache der Schöpfung. Sie hat keine Worte für Beweise.

In der Poesie macht man Wein aus Wasser. Das Wunder ist poetische Logik.

Die poetische Logik verwirklicht. Es werde Licht! Und es wird Licht, wie Wärme auf deiner Hand. Sie ist nicht Beobachtung, sondern Umarmung. Ihr Triumph sind die seltenen offenen Augenblicke, da du in wortlosem Erleben mit dem Dasein verschmolzest und in seinem Stamm warst wie

der Käfer in der Rinde. Nirwana ist kein Nichts, sondern die Summe aller Dinge. Ein Tropfen, dessen Herz du bewohnst.

Poetische Logik ist Erlebnis des Zusammenhangs zwischen lebenden Existenzen.

Die tiefste Wahrheit ist metaphorisch. Berührt von poetischer Logik.



Marc Chagall: Ich und das Dorf (1911)

Keiner der großen Maler unserer Zeit ist mir heute gegenwärtiger als CHAGALL, der Naive von Witebsk, der das Kalb im Bauch der Kuh sieht und malt, Mann und Frau umschlungen im Blumenbukett und die Stube, in der du lebst, aus der Unendlichkeit des Weltraums herausgeschlagen, die zu dir hineindringt und mit ihrem Abstand und ihrer Größe deine Geliebte umfaßt. Ein Engel schwebt über euch nicht größer als ein Schmetterling, und die Lampe auf dem Tisch vorm Haus ist größer als die Gebäude hinter ihr, denn nun leuchtet sie in der Sommernacht als Sonne der Vertrautheit. In seiner Kunst ist alles zu einem Zauber des Zusammenhanges verwoben. Die Dinge haben Grenzen nur, um sich begegnen und vereinigen zu können.

Keine Beobachtungen, sondern kindliche Bilder von Verbindungen der Dinge untereinander. Eine einfache Welt umschließt dich. Dein Verstand leugnet sie, doch dein Gefühl verrät dir, daß du endlich vor dem Unvergänglichen stehst.

Die unvergleichliche Wahrheit, die Chagall in seiner Malerei gelebt hat, besteht darin, daß die Größe der Dinge auf ihrem Gemütswert beruht. Die

Gegenstände seiner Bilderwelt haben immer die Größe des Gefühls und nur sie. Welche Befreiung liegt doch hierin! So schlicht ist die poetische Logik. Sie ist Liebe!

Während ich in der Sonne sitze und diese Zeilen schreibe, fliegt ein Vogelschatten mit flüchtiger, blitzschneller Berührung über meine Hand. Wenn die Beweise zusammenbrechen, offenbart sich im Flüchtigen, großen Lichtungen gleich, jene geistige Beseeltheit, die du suchest, jene Leichtigkeit, die zum Wundervollen gehört. Sie ist der Adel des Menschenlebens.

X. AUFRICHTIGKEIT

Jedes Wort im Gedicht, das sich seiner Schönheit bewußt war, schlug deine Aufrichtigkeit in die Flucht.

Klarschauende Aufrichtigkeit ist das ganze Gedicht.

40

Die Kunstfertigkeit der ganzen Welt ist nichts gegen einen einzigen aufrichtigen Seufzer.

Leg deine Hände auf den Tisch, öffne sie und laß mich sehen, ob sie deinem Gedicht gleichen.

Komm nicht mit deinem Leid, das mich nichts angeht. Du würdest nicht aufrichtig sein. Du würdest dich nur selbst schmücken. Doch schenk mir das Leid. Es ist Aufrichtigkeit.

Erst als dein Leid in den Wellen klagte, wanderte die Poesie über das Meer.

Fürchte deshalb die poetisch günstige Handlung. Ich mißtraue dem Stoiker, mißtraue dem klagenden Liebhaber. Seine Klage ist Selbstsucht und Erfüllung.

Die Gipfel der modernen nordischen Poesie: FRÖDING und SÖDERGRAN, die großen Sänger der Aufrichtigkeit.

Vollkommene Aufrichtigkeit: der Weg zur Originalität, sagt BAUDELAIRE. Eines der goldenen, leuchtenden Worte. Er sagt nicht, der vollkommen Aufrichtige besitze auch Originalität. Er weiß, du mußt kämpfen, um zur Aufrichtigkeit⁴ vorzudringen, sie ist ein Sieg im Intellekt, eine Bewegung, von dir selbst in Gang gebracht. Am Ende dieser Wanderung liegt die Botschaft, im Innersten dein.

Mit der Aufrichtigkeit des Intellekts, seinem großen, salzigen Wahrheitsdrang, erleuchtest du deine Tiefe. Du erschließt, deutest und reinigst sie, indem du ihr Form verleihst. Der selbständigste Geist ist, wer, beständig kämpfend, Apollon und Dionysos zwingt, ihr Blut zu vermischen.

Und doch ist es scheinbar möglich, mit einer gewissen Berechtigung zu behaupten, Aufrichtigkeit sei kunstfeindlich, sie töte die Kunst.

Ist Kunst nicht Verkleidung, geht ihre Botschaft nicht verschleiert unter uns und spricht mit gespaltener Zunge? Ist ihr Leben nicht im Rätselhaften gebunden?

Du hast recht. Aber von welcher Aufrichtigkeit sprichst du? Du denkst an die unmittelbare, plötzliche, die dich wie ein Feuer durchströmt und keinen Unterschied zwischen wahr und unwahr macht. Doch es gibt eine andere Aufrichtigkeit; ihr sollst du lauschen. Nur langsam kannst du dir diese letzte Frucht deines Wahrheitsdranges erkämpfen, ständig größerer, ständig lebendigerer und geräumigerer Wahrheit.

Deshalb gibt es keinen Gegensatz zwischen Kunst und Aufrichtigkeit. Auch Aufrichtigkeit drückt sich in Verkleidungen aus, in Symbolen und Zeichen. Sie will durch diese Begriffen werden. Nur verhüllt kann sie sie selbst sein.

Wo Verkleidungen der Kunst nicht um ihrer selbst willen bestehen, sondern um etwas Größerem Stimme zu verleihen, stehst du vor wahrer Aufrichtigkeit.

Alle große Kunst ist Maskenspiel, alles ist Symbol, alles ist Bild. Fürchte die Bildlosen, die sich bekennen. Sie wollen dich irreführen.

⁴ Möglicherweise Flüchtigkeitsfehler in der Übersetzung? Eventuell ist hier "Originalität" gemeint. (MVL)

Aufrichtigkeit ist ein Lebensstil, das heißt eine Eroberung. Sie war niemals Gabe, sondern etwas, zu dem du hinfandest. Zu dem du dich verdient machtest.

Sie ist die Fähigkeit, hinter all deinen Verkleidungen nie zu vergessen, daß diese nichts in sich selbst sind, sondern nur da, um gebraucht zu werden. Sie schmücken dich nicht, aber sie beschirmen dich, nur dadurch werden sie gerechtfertigt. In der Stille und Unsichtbarkeit, die sie um dich verbreiten, kannst du dich finden. Nun sprangst du auf! Nicht um dich zu bekennen, so daß andere in dich eintreten und dich beschauen können, sondern damit etwas dich ausleihen und durch dich entstehen konnte. Aufrichtigsein ist im Innersten eine Frage des Bereitseins. Dem Platz zu machen, das entstehen will.

Nur das objektive Gedicht ist aufrichtig. Nur wer aussagte, führte keine falsche Rede.

Ich denke an das griechische Drama, an die tragischen oder komischen Masken der Schauspieler und die Kothurne, auf denen sie gingen. Welche Verkleidungen! Welche Aufrichtigkeit!

Hier hörte die Zweideutigkeit der Kunst auf. Du brauchtest kein Opernglas, um den persönlichen⁵ Ausdruck des Leides an den Schauspielern zu studieren und von ihm erschüttert zu werden. Hier sprachen Leid und Freude in ihrer Reinheit und stärkten dich, ihnen begegnen und sie ertragen zu können. Du wurdest nicht an die Illusion eines Leidens gekettet, das vorgab, sich vor denen Augen abzuspielen, sondern befreit und erlöst, damit der Inhalt deines Lebens an Leid und Freude reifen konnte.

Im Individuellen wirst du an Händen und Füßen gebunden, deine Augen verwirren sich, daß du nicht klar sehen kannst; die Maske dagegen schmolz dich in einen unpersönlichen Zusammenhang ein. Deines Lebens Größe, die Summe deiner Möglichkeiten und die Zahl deiner Kräfte wurde dir offenbart. Jedes Wort, das in dein Gemüt drang, war objektiv und schamhaft. War aufrichtig.

Der eigentliche Sinn der Maske war immer: Unter ihr konntest du nackt sein.

⁵ Doch eher der überpersönliche (unpersönliche) Ausdruck? (MVL)

Sie entfernte die Zweideutigkeit, die sich in aller Kunst findet, diese Verwebung von Zufälligkeit und Gesetz, von eitlen Absichten der Persönlichkeit und dem gewaltigen, anonymen Drang nach unpersönlichem Leben. Allein unter dem Schild der Maske konntest du zum Allgemeinen vordringen, der großen gediegenen Gültigkeit, die Aufrichtigkeit ist.

Glaube nicht an die spontane Aufrichtigkeit. Was wie eine tiefe Aufwallung in dir aufsteigt und bitteren Geschmack in deinem Mund verbreitet, dieser Geruch nach verfaulten Gräsern, diese sonderbar rohe Nacktheit, die verletzen will, Überfälle von Sturmböen aus deinen eigenen, dir unbekanntem Tiefen, die deinen Intellekt ertränken, das ist keine Aufrichtigkeit. Warum ist es trübe und verletzend, wenn Aufrichtigkeit klar, kühl und heilsam ist? Warum ist es dunkel und plötzlich wie ein Instinkt, wenn Aufrichtigkeit langsam ist und Reinigung?

Du glaubtest aufrichtig zu werden, als das Älteste in dir zum Leben erwachte. Es waren aber die tiefstgelagerten Schichten, dämonische Kräfte, die den Schleier von deinem Antlitz rissen, und gegen sie sollst du kämpfen. Im Kampf zu ihrer Überwindung wirst du Mensch.

Du bist niemand, wenn die spontane Geburtskraft der Instinkte nicht in dir lebt. Wenn du das Erste nicht enthältst.

Du bist noch immer niemand, wenn du dies nicht mit dem Letzten bekämpfst, das du spät erlangen wirst, deine langsame Frucht: klarschauende Aufrichtigkeit, Menschengestalt.

Irre dich nicht: Aufrichtigkeit ist nicht instinktiv, besitzt niemals die Natur des Instinktes. Was du als Leidenschaft in dir fühltest, furchtbar und rücksichtslos wie einen Trieb, als du glaubtest, etwas Wahres auszusagen, das war keine Aufrichtigkeit. Ihr Wesen ist Veredelung.

Nie warst du ihr ferner, als wenn rohe Natur deinen Mund beherrschte. Da fühltest du Angst tief innen in dir selbst, Angst vor der dunklen Unmittelbarkeit, mit der du verletzttest, weil du verletzt warst. Es war die Todesangst, die sich selbst übertönt durch Aussaat neuer Furcht.

Daran sollst du Aufrichtigkeit erkennen, daß sie lachend und hell ist. Sie ist Überwindung und Vollendung. Nicht Natur, sondern Geist.

Wäre Kunst spontane Aufrichtigkeit, so wäre der Schrei das reinste Kunstwerk, die Notiz größer als das Gedicht, die Feuersbrunst wahrer als das Drama, Zufall und Reflex Gesetz. Wir lebten als Barbaren.

Aufrichtigkeit aber ist Kampf und Frucht deines Kampfes mit dem Unmittelbaren, um es in deinen Dienst zu zwingen. Als es das Knie beugte und sich mit deinem Wahrheitsdrang vereinigte, wurdest du Mensch.

Nicht allein das Dämonische in deiner Natur sollst du fürchten, das Bekenntnis des Rohen und Unmittelbaren, das dich überwältigen will. Um zur wahren Aufrichtigkeit vorzudringen, mußt du auch auf *deine* Aufrichtigkeit verzichten. Deine eigene. Dieser Wurm schwelgt in den Werken aller Bekenner: daß die hochmütig zur Schau getragene, scheinbare Aufrichtigkeit Betrug ist. Es ist ihre eigene Aufrichtigkeit, ihre Vorstellung von sich selbst.

Die tiefe Aufrichtigkeit, zu der du gelangen sollst, liegt außerhalb der Individualität. Sie trägt nicht deine Züge, sie ist anonym. Aufrichtigkeit gehört einem nie.

Der Schauspieler, der seine eigene Aufrichtigkeit wollte, gab keiner Gestalt Leben. Er war selbstisch. Sein eigenes persönliches Bild war ihm wichtiger als die Möglichkeit des Kunstwerks zu erläutern und zu befruchten. Du empfandest es als eine Verunglimpfung, wenn er seine gleichgültige Eigenart zur Schau stellte. Es entstand eine unangebrachte Wirklichkeit, die nichts zu bedeuten vermochte.

Aufrichtigkeit ist: nicht in der äußeren Wirklichkeit stehenbleiben, nicht Abbilder von ihr verfertigen, sondern deinen Kampf unermüdlich fortsetzen, bis du zur Realität vorstößt. Nicht den Dingen an sich, sondern ihren Verbindungen mit dem Menschen.

Die Natur allein ist leer. Du sollst sie gebrauchen, um den Menschen wieder zu erschaffen, das innerste Ziel aller lebenden Kunst.

An diesem Willen sollst du die Aufrichtigkeit erkennen, einer Notwendigkeit, deinem Gemüt entsprungen.

Wenn du endlose Jahre gelebt hast, um Frucht zu tragen, wenn dein Ehrgeiz entlaubt ist, der Baum deines Willens umgestürzt, dann erwachst du eines Tages allein mit dir selbst und bist aufrichtig.

Die Aufrichtigkeit erfordert keinen Mut. Sie hat keine furchtlosen Augen. Sie ist die Kindheit noch vor der Angst.

Nun kannst du sprechen. Dein kleinstes Wort ist ein Gedicht.

XL. DAS DIMENSIONSGEFÜHL

Alle Dichtung ruht auf der Bewahrung des Dimensionsgefühls. Was du Erweiterung nennst, jene seltenen Augenblicke, in denen alle Fragen schweigen und das Lebenserlebnis dich bis zum Rand füllt, so daß du alle Dinge mit reiner und selbstloser Leidenschaft umfaßt, voller Freude und einem fernen, schamhaften Lächeln, dieser offene Zustand ist nur eine plötzliche Wiedereroberung deines ursprünglichen Dimensionsgefühls. Es war keine unbekannte Insel, die du betrustest, sondern eine früher besessene Einsicht, die sich wieder meldete. Deine Unverdorbenheit erwachte zum Leben und lächelte. Die Kindheit lehnte sich über dich und zeigte dir Lichtjahre, wo du mit der Elle maßest. Es war nicht Erweiterung, sondern unsere verstockte Abwertung aller Dimensionen, die sich plötzlich schämte. Sie sah, daß sie nackt war.

Bis zum Äußersten werde ich mich dem Gedanken widersetzen, daß das gewaltige Wachstum im Gemüt anderes als Ausgleich einer Abtrünnigkeit ist. Die Dichtung zeigt niemals auf neue und unbekannte Gipfel, sondern auf Gipfel in dir selbst, auf denen du dich nicht zu halten verstandest.

Maßstab des Gedichtes ist der aufgerichtete Mensch.

Ich sehe vor meinem Fenster einen Baum und hinter ihm die Unendlichkeit des Weltraums, die sich vor meinem Blick zu einer festen blauen Fläche sammelt. Die Laubmassen des Baumes sind von Vogelpfaden durchkreuzt, Wegen im Universum, die ich mit meiner Hand befahren kann. Warum beginnt der Weltraum erst dort draußen, wohin

ich nicht reiche? Er steht doch hier vor mir, in ein lebendes Zeichen eingeschlossen.

Alles ist Zeichen und will dir Erkenntnis schenken.

XII. DAS ZEICHEN

Man sagt vom Dichter, er sei Wortkünstler, mit einer besonderen Wortphantasie ausgestattet, und sieht darin das ursprüngliche Zeugnis seiner Bestimmung.

Es ist jedoch eine Folge seiner Bestimmung. Es war das Werkzeug, welches er formte, um seine Verwunderung in sichtbare Zeichen umsetzen zu können.

Die Sprache kam später. Zuerst war die vom Himmel gefallene Verwunderung, zuerst jene Ausdruckskraft, die die Sprache schuf.

Wir dürfen nie vergessen, die innerste Sprache aller Kunstarten ist das Zeichen. Es war nicht die Imitation, sondern das rätselhafte Zeichen, das wir mit all der Menschlichkeit füllen, die es tragen kann.

46

Wirf die Worte weg und schreib mit den Dingen. Du wirst entdecken, auch sie werden Zeichen, denen nur dein Gefühl Realität schenken kann.

Du siehst einen Menschen tanzen, eine gleitende Reihenfolge von Raumzeichen, die sich auseinander entwickeln wie eine Pflanze in ihren Phasen. Du fragst nicht, was die Zeichen bedeuten. Schließlich ahnst du, daß Tanz und Musik, die Bewegung selbst, unaufhörlich strömend, ein Sinn in sich selber sind. Das innerste Thema des Gedichtes ist das Gedicht, ein besonderer, wortmusikalischer Lebensausdruck.

Vergiß nicht, daß dein Gedicht über einen Baum von Angesicht zu Angesicht mit allen Bäumen leben soll, mit Laub und Ästen, Kühle und Schatten aller Bäume, als ein selbständiges Gewächs. Wolltest du die Wirklichkeit zum Wettstreit auffordern, so wäre deine Niederlage gewiß. Die Wahrheit des Baumes kannst du uns nicht anvertrauen, aber vielleicht

einen Zipfel deiner eigenen. Immer muß der Baum in deinem Gedicht Zeichen für etwas anderes sein.

Diese Einsicht rührt sich mit wunderbarer Stärke und Frische in dem Ausbruch EDITH SÖDERGRANS in einem ihrer letzten Gedichte, *Heimkehr*, eine der schönsten und schmerzlichsten Zeilen nordischer Poesie, ergreifend in ihrem Ernst und ihrer Nacktheit:

Meiner Kindheit Bäume umstehen mich jubelnd: O Mensch!

Versuchte das Gedicht, dich durch heftige Begebenheiten oder übertriebenen Ausdruck festzuhalten, kreiste es in Vorstellungen, deren bloße Gegenwart deine Empfindlichkeit berühren mußten, so ließ es der Poesie nur wenig Raum.

Doch jenes andere, das dich mit Gemütsbewegung erfüllte, mit unverständlichem Erlebnis der Fülle, ohne daß du wußtest, warum.

In ihm war alles Zeichen, obwohl du es nicht sahst.

Als es seelische Bewegung zum Ziel hatte, konnte es aus dem Sinnlichen nicht heraustreten und mußte sentimental werden. Wozu sollten all diese Anstrengungen, diese unmäßigen Rufe, all der Schweiß dienen?

Bewegte dich das Meer nicht durch sein bloßes Vorhandensein, wenn du vor dem Strömenden standest? Bewegten die Bäume dich nicht ohne Gebärde? Und die Wolken, weiße und blaugraue, wenn sie über deinen Augen dahintrieben und du dunkel ihre Zeichen begriffst?

Das Gedicht versuchte nicht, das Rätsel der Bäume, Vögel, Wolken und des Meeres zu ergründen, sondern das Rätsel des Menschen, in ihre brüderliche Tracht gekleidet.

Glaub nicht, wenn eine große Bewegung dich von außen her ergreift und das Gedicht in dir zu seinem Leben erwacht, deine Aufgabe sei nur, sie weiterzugeben. Sie muß einer Bewegtheit im Grunde deines Wesens begegnen, älter als sie selbst. Mit deiner eigenen ursprünglichen Gemütsbewegung mußst du sie durchdringen und mit ihr kämpfen; sie zwingen, Zeichen zu werden.

Ohne ihr mit etwas zu begegnen, das unbeugsam war wie sie selbst, verfiel sie durch dich der Rührung.

Der französische Bildhauer JEAN OSOUF stellte vor einigen Jahren eine Halbfigur aus. Eine Frau mit leicht gedrehtem und geneigtem Kopf, deutlich von gotischer Skulptur inspiriert.

Die Neigung des Kopfes war bei der modernen Skulptur und ihren alten Vorbilder nur ganz schwach zu unterscheiden. Aber in diesem beinahe unmerklichen Unterschied lag all die gewaltige Kraft, die durch Schaffung von Zeichen einer geistigen Realität Leben gibt.

Die Köpfe der gotischen Skulpturen waren gesenkt, jedoch so leicht, daß ihre Bewegung das Zeichen für den überwältigten Menschen wurde, der sich gleichzeitig einer Inspiration von oben, einer Gnade, beugt und sich ihr empfangend entgegenhebt. In dieser Bewegung, die innerst ein Aufrichten war, fandest du die Würde des Menschen ausgedrückt. Nicht Ebenbürtigkeit waltete hier zwischen Gott und dem durch diese religiösen Skulpturen gedeuteten Menschen, sondern stolze Verwandtschaft. Er war wirklich ein Kind eines allmächtigen Geistes.

In Osoufs Skulptur wurde der Kopf gerade um soviel mehr geneigt, daß er zur Neigung wurde. Er wurde nicht Zeichen für etwas. Die Skulptur wurde sentimental. Sinnlich.

Wo es kein Zeichen gibt: keine Poesie.

48

Ohne es zu wissen, wolltest du nur Zeichen im Kunstwerk sehen. Nach anderem fragtest du nicht.

Kennst du dies, vor einer Portraitskulptur zu stehen, die dir Unruhe einflößt, ein Gefühl der Verlegenheit, als hättest du das Modell ohne sein Wissen überrascht. Es war zu ähnlich. Du möchtest wegsehen können.

Du fordertest von jedem Portrait, es solle umfassender ähnlich sein, als nur dem Modell. Es sollte alle Menschen enthalten.

Du wolltest dich selbst darin finden, geläutert und gestätigt. Es sollte Zeichen deiner Sendung sein, damit du sie endlich ausgedrückt sähst und von ihr durchdrungen und verwandelt würdest.

Nicht Imitation kann dich verwandeln, sondern jene Kunst, die das Zeichen deiner wahren Größe ist.

Sie zeigte dir deine Maße, daher die unerklärliche Bewegtheit, die dich ergriff.

Nun mußt du ihnen nachleben. Du bist nicht länger unwissend darum, wer du sein könntest.

Die innerste Botschaft des Zeichens an dich ist immer die gleiche: Du mußt dich verwandeln!

XIII. DIE DINGE

Alles beginnt in den Sinnen, in der Begegnung mit dem Mitmenschen und der Natur, die dich umgibt. Ehe du von Menschegeist sprechen konntest, mußte erst ein Mensch *da sein*, das heißt ein Wesen, durch die fruchtbare Verbindung mit einer handgreiflichen Welt belebt, die es in sich aufnehmen und verwandeln konnte.

Ohne Eindruck von außen kein Mensch, keine Sprache, keine beseelten Sinne. Ohne ein tiefes und fragendes Verhältnis zu den dich umgebenden Dingen keine Poesie. Betrüg' dich nicht selbst: zuerst waren die Dinge. Kein Vogel kann auffliegen und Vogel sein, ohne sich von etwas zu erheben. Du bist an die Erde gebunden.

Und doch wohnt die Poesie nicht in den Dingen. Sie wohnt in dir. Sie ist das Werk deiner Eingebung.

Es gibt keine Landschaft, die in sich selbst malerisch, keinen Gegenstand in der Natur, der poetisch ist. Du begegnest der Poesie niemals im Greifbaren, sondern in dessen heimlicher Verbindung mit dir.

Die Dinge sind nicht in der Poesie, in dir erstehen sie zu ihr auf. Niemand von euch kann der Poesie beraubt werden.

Du, der glaubt, die Poesie lebe in den Dingen, im Sonnenuntergang, im Mondlicht und dem graugrünen Meer, denke daran, daß dieses Meer, welches immer das gleiche ist, im menschlichen Gemüt mit Millionen von Gesängen widerklang, die alle verschieden waren.

Das Meer hat zahllose Gesichte in dir, der Befreiung wie der Vernichtung. Doch was du ruhelos suchtest, war niemals in dem gefundenen Element.

Dennoch: wieder und wieder mußt du zu den Dingen zurückfinden, dem Stoff, mit dem alles beginnt. Niemals wagst du, die Erde zu verlassen. Deine Wachstumsmöglichkeit ruht in ihr.

Wären die Dinge in sich selbst poetisch, das Meer stürmische Poesie, so enthielte die genaueste Nachahmung auch die größte Wahrheit.

Doch als du von dem aufgewühlten Meer sprachst, oder dem weißgrauen, gestreift von grünen Wellenspuren, oder löwengelb von Sonne, sprachst du von dir selbst ... was von den Dingen in dich hineinfiel und deine Gemütsbewegung hervorrief ... der Bilderwelt, die sie dir schenkten und durch welche du Mensch wurdest ...

Den Dingen gegenüber ist die Sprache arm. Sie ist in unserem Bild geformt, nicht in ihrem. Bevor das Meer selbst Zunge bekommt und zu sprechen wagt, kannst du nichts anderes von ihm wissen, als sein Leben in dir.

Sein Name: Menschenmeer!

Als du vom Baum sagtest: er grünt, er trägt Frucht, bekanntest du dich zu einer Verwandtschaft. Denn wir sind so geschaffen, daß nichts, was wir denken und fühlen, die Dinge wiedergibt, sondern uns selbst und unsere Verbundenheit mit ihnen.

In der Tiefe des Sees war das Siegelbild des Baumes nicht Baum, auch nicht in dir. Es war deine Vorstellung davon, selbst Baum zu sein, dein Versuch, das demütige und stolze Leben des Baumes zu leben, dein seltsamer Weg zum Wachstum.

Erst, als du das Meer zu *etwas anderem* brauchtest, stieg die Poesie in dir nieder. Als du es auf dem Kiel der Gemütsbewegung befuhrst.

Je größer dein Gefühl für den *einzelnen* Baum, das graue oder grüne Meer, welche du sahst, desto ferner das Gedicht.

Dichten heißt nicht, die Dinge wiedergeben, sondern sie überwinden und dienstbar machen. Nicht in ihnen hängenbleiben, sondern den Menschen durch sie befreien.

Wenn du die Verbindung zwischen den Dingen und dir selbst mit deinem Gedanken aufzuspüren versuchtest, wenn du sie intellektuell erfassen wolltest, fändest du nur unübersteigbaren Abstand. Weder Eingebung, noch Bild, noch Erscheinung kämen zu dir.

Eingebung ist Schöpfung. Sie kann nicht nachgeahmt werden. Sie meldet sich nicht in Kälte.

Deine Wirklichkeit war niemals dieser Baum, das Korn in deiner Hand, das Meer und der Vogelflug über deinem Kopf, sondern deine Verwandtschaft mit ihnen, ihre Bedeutung. Deine Wirklichkeit bestand in dem Nachbargefühl, das alles Lebende dir einflößt. Du fühltest dich nicht mit dem Baum verbunden, weil deine Augen ihn schön fanden, sondern weil dein Gefühl dich über ihn aufklärte.

Wenn du die Dinge nicht länger mit großer Feinfühligkeit zu umfassen vermochtest, wenn du sie nicht in Bilder umsetzen konntest, erlebtest du wie eine Ebbe in deinem Innern, daß sie von Natur außerhalb der Poesie stehen.

LORCA schrieb in einem Brief an Jorge: *Du kannst dir nicht vorstellen wie furchtbar es ist, nächtelang auf seinem Balkon zu sitzen und auf das nächtliche Granada zu starren, das leer für mich ist. Und keine Form des Trostes finden zu können ...*

Tiefere Worte über Poesie sind nicht gesagt worden. Inmitten der Natur, die er besang, Angesicht zu Angesicht mit den Dingen, erfuhr er, daß sie auf einmal die Kräfte der Seele nicht in ihm wachriefen, nirgends war Poesie, nirgends Verbundenheit und Nachbarschaft. Die Dinge waren nur schön, alles qualvoll ästhetisches Behagen, nichts war Ernst, Leidenschaft und Schicksal. Nichts wollte sich zur Walstatt geistigen Kampfes verwandeln.

Und doch ist das Erlebnis dieser Leere und ihre Schmerzen die erste Voraussetzung für alle Poesie. Aus ihr strömt der schmerzvolle Zug, der Todesmut aller großen Kunst. Selbst die glücklichste Kunst eines MOZART, eines RAFFAEL ist bis zum Rand mit Klage erfüllt. Das Erlebnis der Leere stöhnt auf dem Grund menschlichen Geistes.

Ohne Stummheit keine Worte, keine Poesie. Die Stummheit vor der verschlossenen Welt, die leer für dich ist.

Selbst die Musik ist nur Sehnsuchtsruf in ein Universum der Leere.

Reine Stille ist die Voraussetzung der Musik, Stummheit die der Sprache. Die hohe, leuchtende Freude in der Poesie, dieses Glück, das dich zum Menschen machte, strömte aus überwundener Leere.

Den Schmerz der Leere als eine Herausforderung an den Geist zu erleben, ist die tiefste Voraussetzung des Menschen.

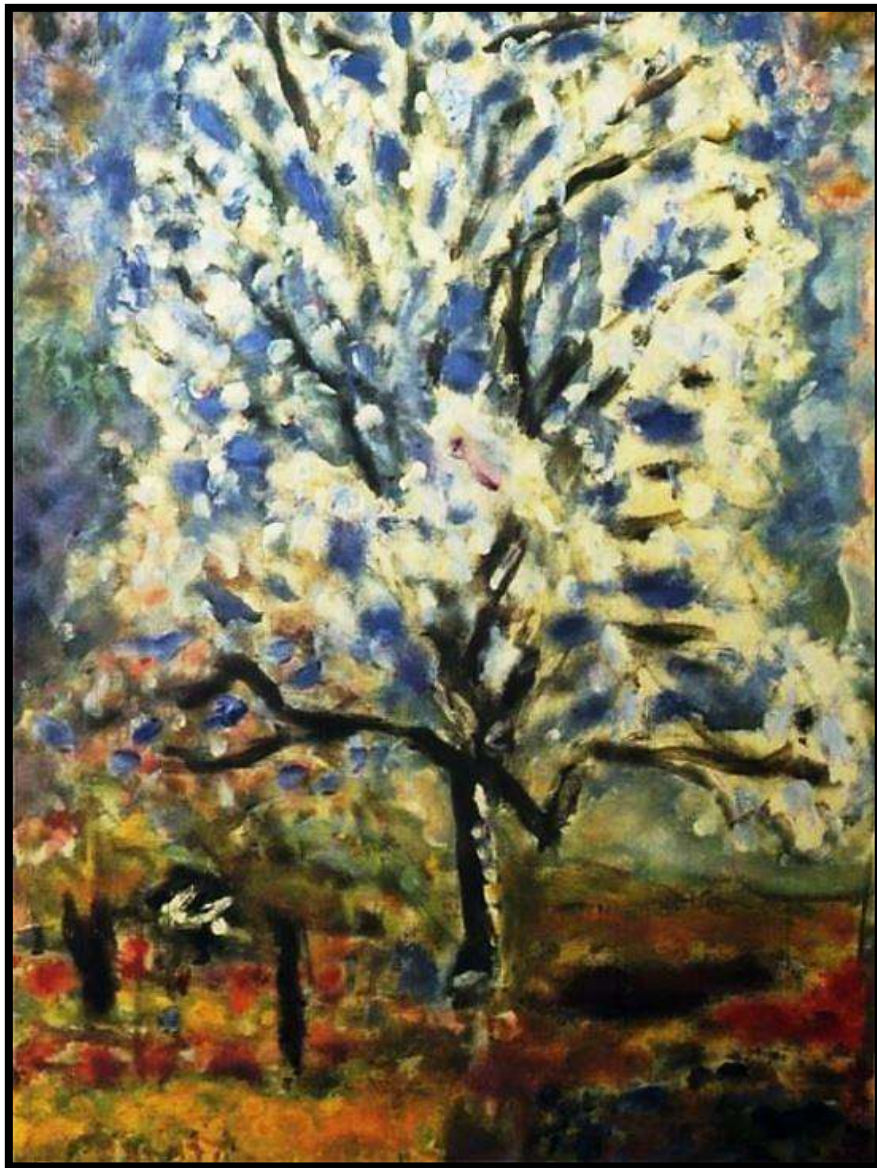
Du mußt blind gewesen sein, um sehend werden zu können. Du mußt die Welt außerhalb der Poesie erlebt haben, um dich im Gesang erlösen zu können.

Der du leer gegenüber den Dingen warst, – als die Eingebung über dich kam, verwandelte sich dein Winterschlaf in bezwingenden Aussagedrang. GRUNDTVIG sagt im *Neujahrmorgen*, wenn man ihm den Mund zubände, so würde ein Schnabel aus seiner Brust hervorbrechen. Mit dieser Leidenschaft werden Leere und Stummheit plötzlich im Blitzstrahl vom Gedicht unterbrochen, wenn es dir nahetritt.

Man muß die Stummheit gekannt haben, um dieses wundervolle Bild zu finden: *Dann würde ein Schnabel aus meiner Brust hervorbrechen ...*

Jetzt lebst du. Deine Bestimmung ergriff dich. Du wurdest Mensch.

Mannigfaltiges Meer, umtummelt von Licht und Stürmen. Alle Stimmen fließen in die Schale deiner Stimme. Ich wurde geboren, als unsere Verwandtschaft mir entgegenlachte.



Pierre Bonnard: Der blühende Mandelbaum (1946)

XIV. DER WEISSE BAUM

Das letzte Bild, welches BONNARD in der Woche vor seinem Tod malte: *Der blühende Mandelbaum*. Es ist kaum sein bestes Bild und doch ergriff sein Anblick mich mit besonderer Stärke.

Es erschien unbeholfener, in tiefem Verstand naiver als seine früheren Arbeiten, doch gerade eine ungeschickte, langsam suchende Hand kann das machtvollste Werkzeug des großen Künstlers sein. Sie schützt ihn vor Perfektibilität, dem Tod aller Künste, und sichert ihm die höchste aller Eigenschaften: fruchtbare, edle Naivität. Er muß diese Wolke von Weiß in seinem Garten gesehen haben, und von ihrem Glück überwältigt malte er den Baum, der nun die ganze Landschaft ausfüllt. Wie CHAGALL hat er das Gefühl die Größenverhältnisse bestimmen lassen: ein Berg würde kleiner sein als dieser Baum, der Bild und Zeichen ist.

Es ist, als sei er von vorn gesehen, obgleich Bäume weder Antlitz noch Brust und Rücken haben. Aber diese Empfindung von verklärtem Menschentum, von liebevoll niedergezeichneten und geistvoll leuchtenden Zügen durchdringt das ganze Bild.

Hier erreichte er die vollkommene Reife, von der NIETZSCHE spricht: den Ernst im Spiel, den man als Kind besaß.

Ich denke an eine Zeile der SAPPHO, die vom gleichen Geschlecht war wie Bonnard, dem der großen Naiven, der großen Geber:

*..., sondern ich bin keine, die lang den Zorn aufbewahrt;
in der Brust hab' ich ein friedliebendes Herz.*

Dieser Greis, der seiner Meisterschaft zum Trotz niemals vergaß Amateur zu sein, und der ein so hochgradiges Können erreicht hatte, daß er auf es verzichten konnte, er gab sich hier ganz der ewigen Neuentdeckung hin, die nur darin besteht, wiederzufinden. So einfach, so schlicht. Die nur Unschuld ist. Während die Welt nach dem Blutbad noch bebte, sang er seinen letzten, kindlichen Gesang an das Wundervolle, das Zeichen der Verschmelzung und der Unmöglichkeit: *daß etwas weiß werden kann!*

Welch' sonnenerfüllte Einfalt! Und welche Trauer durchdrang doch der Jubel des Weißen, das Unmögliche, in dem er gelebt hatte und von dem er sich trennen sollte ...

Meiner Kindheit Bäume umstehen mich jubelnd: O Mensch ..!

Die Größten waren immer Amateure. Der Professionalismus gehört Auflösungs- und Verfallszeiten an. Der Pause der Kalten. Nur wer findet, singt.

Wunderbar kann die einzelne Farbe und ihre Anvertraungen sein: der große Traum von Abstand und Raum in der blauen, die Stimme der Ruhe in der grünen, die heldenmütige gelbe Farbe in ihrem leuchtenden Todesmut und, wenn sie einander umklammern, das dunkle Flüstern des Niederstiegs in Rot und Blau Doch die Summe aller Farben ist Weiß. Von ihr kannst du nicht sprechen. Sie *ist*. Alle Stimmen sammeln sich in ihrem Mund.

Nicht der Baum war weiß, und das Zeichen der Entrücktheit. Es war das Melos.

XV. DAS WORT

Was in der Tiefe deines Wesens ruht, dort unten, wo du Schöpfung bist, alle geistige Fähigkeit, die großen Augenblicke der Eingebung, als du zur Einsicht gelangtest – diese göltige anonyme Kraft würde wie der Keim in seiner nie gesprengten Umhüllung mit verhülltem Haupt liegen, träte das Wort ihm nicht entgegen. Es hebt deine Wogen wie ein Mond. Tief steigst du aus deiner Tiefe.

Wenn der Blütenstaub des Wortes über deine Felder geht ...

Der Mensch: Das Wesen, welches fähig ist, in Worten zu sprechen. Sein Leben in Zeichen zu fassen.

Deshalb muß die Form dir heilig sein, das Zeichen deiner Sprengung und deines Erwachens, die Wortform, dieses Wunder, das dich zum Menschsein berief.

Wer Form schenkt, verwaltet. Er ist Fruchtbarmacher. Es war nicht sein Wort, das zu euch kam. Es ist die Leihgabe, die er zurückgibt.

Abgesehen von den verschiedenen Onomatopoeica in der Sprache, gibt es außerhalb des Gedichts keine eindeutige Übereinstimmung zwischen dem Wort und seiner Bedeutung. Nur im Gedicht schmelzen die Wortlaute und eine Bedeutung mit so einleuchtender Selbstverständlichkeit zusammen, daß es dem Gemüt wie eine Offenbarung erscheint.

Du lauschst einer Wortmusik, die schwer ist von Lebenserlebnis. Die Seele der Dinge öffnet sich dir im Gesang. Alles ist Musik und Magie.

In der Verschmelzung von Laut und Bedeutung erwacht das Wort zum Leben. Vorher war es tot. Nun wächst es über dich hinaus und sieht nicht mehr mit deinen Augen. Es wurde selbst sehend.

In jedem lebenden Gedicht wacht eines dieser Worte, das das ganze Gedicht durchdringt durch die gewaltige Stärke, welche die Vereinigung von Laut und Bedeutung ihm schenkte. Mit ebenso großer Kraft wie das Bild strebt es danach, in sich selbst Gedicht zu werden. Es ist nicht das Grundwort, ein Wort, welches das Gedicht gern vor sich hin summt, sondern sein Lebenswort, das, worin das Gedicht lebt, die Erde, in der es wächst. Ein Wort, so schwer, daß es nun eine ganze Sprache wurde, Sprache des Geistes und der Seele. Das Wort allein, ein einziges Wort, kann Bild werden.

FRÖDING wußte darum. Nirgends hat das Lebenswort größere Fülle auf seiner Zunge erhalten, als in seinem *Prinz Aladin von der Lampe*, diesem schwebenden Gedicht über die Schwermut des schöpferischen Menschen, wenn ihn die Schöpferkraft verläßt.

*Prins Aladin av Lampan
har ingen lampa kvar,
han trevar under manteln,
där lampan var,
han söker efter Ringen,
men ringen finner ingen,
som inga ringer har.
Prins Aladin den Store
har tappat sit förnuft
och trevar blint i luft.*

Prinz Aladin von der Lampe / hat keine Lampe mehr, / er tastet unter den Mantel, / wo die Lampe war, / er sucht nach dem Ring, / aber niemand findet den Ring, / der keinen Ring hat. / Prinz Aladin der Große / hat seine Vernunft verloren / und tastet blind in der Luft.

Das Lebenswort des Dichters und des Gedichtes ist *ingen*⁶, das gleiche Wort, welches der schlaue Odysseus spottend dem Zyklopen zurief. Aber allein, indem er den spröden und suchenden, gleichsam entblößten i-Laut des Wortes Bedeutung in sich selbst werden ließ, hat Fröding das Wort umgekehrt mit der nacktesten Aufrichtigkeit erfüllt, mit herzergreifender Ungewißheit, Leid und friererender Verlassenheit. Dieser i-Laut klingt fort bis hinein in das langsame *blint*, eine Blindheit wie ein Frostzeichen.

*Ty Lampan, det är skaparkraft,
som gör till makt en man,
och Ringen, det är troskraft,
som allting kan.*

Denn die Lampe ist die Schöpferkraft, / die einem Manne Macht verleiht, / und der Ring, das ist die Glaubenskraft, / die alles vermag.

57

Dieses Wort, in dem die Verschmelzung geschah, bekam eine so gewaltige Ausdruckskraft, daß nicht einmal eine ganze Sprache mit ihren endlosen Möglichkeiten es aufwiegen oder erstatten könnte. Es ist dem Dichter vorausgeflogen. Es hat ihn verlassen, den Seufzer und das Gebet auf dem Grund seiner Seele, und hat seine universelle Bedeutung gegen alle Geistlosigkeit, alle Zivilisation gewendet, die den unschöpferischen Menschen zum Gott erwählt.

Du bist niemand ... du bist blind.

Laut und Bedeutung schmelzen mit dem Lebenswort so innig zusammen, daß du vor einem neuen Onomatopoeikon zu stehen glaubst.

Im Gedicht erinnert sich die Sprache ihres Ursprungs. Sie ist kultisch. Sie entstand in großer Freude und großem Leid zu Anrufung, Beschwörung

⁶ Ingen bedeutet in den skandinavischen Sprachen sowohl *kein* als auch *niemand*. Wenn Aladin nach dem Ring sucht, den er nicht mehr hat, und Odysseus dem Zyklopen seinen Namen zuruft, wird deshalb im Norden in beiden Fällen das gleiche Wort gebraucht. (*Dies ist eine Anm. d. Übers. Albrecht Leonhardt*)

und Anbetung. Sie entstand als Gesang, bevor wir sie mit fremden Absichten beschwerten. Nur der Dichter weiß um das erste Wort. In seinem Bild formt er alle anderen um.

Warum hat der Bericht vom großen Abendmahl immer einen besonderen Zauber für mich gehabt? Dort steht, daß Christus Brot brach.

Brot zu brechen ... ! Das ist wie eine Tonreihe bei BACH. Wir stehen auf der Schwelle zur Erkenntnis vom Leben der Worte.

Thalatta! Thalatta! Findest du es seltsam, daß dieses Wort zweimal geschaffen wurde als ein Gruß an das freie Meer?⁷ Einmal für seinen eigenen Sprachkreis, und später in der Geschichte mit erweiterter, universeller Bedeutung für uns alle. Daran ist nichts Seltsames. Die Worte werden geboren und sterben. Sie sind Gewächse. In einer Situation von hoher Gefühlsspannung kann ein unbeachtetes Wort auf der Zunge eines Menschen oder vieler in Laub ausschlagen und brausen wie ein Wald. Es kann nie mehr durch ein anderes ersetzt werden.

Immer und in allen Sprachen sollen wir das Meer grüßen: *Thalatta! Thalatta!*

Was mit den Worten gelebt ist, das erleben wir in ihnen. Die Worte sind Erinnerung. Aber auch Traum und Offenheit für das Kommende. Vergangenheit und Zukunft begegnen sich auf unserer Zunge.

Die Worte kamen zu dir, damit du ihren Pakt mit dem Leben erneuern solltest. Laß sie nicht unbeschenkt von dir gehen.

Kennst du dies: daß sich in einem Gemälde, dessen Farben an und für sich alle schön sind, ein Fleck findet, eine Farbenpassage, die alle anderen durch eine Wahrheit von höherer Natur auslöscht. Das war die einzige Stelle, wo die Farbe Existenz in sich selbst bekam, unabhängig von dem Gegenstand oder der Form, den sie bezeichnete. Sie lebte als Farbe und durchlebte ihr Leben. Als dies geschah, entstand eine Realität, in der der Geist im Dasein sichtbar wurde.

⁷ Θάλαττα, θάλαττα. Thalatta, thalatta: "Das Meer, das Meer!" Berühmter literarischer und historischer Topos für eine Rettung nach langer Mühsal aus Xenophons Anábasis. Xenophon beschreibt, wie das Heer auf dem beschwerlichen Rückweg an der letzten Hügelkette vor der Küste bei Trapezunt in den Ausruf „θάλαττα, θάλαττα“ ausbrach und sich alle Soldaten freuten, endlich das Meer wieder zu sehen. (Wikipedia) (MvL)

So auch mit den Worten. Du sollst dich nicht ihrer Schönheit anvertrauen. Du mußt ihnen mehr schenken: Existenz.

Wenn eine Farbe existent wurde, sollst du alle anderen Farben des Bildes zu ihrer Höhe hinaufmalen. Sie will beantwortet werden, sie will nicht allein bleiben.

Wenn ein Wort existent wurde, sollst du alle anderen Worte des Gedichtes zu seiner Höhe hinaufschreiben.

Jetzt lebt dein Gedicht. Es sagt aus.

Einige Zeilen von SUPERVIELLE haben mich immer bewegt. Wo er sagt, er habe dafür gelebt, kleine Worte zu sich zu nehmen, die am wenigsten schönen, um ihnen eine glückliche Stunde zu verschaffen.

*Et d'avoir tous ces mots
Qui bougent dans la tête,
De choisir les moins beaux
Pour leur faire un peu fête...*

Eines dieser müden Worte zu sich zu nehmen und ihm Schwingen zu geben ... ! Nun fliegt es als ein Ruf zu den Toten und den Kommenden, ein Gruß. Sei mir gegrüßt ...

Ich verstehe PAUL ELUARD, wenn er ein Gedicht schreibt: *Einige jener Worte, die mir bisher auf geheimnisvolle Weise verboten waren.*

Was er meint ist ja, daß die Worte nicht ohne weiteres zu deiner Verfügung stehen. Du mußt sie in deinem Leben erobern, eines nach dem anderen. Solange sie sich nicht selbst auf deine Hand setzen, sind sie dir versagt. Schreiben heißt unter anderem auf dein Gefühl lauschen und dir von ihm anvertrauen lassen, welche Worte du mit Recht gebrauchen darfst, weil du ihnen erst Existenz in dir und deinem Leben gabst.

Welche Worte können bei dir wachsen und für welche warst du Steingrund – darauf kommt es an.

Eine Sprache ist keine Reihe willenloser Laute. Sie besteht nicht aus Wasserpflanzen, die schlafend mitfließen, sondern aus lebenden Zeichen, in denen du dein Leben begreifst.

Dein Wesen ist wortlos, die Tiefe in dir aus Zeiten vor der Sprache. Der Intellekt dagegen lebt in Worten. Unlöslich ist er an sie gebunden.

Die Poesie lebt außerhalb der Sprache und unabhängig von ihr, doch kann kein lebendes Gedicht entstehen, ohne das sich das Wortlose und die sprachliche Fähigkeit des Intellekts begegnen und Geschenke tauschen. Je innerlicher ihre Umarmung, desto größer dein Gedicht.

Als das Wortlose und das, was Sprache war, sein geschwisterliches Leben in dir lebte, trat das Gedicht dir ganz nahe.

Die Sprache war nichts, solange sie das nicht erklärte, was keine Worte besitzt.

Mit den Armen der Sprache umfing der Dichter die ursprüngliche Gestimmtheit, mit der er ausgesandt wurde. Er sah und liebte mit der Sprache, als er Künstler wurde. Das bedeutet, daß die von ihm in Gebrauch genommenen besonderen Mittel seinen Blick und seine Liebe auch begrenzten.

Über dieser heimlichen Zwietracht ist er ausgespannt: Er kann sein Erleben in seinem wortlosen Wesen enthalten, doch es nur deuten in der Sprache, die verwandelt.

Fürchte die Worte, sie wollen deinen Stil zerschlagen.

Kennst du den Abstand, der wie eine Kälte zwischen Wort und Vorstellung entstehen kann, wenn sie sich auf einmal nicht mehr finden? Kennst du dies, daß die Worte plötzlich ihren Sinn verlieren und Laute werden, die leer sind? Daß das Ding, seine Definition und der Laut des Wortes vergeblich nacheinander rufen? ⁸

Es herrscht eine Zweideutigkeit zwischen den Dingen und den Worten. Deshalb kann kein Gedicht mit Worten allein geschrieben werden, sondern mit den Verbindungen, die die Worte miteinander haben.

Stehst du unter einem Sternzeichen, so ist es nicht der einzelne Stern, den du auffaßt und der deine fruchtbare Verwunderung weckt, sondern die unsichtbare Verbindung der Sterne im Raum, die verborgene Harmonie, von der HERAKLEITOS spricht, die schöner ist als die dir sichtbare.

Das Gesicht ist ein Sternzeichen aus Worten.

Unsichtbare Verbindung der Worte – darin erwachte dein Stil.

⁸ Vgl. auch Hofmannsthal: *Der Brief des Lord Chandos* (MVL)

Das Lebende waren niemals die Dinge in sich selbst, die abgegrenzten Dinge, sondern ihre Verbindung miteinander.

So auch mit dem Menschen: Nicht er selbst, sondern seine Verbindung mit dem Dasein.

Jenes Wort, das sich im Gedicht brüstete und seine einsame Pracht beschaute, war tot. Du bewundertest seinen selbstgefälligen Glanz. Zu deiner Liebe sprach es nicht.

Das selbstgenügsame, überraschende und schlagende Wort, das sich dir nicht anvertraut, sondern deine Sinne zu überwältigen sucht, war niemals Sprache der Poesie; es war ein Fund deines Ehrgeizes.

Es tritt aus dem Gedicht heraus und unterbricht seinen Strom. Es will, daß du einen Augenblick stehen bleiben und es ansehen sollst.

Poesie aber ist Bewegung.

Du sollst eine Sprache ohne Funde schreiben.

Der Fund schwächt immer dein Gedicht.

Selbst sehr große Dichter konnten in schwachen Augenblicken, wenn die Eingebung sie verließ, der Verehrung sprachlicher Funde verfallen. Der unvergleichliche Dichter niemals.

Er drückte sich aus. An anderes dachte er nicht.

Mit den Worten ist es wie mit den Wellen auf dem Meer: sie strömen. Nur in Bewegung leben sie.

Selbst, wenn du das einzelne Wort priesest, war es um des Gefolges willen. Für die vielen Genossen, denen es die Hand gegeben hatte.

Die Worte haben immer mehr mit sich als sich selbst, sie haben ein unsichtbares Gefolge. Ohne es wären sie arm. Darauf beruht die edle Unbestimmtheit, die sie geräumig macht.

Das sehr präzise Wort, *der Fund*, überraschte dich und brachte dein Gefühl und deine Gedanken durch eine falsche, oberflächliche Ähnlichkeit zum Verstummen. Es verführte dich, seiner Genauigkeit zu glauben.

Auch die Atomphysik rechnet mit einem Unbestimmtheitsprinzip.

Das schlagende Wort ist sinnlich und sensationell. Es läßt dem Geist keinen Zutritt.

Die Konsequenz des größten Teiles der modernen Stilkunst: Journalistik.

Die Worte sind Zeichen, und das Zeichen fügt immer etwas hinzu; erst dadurch entsteht es. Jenes Wort, das das Ding ausleeren und nicht bereichern wollte, schuf eine Illusion. Es gab vor, das Ding zu sein, doch es sollte das Zeichen für das Leben des Dinges in dir sein.

Die Worte wollen dich blind machen. Erst mußt du im Wortlosen fühlen, dann ausdrücken, was dein Gefühl dich sehen ließ.

Nicht das Wort, welches das Ding in einen ewig erstarrten Glanz bindet, sondern das objektive Wort, das das Ding in deinem Gemüt zum Leben befreit und fortgeht.

Es gibt keinen größeren Phantasieichtum als das einfache Sagen des Dinges mit schlichter Aufrichtigkeit, ohne den Versuch, ihm dein Merkmal aufzudrücken. Deiner Aufrichtigkeit wird die erstaunliche Gabe geschenkt, daß das Ding jetzt ein tief menschliches Zugehörigkeitsverhältnis bekommt. Als du versuchtest, es auf eine besondere Weise zu sagen, wurde es kalt und eng. Als du dich dem Unpersönlichen übergabst und das Ding sagtest, wie das Kind es sagt, ohne tötende Eitelkeit, wurde es warm und offen und fand Eingang in die Welt der Idee. Nun blühte es.

Nichts ist schwieriger und stellt größere Anforderungen an dein Leben, als dich dieser Frische und wunderbaren Naivität zu öffnen, die die Dinge vor lauter Licht fast unsichtbar macht. Du kannst nicht Großes schreiben *wollen*. Nur das Gefühl kann deine Schritte leiten.

Du mußt dich dem tiefen Wissen anvertrauen, daß unsere Verschiedenheit die Dinge in einen Schleier hüllt. Unter dem Schleier strahlen sie, sie selbst und gleich für uns alle. Das Individuelle in uns, deine unauswechselbare Eigenart, ist nur das flüchtige Laub. Wurzel und Stamm in dir sind das Gemeinsame.

Meine kleine Tochter zeichnet ein Bild von unserem Haus. Um die Mauer herum schweben einige schwarze Streifen, deren Bedeutung ich nicht verstehe. *Das ist, wenn die Sonne schon lange weg ist*, sagt sie.

Sie kennt das Wort Dämmerung oder Zwielficht nicht. Ihr fehlt das Wort, und deshalb sagt sie das Ding in seiner Armut, wie es ist. Wie groß wurde doch alles in dieser Einfachheit. Die Dämmerung erhielt kosmischen Wert. Was das Kind sieht, ist immer Wahrheit, immer Aufrichtigkeit. Das Kind sieht objektiv.

Wenn GRUNDTVIG im *Neujahrsmorgen* ausbricht:

*Während die Felder wallen
mit stehendem Korn ...*

so hat er den leuchtend kindlichen Ausdruck erreicht, der überwältigend zu deinem Gefühl und deiner Phantasie spricht.

Das Wort ist beinahe unsichtbar, so arm, aber lausch ihm: es dehnt sich aus. Alles scheint es in seiner Armut zu enthalten.

Das Korn *steht* ja wirklich mehr als alle andere. Du siehst die endlosen Reihen wartender Halme vor dir, die Millionen Halme und Menschen.

Zusammen lernten wir, uns aufzurichten, uns zu erheben mit dem Raum auf unseren Schultern. Nun wurde das Korn dein und deiner Brüder Zeichen, bloß weil es leben durfte, wie es ist und nicht, wo du dich rühmst, es sehen zu können.

Vom schöpferischen Wort zu größerem Leben befreit.

Wenn sie in der warmen Asche das Schlafes die Augen aufschlug und strahlend deinen Namen flüsterte, da schuf das Wort dich in ihr und für dich selbst.

Welche Flamme von Leben fiel darauf: du kanntest ihn nicht, den du entgegennahmst.

In dieser Hinsicht ist SUPERVIELLE vielleicht ein einzigartiger Dichter. Seine Poesie ist bis zum Rand von zärtlicher und selbstloser Demut erfüllt. Niemals siehst du ihn suchen. Wie Vögel kommen die Dinge zu ihm und setzen sich auf seine Schulter. Ich weiß niemanden, dessen Poesie kindlicher ist und sich leichter bewegt, vertraulicher in einer Welt der Verwunderung. Er weiß um die tiefe Wahrheit, daß das Wundervolle nicht artistisch ist. Es ist nicht davon unterschieden; es stammt aus einer anderen Welt.⁹

⁹ https://de.wikipedia.org/wiki/Jules_Supervielle (MvL)

In *Feuille à feuille* sagt er von den Bäumen:

*Vous reprenez la place
Que le vent vous fit céder
Ne connaissant de l'espace
Que ce léger va-et-vient ...*

*Arbres de mon grand jardin,
Dans un mouvement serein
Ouvrant nuit et jour les bras,
Vous nous faites oublier
Que vous ne le fermez pas ...*

Das gleiche wie bei GRUNDTVIG im *Neujahrsmorgen*, eine Naivität und Aufrichtigkeit, die gerade weil sie den persönlichen Ausdruck scheut und nur das Objektive versucht: das Ding zu sagen, wie es ist, es in eine innige Gemeinschaft mit dir hinaufhebt. Mach es zum Zeichen deines Lebens.

... Ihr nehmt den Platz wieder ein, von dem euch der Wind vertrieb, und kennt vom Raum doch nur, was die leichte Bewegung hin und her euch sehen ließ. Bäume in meinem Garten, Tag und Nacht öffnet ihr die Arme mit einer großen, ernsten Bewegung und laßt uns vergessen, daß ihr sie niemals schließt ...

Wie anmutig, wie unbeschreiblich leicht ist doch alles in diesen Zeilen mit ihrer beinahe schmerzlichen Einfachheit, in der kein einzelnes Wort sich bemerkbar macht. Daß jemand so leicht auf Erden gehen kann!

Auch wir sind gebunden und kennen vom Dasein nur den kleinen Teil, in dem wir kreisen. Auch wir schwanken in Rätsel. Auch wir bekamen Arme, um sie zu öffnen ...

Und unmerklich dehnen sich die lautlosen Worte über die Bäume aus und zeigen dir deine Bestimmung: Wir allein bekamen Arme, um sie um etwas zu schließen.

Welche Größe und welches Leid, weil wir das vergaßen. Welche Unbedingtheit, gerade weil sie so still zu uns kommt, als hätten die Bäume selbst sie uns zugeflüstert: daß die Natur auf uns wartet. Sie erwartet die Grenzbrecher, die ein höheres Gesetz als das der Natur einsetzen können. Natur ist weder Schale noch Kern ... Uns fiel es zu, dem Dasein Sinn zu schenken. Seine Größe wurde unseren Händen anvertraut.

Nicht du, sondern deine Eingebung hat das Recht zum Wort.

Sättige deine Worte mit Leben. Sie mit deinem Bild zu sättigen, ist zu billig.

Wo die einfachen Menschen nachgeben, stirbt die Sprache aus. Das Wortlose ist ein steiniger Strom in dir. In ihm ist es ein Fluß. Er wird getragen von dem, das stumm ist.

Nur jene Worte können leben, die ein Schweigen durchbrechen mußten, um zu entstehen.

Geschwister der Worte kamen zu mir.

sie waren wortlos ...

Und dennoch kommen sie wieder mit Erde

Der Fruchtbarkeit ...

sagt RABBE ENCKELL.

Worte dürfen keine Schlemmer sein. Es muß eine Fastenzeit hinter ihnen liegen.

Selbst das Schweigen kann Sprache sein. Es kann sprechen. Aus seinem Mund können Worte träumen.

In der Welt der Worte die wichtigste aller Regeln nicht vergessen: nicht in ihr zu bleiben.

Verlasse die Worte, sobald du sie gebraucht hast. Sie sind Schlingen, vor deinem Fuß ausgespannt.

Suche Zuflucht in der Wortlosigkeit des Gefühls. Verbirg dich in schweigender Gemütsbewegung, damit du noch wachsen kannst.

Das ist deine Rettung.

Die Worte, die ungerufen zu dir kommen, sollst du nicht fürchten, doch jene, denen du nachjagst ...

Sie werden sich gegen dich wenden und dich austrocknen. Sie werden dich von deinem Leben wegführen.

XVI. DAS RÄTSELHAFTE

Rätselpoesie: Sie steigt in jene Wasser hinab, die YEATS den ewig schwellenden Rätselsee nennt. Was sie mit zurückbrachte zu dir, mußte das Gepräge des Rätselhaften haben. Warum liebst du es, ein Bilderrätsel zu lösen – aber in jenes Dunkel zu starren, in dem das Zentrum deines Wachstums liegt, entsetzt dich, rätselhafter Mensch.

Du sagst, er sei dunkel. Leuchtest du denn nicht auf ihn?
Heb deine Lampe und erleuchte sein Gesicht, bis du seinem Blick begegnest.

Ich bin nicht ausgesandt, um dich zu überzeugen. Deshalb spreche ich nicht mit der trockenen Klarheit, die du erwartest. Hier wo ich stehe, kann man nur ahnen.

Warum verlangst du, die Nacht solle hell sein? Der Tag verbirgt sich mit seiner Aktivität, die Nacht schüttelt dich, weil sie dir die Begegnung mit dir selber schenkt.

Ich mißtraue den metrischen Formen, die strenge Logik verlangen. Das Gedicht ist kein Gedanke.

Das Sonett gehört mit seiner strengen Logik, seiner Endlichkeit und sicheren Pointierung einer christlichen Welt an. Es liegt vor dem modernen Menschen.

Der Gedanke ist in den Kausalzusammenhang eingesperrt. Die Atome und das Gedicht leugnen das. Sie argumentieren nicht.

Der Dichter denkt nicht in Tagen und Stunden. Er bewegt sich in Erlebniszusammenhängen. Weil du ihm hierin nicht länger folgst, nennst du ihn dunkel.

Es gibt sibyllinische Verslinien von so leuchtender Schönheit, daß sie dich durch ihren Glanz und ihre Musik bewegen. Es fällt niemandem ein zu

fragen, was sie in handgreiflichem Verstand bedeuten, das Wunderbare in ihnen ist Bedeutung genug. Durch ihr bloßes Vorhandensein schmelzen sie dich ein in tiefes Lebenserlebnis.

Vergiß nicht, auch das Rätselhafte hat seine Klarheit. Das Mysterium leuchtet.

Dunkelheit um ihrer selbst willen ist Schlappeheit: du denkst den Gedanken nicht zu Ende, fühlst das Gefühl nicht durch, es fordert zu viel, und du gibst auf und hüllst dich in Undurchsichtigkeit. Es gibt aber eine Dunkelheit, die höchste Konzentration ist, ein Mittel, um in unzugängliche Gegenden hineinzuschauen. Ein Mittel, um zu sehen. Von ihr spreche ich.

Dunkelheit und Klarheit sind keine Gegensätze in sich selbst, sondern Mittel, die in deine Hand gelegt sind und dem gleichen Zweck dienen wollen. Ich frage dich nicht, ob dein Gedicht dunkel oder ob es klar ist, sondern in welchem Auftrag es ausgesandt ist.

Nimm das Gedicht ernst so lange wie möglich, selbst wenn es dir dunkel erscheint. Du verlierst nichts, wenn dein Vertrauen enttäuscht wird. Doch deine Abweisung beraubt dich vielleicht einer Möglichkeit zu wachsen, die du nie mehr bekommst.

Sieh deshalb auf Durchsichtigkeit! Dunkelheit *als Mittel zum Sehen* kann vom Blick immer unmittelbar ein Stück weit durchdrungen werden. Wie unter der Meeresoberfläche kannst du auch hier lichten Regionen folgen, bis das Auge von der Wasserdämmerung gestört wird. Wenn das Dunkle einen Schein von Durchsichtigkeit besitzt, dann weißt du, daß es nicht vergeblich ist, in es hinein zu starren. Das Licht im Rätsel führt dich in die Dinge hinein und über dich selbst hinaus.

Sehr große Fülle kann abweisend erscheinen; was du Dunkelheit nennst, kann Reichtum sein, der zu groß für dich ist.

Wenn die Brunnen der Worte Tiefen haben, die du nicht messen kannst ...

Dunkelheit, die Schlappeheit ist, war immer Kälte. Aber jene Dunkelheit, die Verschlossenheit ist, heftige Konzentration, bedeutete, daß du etwas hattest, über dem du dich schließen mußtetest. Sie entsprang aus Wärme und Schüchternheit, aus dem Wachstum.

Wenn du dich dem verschlossenen Gedicht mit großem Gefühl naherst, werden sich seine Heimlichkeiten mit einer jungen, lichten Bewegung vor dir öffnen. Sie geben sich nur hin als Geschenk.

Scheue jene Dunkelheit, die eine Unreinheit enthält. Mit ihr verwischtest du deine Spuren, damit niemand sehen sollte, daß du ohne Auftrag warst.

Im Rätselhaften leuchtet das Kristall des Gedichtes am häufigsten. Als dein Gefühl am gröſsten war, wurde es hart und strahlend. Gerade die Härte und Dichte, die dich abschreckten, weil sie dir undurchdringlich vorkamen, waren das Gefühl in seiner Reinheit. Sein unbekanntes Antlitz.

Großes Gefühl nimmt dich niemals bei der Hand. Es starrt dich unbeweglich an und wartet.

In der Finsternis kannst du dich nicht verbergen. Nur Übermaß an Licht macht unsichtbar.

Es gibt so leuchtende und leichte Gedichte, daß du an ihrer Existenz zweifelst. Was du rätselhaft an ihnen nanntest, war des Lichtes endlich offenbarte Heimlichkeit.

Das Rätselhafte und Unverständliche im lebenden Gedicht war nicht die Form in sich selbst, alle Formen sind verständlich, sondern die Botschaft, die die Form traf, so daß sie zusammen Leben wurden.

Erforsche dich selbst. Wenn du das Gedicht dunkel nanntest, war es dann nicht das Bild, das an dir vorüberging?

Das Bild ist immer vom Augenblick beherrscht. *Kein blind Geborener kann objektive Bilder schaffen, denn er kennt die Proportionen der Natur nicht*, sagt LORCA. Alle Bilder wurzeln im Sinnlichen. Es ist der Ast, von dem sie sich abheben.

Um das Bild zu leben, mußt du seiner Fluglinie folgen und sie zu deiner eigenen machen; was sie ist. Du darfst das Bild nicht erst intellektuell auffassen wollen, sondern mußt dich seiner Bewegung hingeben, den Sprung mittun. Du mußt im Sinnlichen beginnen. Der Weg führt immer vom Stoff zum Geist. Uberspringst du den Stoff, ist dir die Poesie

verschlossen. Darin liegt ihre leuchtende Einsicht: sie zwingt dich, deine Wurzel niemals zu vergessen.

Der¹⁰ von den zwei Sternen sprach, Frost und Wind, schien sich in deinen Augen mit Zungenrede zu rühmen, bis du dich zum Bild neigtest und dich seinem sinnlichen Ursprung öffnetest. Da sahst du, daß Frost und Wind leuchten. Sie überschwemmen dein Haus und dein Gemüt mit einem fremden, kosmischen Schimmer. Du bist in einem Sternengewölbe. Der Weltraum wurde dein Heim.

Alles im Gedicht ist dunkle Unfaßlichkeit, wenn du nicht willig bist, dich mit ihm zu bewegen. Fehlt die Beweglichkeit des Gemütes, wird das lebende Gedicht dir immer vermauert bleiben. In seiner Bewegung liegt sein Leben und seine Botschaft, und nur dort. Nicht in seinem Inhalt, sondern in dem Sprung, zu dem es dich zwingt!

Es bindet dich fester an den Stoff als je zuvor, doch nur, um dich in das Unbekannte hinauszustürzen. Es fordert von dir, daß du seinen Sprung vom Stoff zum Geist unaufhörlich erneuerst.

Treue und Eroberung ... Abenteuerlust! So schlicht ist es.
Sorglos sollst du dich in die Schlinge des Gedichtes legen.

Wenn Poesie und Jugend ewig zueinander gehören und sie dem Alter fremd ist, so liegt das daran, daß Trägheit lebensfeindlich ist. Der Poesie entwachsen, heißt verkalken. Nur Krüppel verspotten ihre Rede.

Ich liebe das Gedicht, das mir immer mehr anvertraut.

Das in banalem Verstand klare Gedicht, welches dir also alles, was es enthielt, auf einmal anvertraute, war ohne Bewegung. Es war Meinungskundgabe, nichts weiter. Spuck es aus deinem Mund aus!
Deine Liebe muß höhere Ziele haben!

¹⁰ Bezug unklar. (MVL)

XVII. KLARHEIT

Es kann gut sein, den Worten zu lauschen. Man sagt, etwas sei einleuchtend! Das heißt, es wirft ein Licht in dich hinein, es erleuchtet dich.

Die Sprache erinnert sich, daß Klarheit etwas anderes und höheres ist als Logik: ein Licht in den Dingen.

Scheue jene Klarheit, die platter Rationalismus und Verstandestrockenheit ist. Es ist jene, die die Mehrzahl von dir als Betätigung dafür verlangt, daß das Leben bewältigt werden kann. Aber wenn du dich ihrem Wollen ffügst, werden sie sich vor dir ekeln, weil du sie nicht überwandest. Sie sehen, daß du mit ausgedörrten Sonnen kommst. Sie verlangten sie von dir, aber sie wollten sie nicht.

Laß deine Klarheit Eingebung und Befreiung sein, Regenbogenleuchten der Phantasie über den Dingen.

Ist etwas so schön wie Klarheit? Nein, du hast recht. Doch mußt du verstehen, daß ich nicht von der gewöhnlichen Klarheit spreche, sondern von einer besonderen; nicht von jener, die alles erklären zu können glaubt und dir in törichtem Übermut einen schläfrigen Rationalismus in die Augen bläst, sondern von jener, die aufgeklärt genug ist, auch das Unerklärliche zu umfassen, Ehrfurcht vor ihm zu fühlen und das Betasten sein zu lassen. Jener Klarheit, bei der das Unerklärliche nicht verkümmert. Ich spreche von der geistvollen Klarheit, die Verklärung ist, nicht Erklärung.

Wenn ich dir die Dichter der geistvollen Klarheit von DANTE bis CHAR aufzählte, würdest du dich wundern. Ihre Klarheit besitzt verschlossene Räume, von unzugänglichem Licht überschwemmt. Wußttest du, daß Klarheit steil ist, ein hohes und leuchtendes Abenteuer?

Du sollst dich nicht erklären. Alle Erklärung ist kalt und tötet das Gedicht. Du sollst dich ausdrücken.

Vergiß nicht, der gewöhnlichste Fehler, den alle Dichter begehen, ist, daß sie ihre Empfindung analysieren und beschreiben. Aber sie sollten sie weitergeben, in einem Block, als träte eine Sonne in den Leser ein.

Die Beschreibung verleugnet das Gedicht.

Glaubst du, das klarste Gedicht sei ohne Rätsel? Soweit es ein Gedicht ist und keine Sammlung von Worten.

Die Klarheit, die dir begegnet, ist das Portal, durch welches du eintrittst, und nun stehst du drinnen. Deutlich siehst du Galerien und Gänge, alles kommt dir einfach und voller Anmut vor.

Weißt du, daß es in dem javanischen Tempel Borubudor Galerien mit Hunderten von Kapellen gibt, die jede eine Buddhafigur enthalten? Doch ganz oben im Kern und der Spitze des Bauwerkes befindet sich ein zugemauerter Raum, der leer steht. Er ist dem Buddha der Zukunft gewidmet, dem Unbekannten.

Jenes Gedicht ist nichts, das in seinem Licht kein Rätsel enthält, einen zugemauerten Raum für den unbekanntem Gott der Zukunft. Du bewegst dich vielleicht in dem Gedicht, ohne es zu ahnen. Aber er ist da, jener Raum, den du nicht betreten kannst.

Dieser Aberglaube, es sei möglich und wünschenswert alles zu erklären, findest du in der naturalistischen Psychologie des modernen Romans, der das Genre ausgetrocknet und aufgelöst hat, so daß es kaum mehr möglich ist, von einer lebenden Romankunst zu sprechen. Der Mensch, aufgefaßt als eine Kette ursachenbestimmter Prozesse, Rad an Rad, die krachend ineinandergreifen. Hier ist nichts rätselhaft, du bist im Rationalen, dem Leichten und Äußerlichen.

Der soziale Roman, der den Menschen als Glied einer Gruppe zu schildern versucht, was er auch ist, ein soziales Wesen, hat sich gar nicht bemüht, sich von der mechanischen Psychologie zu befreien; er hat sie lediglich um ein neues Beobachtungsgebiet bereichert. Vielleicht kann man es als Folge eines dunklen Wissens ansehen, das stöhnt, wenn gerade die sozial inspirierten Verfasser so oft Autobiographien schreiben. Sie können diesen Autobiographien die Richtung ihrer Ansichten geben und dadurch entschuldigen, daß sie in den Erinnerungen an die Kindheitsjahre, ob sie es wollen oder nicht, dazu kommen, uns etwas darüber hinaus zu schenken; daß sie die naturalistische Psychologie von sich abstreifen und sich einer Schilderung von Menschen hingeben, die sie nicht verstanden, sondern erlebten. In der Autobiographie werden sie Dichter und schreiben künstlerisch. Wie rätselhaft sind doch die Menschenantlitze in GORKIJS *Meine Kindheit*; wie sie rücksichtslos und unerklärlich leben, in ihren

schönen, stummen Dialog mit dem Schicksal eingesenkt und ihm überlassen.

Keine geschaffene Figur kann leben, wenn sie so erklärt ist, daß du jede Wurzelfaser kennst. Sie muß ihr Rätsel in sich haben oder den Papiertod sterben.

Leugnest du das? Denk doch daran, daß selbst der logische Gedanke Platz für das Rätselhafte beansprucht; eben daraus entspringt die Quelle künstlerischer Klarheit. Kein Psychologe, kein Biologe oder Erblichkeitsforscher weiß alles über einen Menschen, ihre Erklärungsversuche müssen deshalb mit unbekanntem Größen rechnen. Der Dichter, der alles über seine Figuren weiß, ist nicht allein schwach im Dichterischen, sondern auch in seiner Erkenntnis. Er hat seine Bestimmung aufgegeben, das heißt, er versucht nicht länger zu deuten, er behauptet. Es enthält eine Zweideutigkeit, eine genaue Widergabe von etwas zu schaffen, das man nur teilweise beobachten kann. Bald paust du die Wirklichkeit durch, bald gibst du für wirklich aus, was du dafür ansiehst. Wie willst du mich davon überzeugen, daß du in gutem Glauben bist?

Die Verschiedenheit zwischen dem Wissenschaftler und dem Dichter findest du darin, daß die unbekanntem Größen für die Wissenschaft nur noch unerforschte oder unerforschliche Gebiete sind, während für den Dichter das Unbekannte im Menschen eine besondere und selbständige Bedeutung bekommt. Das ist die eigentliche Kraftquelle des Gedichtes, die seine Figuren zum Zeichen für etwas mehr als ihr individuelles Schicksal macht. Im Unerforschlichen verbirgt sich unsere eigentliche Gemeinsamkeit, das Bild, in dem wir gestaltet sind. Dein Wissen sondert dich von den anderen ab, Einsicht jedoch vereint.

Es kann aussehen, als leite sich der Hang des modernen Romans zu leichter, naturalistischer Psychologie aus Eindrücken von DOSTOJEWSKIJS analytischer Methode ab. Er zerfaserte seine Personen Schicht nach Schicht, *aber er hatte eine Menschauffassung und eine Kunstauauffassung*. In gewissem Sinne waren seine Figuren vom allzu Menschlichen weggehoben oder sie überschritten es. Sie waren wohl selbständige Individuen, wie wir ihnen auf der Straße begegnen könnten, doch auch, und zwar in erster Linie, dichterische Figuren, denen wir nur im Gedicht begegnen können. Das ist künstlerische Klarheit! Für ihn war der Mensch kein Stück sterile Mechanik, eine Gleichung, die zum Aufgehen gebracht wurde, sondern ein Schauplatz, an dem gewaltige Kräfte um den

Menschen stritten. Reue und Verzückung entstanden als Realitäten. Nichts war behauptet.

Aus seiner Methode hat der moderne Roman Nahrung bezogen, sie aber abgekühlt, weil man sie von der Menschenauffassung losriß, die ihr Existenz gab.

Diesen tiefen Verfall kann die Poesie nicht mitmachen, so ist sie beschaffen. Sie kann zu Versen verflacht werden, doch jedesmal, wenn sie wirklich Poesie ist, spricht sie universell vom lebenden Menschen, selbst wenn du glaubst, sie spräche von Bäumen, von Sternen, vom Morgengrauen. Sie allein ist dazu geschaffen, deine fruchtbare Doppelnatur von Geist und Schmutz niemals vergessen zu können.

Das Gedicht war mit Menschen bevölkert, denen du auf der Straße begegnetest. Wie seltsam! Nun sahst du, es waren Götter und Dämonen und doch kanntest du sie wie dich selbst.

XVIII. LEBEN

SUPERVIELLE sagt in einem Gedicht über Bäume:

*Vous qui êtes toujours là,
Sans yeux, comme en ont les chiens,
Pour rappeler qu'ils sont là ...*

Ihr, die ihr uns immer umgibt und nicht wie der Hund Augen habt, die uns daran erinnern, daß sie sind ...

Wie anmutig ist er doch ausgedrückt, der gradweise wachsende Abstand zwischen uns und dem Sprachlosen, das unsere Aufmerksamkeit noch mit einem Blick fangen kann, und zwischen uns und dem Stummen. Und wie unmerklich hat doch der Dichter dadurch ausgedrückt, daß es nur größere oder kleinere Abstände gibt, keine Wesensunterschiede. Das Erschaffene ist vom selben Ursprung.

Alles ist Bewegung und Leben. Selbst tote Stoffe rufen unsere Aufmerksamkeit nur an, weil sie ihren Tanz einen Augenblick unterbrechen.

Die Stille ist unfafßbar langsame Bewegung.

Was ich in einem Kunstwerk liebe, ist nicht seine Vollkommenheit, die ein Betrug ist, sondern sein lebender Pulsschlag.

Glaub nicht, du könntest vollkommen werden. Mit jeder Stärke, die du gewinnst, machst du einer neuen Schwäche Platz. Doch setz dich nicht zur Wehr. Laß dich von Leben überwältigen.

Du darfst Leben nicht mit Lebhaftigkeit verwechseln. Das Letzte ist Lockerheit, das Erste Dichte.

Ebensowenig darfst du Poesie mit Schönheit verwechseln. Die Schönheit ist nur eines jener Lichter, mit denen die Poesie strahlt. Ihr Reich sit größer.

Wer die Schönheit suchte, ging aus, das Scheinbare aufzuspüren. Er glaubte im Herzen der Dinge zu stehen, als er ihr Kleid streifte.

Rühr meine Pracht nicht an, ich trage sie für die Welt. Doch nimm meine Hand, so berührst du mich, sagt S. CLAUSSEN.

Leier in meiner Hand, deine Saiten sind nicht über ein Mysterium außerhalb des Lebens gespannt, sondern über des Lebens tiefstes Mysterium.

XIX. DIE AUSLASSUNG

Vor einigen Jahren stellte JENS SÖNDERGAARD ein Bild aus; eine Schafherde, die sich vor einer grauweißen jütländischen Kirche in das magere Gras drückt. Obgleich es unter einer gewissen Armut und Trockenheit im Malerischen litt, machte es einen starken und anhaltenden Eindruck auf mich. Ich konnte mich nicht von der Frage freimachen, mit der es mich verfolgte: worauf beruht die seltsame Stärke in seiner Armut, die Lichtung, die es im Gemüt ausbreitete?

Viele Monate, nachdem ich es zum ersten Male gesehen hatte, ging mir auf, daß dieses Bild, das schwach in beinahe allen Bildelementen,

ungeschwächt stark und geistvoll in einem einzigen von ihnen war: dem Erlebnis der Proportionen.

Diese Schafe im Gras und die Kirche hinter ihnen besaßen im gegenseitigen Größenverhältnis eine Genauigkeit, die sie aus der Natur heraushob und zu einer Welt machte, die nur im Gefühl und der Phantasie entstanden und geboren war. Sie wurden nicht Naturwiedergabe, sondern Erscheinung, eine Vision des Daseins, in dem wir unsere gebrechliche Kleinheit unter mächtigen kosmischen Zeichen entfalten.

Es ist gleichgültig, auf wievielen Gebieten du schwach bist. Es genügt, wenn du vollkommen stark auf einem bist.

Du sollst nicht danach streben, überall vollkommen zu sein. Du sollst keine Vollkommenheit suchen, die dir versagt ist. Aber daß das ein Wort, welches dir gehört, so rein und aufrichtig fällt, daß es fähig ist, die Auslassung aller anderen zu tragen.

Auf der Fähigkeit zu verzichten beruht jede Eroberung.

Beug dich nur, um zu lieben, sagt RENÉ CHAR. Stirbst du, liebst du doch noch immer.

Er meint damit, du sollst dich nicht kurzsichtig über alles beugen, denn dann siehst du nur Bruchstücke.

Du sollst die Dinge aufgerichtet sehen, das heißt im Zusammenhang. Nur wenn dein Gefühl dich zwingt, sollst du dich über das Einzelne beugen, denn nun stehst du an den Quellen. Sie waren es, die du sahst und hörtest. Du ließest alles andere aus. Vielleicht warst du zu schwach, um diese Armut zum Leuchten zu bringen, aber du warst in der Wahrheit deines Gefühls.

Es gibt keinen anderen Weg.

Jedesmal, wenn du etwas ausließest, tatest du das von deinem Gefühl getrieben. Es war, um deine Liebe nicht zu zerstreuen. Um sie zu sammeln.

Nur der Kaltblütige nahm alles mit. Er wagte nichts zu lieben.

Was mich in dem Gedicht bewegt, das sich endlich beugt, ist sein letzter Widerstand: daß es sich dazu überwinden mußte. Mit welcher Würde

rührt es sich jetzt! Während es sich beugte, war immer noch etwas in ihm aufgerichtet. Deshalb siehst es die Ganzheit in dem Bruchstück, bei dem es kniet.

Ich denke an die Gotik. Die herrliche Erhabenheit und Anmut in den Figuren der Kathedralen beruht auf ihrer Steifheit. Sie strecken sich einem Ruf von oben entgegen, nur mit dem Haupt leicht gedreht und im Gestus der Erwartung und des Empfangens gebeugt. Wie ein Sperber, der sich erhebt, sagt RODIN.

Ihre Schöpfer ließen alle Bewegungen aus, mit Ausnahme der einen unmerklichen, die die Bewegung selbst zur Welt bringt. Du merkst sie wie einen Stolz, unter dem du dich hebst.

Die mannigfaltigen Einzelheiten waren das Werk deiner Angst. Sie waren nutzlose Verzierungen, mi denen du dein Gedicht beschwertest. Du wagtest nicht an seine Stärke zu glauben. Jede Einzelheit wiederholte deinen Zweifel.

Das Erlebnis sieht großzügig. Es sieht die Bergmassen im Raum oder läßt einen Baum eines Blattes wegen aus.

Größe ist arm. Erst als du von ihr Abschied nahmst, wußtest du, wer sie war.

Auslassen heißt niemals berauben.

Lern von der Natur: fühle und erlebe nur Ganzheiten, selbst in den Bruchstücken. Im kleinsten Steinsplitter lebt die Ganzheit des Steines. In der Natur ist das Fragment ein Berg. Mit dem Blatt in der Hand baust du den Wald auf.

Das Paradox: als du dein Gedicht schmücktest, starb es. Als du es arm machtest, lebte das Ausgelassene als ein heimlicher Reichtum in ihm.

Die Poesie ist die einzige Welt, in der nur das Notwendige leben kann.

XX. INTERESSE

In den meisten Gedichten, die ich schrieb, ermüdet und schmerzt es mich, daß sie interessiert sind an Dingen, Zuständen und Begebenheiten, an Standpunkten. Das lebende Gedicht jedoch ist uninteressiert. Es diskutiert nicht und versucht nicht zu überzeugen. Es offenbart eine Realität, die ein Loch in die Enge deiner Welt zu schlagen vermag, solange du noch nicht erkaltet bist. Es sucht dich mit seiner Realität nicht auf. Es steht außerhalb des Getümmels und erwartet dich, falls du kommen willst.

Stellst du dir ein Gedicht vor, das wie ein Vogelschrei ist, ebenso unverständlich, voll rätselhaftem Leben, voll Freude und Musik; und daneben ein Gedicht, in dem dein Gedanke wiedererkennend und vielleicht begeistert, weil es sich in der Richtung seiner Standpunkte bestätigt fühlt, unter den Dingen herumwandern und sich durch des Gedichtes Beurteilung von ihnen gestärkt fühlen kann, dann kannst du in dem letzten Gedicht wohl erfahren. Eine gute und treffende Zeile kann dir ein Bundesgenosse im äußeren Lebenskampf werden, doch dieses Gedicht kann dir keinerlei Erlebnis zuführen. Es hat den leichten Teil gewählt: zu argumentieren. Begrenzung zeigt sich im Gedicht nicht als Armut, sondern als Überfluß an handgreiflichen Elementen, an Bruchstücken.

Alle Kräfte des Geistes und der Seele reichen nicht aus, wenn es gilt, das eine Ding auszusagen, um dessentwillen du ausgesandt wurdest. Dagegen erfordert es wenig von dir, viele Dinge zu sagen.

Was vertraute dir Racine in dieser mächtigen Verszeile aus *Berenice* an: *Dans l'Orient désert, quel devint mon ennui ...*

Handgreiflich beinahe nichts. Daß es schmerzlich war, allein im öden Orient zurückgelassen zu werden. Doch je mehr die kummervolle Musik des Verses in dich eindringen und dich ausfüllen durfte, desto reicher zeigt sich der Vers in seiner Armut. Hier ist die Verbannung reine Musik geworden, und du fühlst nicht einen Augenblick, daß vielleicht von einem engen, geographisch festgelegten Exil die Rede sein kann, Dein ganzes Wesen, dein ganzes Menschenschicksal wird von diesem unersetzlichen Sehnsuchtsgesang umfaßt, beunruhigt und gedeutet.

In deinem Leben kannst du den Vers nicht brauchen. Du kannst nicht mit dieser Strophe wie einem Schwert in deiner Hand kämpfen. Sie kann dich aber lebend machen, das heißt: dich aus dir selbst vertreiben, dazu treiben,

Wurzel zu werden. Nichts in ihr spricht zu deinem Interesse, doch sie bringt dich zum Erbeben. *Il faut trembler pour grandir.*¹¹ Man muß erbeben, um zu wachsen. Um zu sehen.

Darauf allein kommt es an. Die vorsichtigen Gedichte, die in vielen Dingen leben und dir kraftvoll geformte Argumente schenken, sprechen zu deinem Interesse und unterstützen deine Sicherheit. Sie kommen nicht, um dich zu entsetzen, sondern um dich fester in deine Begrenzung einzuschließen.

Nur wenn das Gedicht musisch wurde, erwachte deine Verbannung zum Leben. Im heftigen Scharfblick eines Momentes überschautest du deine wahre Ausdehnung und erbebstest vor der wilden Größe, in der du deine Wurzel ahntest.

In deinem unmittelbaren Schmerz wurde ein Wachstum angebahnt.

Was dein Interesse anrief, waren Dinge, die du nicht den Lebenszusammenhang einzufügen vermochtest. Du gabst auf. Du warst nicht fähig, sie mit Wärme zu umfassen, sie zu leben.

Du entferntest dich von ihnen, du Vorsichtiger. Du beobachtetest sie anstatt zu lieben.

Betrüg dich nicht selbst: Interesse ist Kaltblütigkeit, ist deine Ohnmacht, die schließlich erkannt wurde.

Interesse fühlen heißt, eine Neigung zur Beobachtung fertiger Formen zu haben. Interesse ist mit Neugier verwandt. Verwunderung ist ihm fremd, die ihre Aufmerksamkeit auf und gegen die Mechanik der Dinge lenkt.

Der *interessierte* Mensch ist der Gegensatz des schöpferischen. Sie sind Feuer und Wasser. Das Feuer kann das Wasser nicht anzünden, weil es das Nicht-Brennbare ist.

Aber das Wasser löscht dein Feuer. Das Interesse löscht deine schöpferische Kraft aus, den Auftrag, mit dem du ausgesandt wurdest.

Ohne den Auftrag des schöpferischen Menschen, den feinen Trieb, das Mysterium der Entstehung zu leben, bist du ein Schatten, der ruhelos des Lebens fruchtbare Gebärden versucht. Du bist sinnlos.

Das *interessierte* Gedicht ist an nichts beteiligt. Es ist von Natur unverpflichtet. Es gab nur vor, zu dienen.

¹¹ René Char: *Maintien de la Reine* (in EN TRENTE-TROIS MORCEAUX, 1956) (MVL)

In der Schwalbenschwinge verfolgst du eine Wissenschaft, in der Meerestiefe die Begegnung zweier Luftarten.

Du warst passiv.

Du mußt in das Leben eingreifen wollen. Sonst sucht dich die Poesie nicht auf.

Sie allein war niemals Zuschauerin. Sie ist Willen.

Alles Wachstum ist un-interessiert. Stillstand ist Selbstsucht.

Mit dem interessierten Gedicht, das seiner Natur untreu wurde, beginnt die Barbarei. Die Barbarei der Intelligenz.

Das interessierte Gedicht wohnt dem Leben bei. Es ersetzt Vision und Gemütsbewegung durch ein Gewimmel von Beobachtungen. Deshalb wird es wortreich.

Das Leben aber ist wortkarg.

Ich stelle mir die moderne Barbarei, den dämonischen Verfall des Geistes, in der Gestalt eines geschliffenen und rücksichtslosen, unersättlich interessierten Wesens vor. Die Barbarei war meistens einschmeichelnd, aufgeweckt, verräterisch.

So auch das interessierte Gedicht. Es ist glatt und bodenlos.

Das lebende Gedicht ist einfach und ist Boden.

Nur die Poesie kann den Menschen daran hindern, in Barbarei zu versinken. Das un-interessierte Gedicht, das wesentlich lebt.

Es ist die Stärke der Musik, daß sie nicht interessiert sein kann. Sobald sie aufhörte wesentlich, das heißt Musik zu sein, verlor sie ihre Herrschaft über dich. Du wandtest dich von ihr ab. Du wußtest dich betrogen.

Nur Programmmusik ist interessiert, in der Natur deiner Umgebung. Aber diese genauen und kunstvollen Nachahmungen von Naturlauten, dem Rieseln des Baches, dem Brausen der Bäume, dem Donner hinter dem Wald oder dem Vogelschrei – warum ermüdeten sie dich so endlos, wenn sie doch außerhalb der Musik voller Reichtum vor deinem Gemüt standen? Warum erwachtest du umgekehrt zur Größe in deinem Leben,

allein durch ein helles oder dunkles Motiv, die sich vefolgten, sich umeinander schlichen, riefen und sich im Streit begegneten?

Die Musik ist die höchste aller Künste, weil sie nicht *interessiert* sein kann, ohne ihrer Sprache Gewalt anzutun. Treuer als die andere erhält sie dein Leben aufrecht.

Nur was nicht zum Interesse spricht, besitzt Realität.

Das Interesse kennt nur Einzelnes, nur Bruchstücke. Sein Spiegel ist zersplittert. Es sieht unmenschlich, wie ein Insekt. Es versteinert in einer Welt von Problemen.

XXI. WILLEN

Mich fesselt nicht die Niederschrift, in der alles individuell ist, sondern das Dasein des Gedichtes vor der Sprache, wo alles Gesetz ist.

Im Vorsprachlichen standest du nicht Angesicht zu Angesicht mit dem Gedicht, das Resultat ist, sondern mit der Poesie, die Leben und Wille zum Leben ist.

Die höchste Kunstfertigkeit, die tiefste Einsicht in die Natur deines eigenen Gedichtes, kann deine Leere nicht verbergen oder die Eingebung ersetzen, wo sie nicht zugegen ist.

Du ersetztest den Willen des Gedichtes durch deinen eigenen. Du ersetztest Wachstum durch Versteinerung.

Ein Gedicht niederschreiben heißt, eine Bewegung versteinern. Nur die Eingebung kann dich mit einem Willen überwinden, der mächtiger ist als der deine.

Nun leuchtet er in der Dunkelheit wie ein Meerleuchten. Du hörst das Herz der Steine klopfen.

Wie warm du auch bist, du kannst niemals anderes wollen, als das Resultat. So sind wir geschaffen. Wir beginnen nur, um abzuschließen, wir

müssen fertige Formen als Lohn für unsere Mühe sehen. Die Ewigkeit der Bewegung ist uns zu lang.

Die Worte verraten uns; Gedichte schreiben kann eine Fertigkeit sein.

Es heißt: ein Gedicht abschließen, es zu Ende führen. Doch die Poesie ist Unendlichkeit, niemals abgeschlossene Gemütsbewegung, ein ewig dauernder Zustand des Erwachens.

Diese beiden Willen gehen zusammen in das Gedicht ein: dein eigener und der der Poesie, ein Todeswille und ein Wille zu immer unabgeschlossenem Leben.

Niemals führst du ein Gedicht zu Ende. Du führst es an die Grenzen deines Vermögens und läßt es dort los.

Die Kraft des Gedichtes hängt von deiner Einsicht in dich selbst ab. Läßt du es zu zeitig los, betrügst du es und es geht leblos davon. Setzt du in leerer Eitelkeit den Versuch fort, es über die Grenzen deiner Möglichkeiten hinauszutreiben, bringst du es um. Es stirbt den Erstarrungstod.

Selbst die Größten mußten ihr Gedicht freigeben, als es gerade genügend Kraft bekommen hatte, um leben zu können. Mehr vermochte niemand. Sie schenken dem Gedicht Existenz, aber eine kärglich bemessene Existenz.

Wie seltsam, daß seine Größe gerade darauf beruhte. Es wollte nicht mehr.

Das Gedicht: eine Bewegung, die nicht abgeschlossen werden kann. Die nicht abgeschlossen werden *will*.

In den fertigen Formen will es die Offenheit des Unfertigen bewahren. Es besteht nicht aus Resultaten und Beweisen. Es ist Leben.

Es bediente sich deiner und forderte, du solltest es freigeben, als du ihm nichts mehr zu schenken hattest. Es ist kein Bettler.

Auch das Gedicht, dieser Wille, der dich ergriff, war nur Annäherung.

Das fertig Abgeschlossene stirbt. Durch die gewaltige Kraft der Annäherung offenbarte das Gedicht die wahre Größe seines Willens.

Jene, die im edelsten Bestreben des Menschen, Leichtigkeit zu gewinnen, am weitesten vordrangen, spürten auch tiefer als andere die Poesie als blitzschnellen Willen auf. Bei MOZART höre ich sie ihr helles Willensleben verwirklichen. In den griechischen Korymben, in indischer Skulptur, bei KEATS.

In der *Hymn to intellectual beauty* spricht SHELLEY von diesem Gast, der sich nicht mit Taubengurren auf deine Schulter setzt, sondern über dir ist wie ein Sturm, der mit einem Schlage den Horizont reinfegt.

Milde und Strenge sind eins.

Die Poesie ist viril. Sie ist Befruchter. Du sollst sie nicht suchen, um deine Hände zu wärmen.

Der das lebende Gedicht gebar, hatte eine Muttertiefe in sich. Aber das Gedicht, das sich von ihm trennte, war ihm nicht ähnlich. Es war einsam und stolz. Seine Mannestat erwartet es immer.

Das reine Gedicht ist kurz. Keinen Augenblick kann es der Ding-Beschreibung verfallen. Es hat einen Adler in sich. Selbst wenn es verweilt, ist es mit dem Verweilen des Adlers.

Deshalb erfordert es von dir, der du ihm begegnen willst, maßlose Stärke und Geschmeidigkeit. Es wandert nicht mit schweren Füßen durch die Täler, es springt von Gipfel zu Gipfel. Vom Moos auf den Felsen, vom niedrigen Baum zum Vogelschrei.

Sprung und Gesang sind eins.

Genie ist Einsicht. Das heißt nicht: alles geben und den Preis bezahlen, sondern: verstehen, was man geben soll und verstehen, welchen Preis man zu zahlen hat. Diese diamantklare und harte Einsicht ist unzugänglich, aber wo sie sich findet, verbreitet sie ein strahlend weißes Licht, eine Sonnenfreude um sich.

Alles scheint geschenkt; es hat dich nichts gekostet. Es entstand wie eine Kraft, eine Gabe, die in dir Platz nahm, als sie Vertrauen zu deiner Reinheit bekam.

Deshalb bewegt sich das Geniale so leicht auf Erden. Es ist unverwundbare Verzückerung, keusche Ekstase. Wer fragt danach, was die Sonne verbrannte, um uns dieses durchschauende und lachende Licht zu senden.

Im Genialen lebt die Poesie ihr unbeugsames Willensleben. Hier allein wird sie nicht gehindert.

Die Begegnung mit diesem Willen auszuhalten, ist deine Probe. Jedes Schwanken wird dich verkleinern, jede Furcht das Entstehende entweihen.

Begnadet sein ist Verdienst, das höchste von allen. Glaubst du die Poesie wählte in Blindheit?

Wie oft geschah es dir doch, daß du beim Schreiben eines Gedichtes verwundert Einsicht in dich selbst gewannst.

Ich bin noch nicht geboren, aber gebärend werde ich erlöst.

Durch das Leben in meinem Werk ahne ich das Leben in mir selbst ...

Du lebst dein Gedicht. Und du wirst von ihm gelebt.

Der Dichter hat Menschenaugen, er sieht wie du. Das Gedicht aber schaut.

Es dreht sich nicht darum, was du zu sagen imstande bist, sondern darum, den Sinn für das zu besitzen, was gesagt werden will.

Die Stimmung ist der Tod der Poesie. Ihr Name ist Ohnmacht, das heißt: das Willenlose. Wo du das Stimmungsvolle antrafst, empörtest du dich wie über einen Betrug.

Du wandtest deine Augen auf die Natur, die hart und streng ist, die klaglose Natur. Vor meinem Fenster werden die Bäume vom Wind zur Erde gebogen. Sie brechen oder nehmen ihren Platz im Raum wieder ein. Alles ist Willen.¹²

Zur Natur, die Erhabenheit ist, sollst du kommen, um sie mit noch größerer Erhabenheit und Freiheit zu überschütten. Sie erwartet dich, um erlöst zu werden. Wie lange soll sie noch auf den Menschen warten?

So viele Worte über Härte und Strenge, über den Willen. Aber die Anmut, fragst du, die große, kühle, Geschmeidigkeit, die zu dir tritt wie ein Glück?

Es gibt keine Anmut ohne Strenge, ohne Zurückhaltung. Sie, die sich dir entgegenneigte, konnte ihrer Bewegung Bedeutung schenken nur, weil

¹² Vielleicht im Sinne des *élan vital* (Bergson)? (MVL)

etwas in ihr sich niemals beugte. Wie sie frei war und sie selbst, ein eigener Wille, dessen Augen auf dich fielen.

XXII. DER DIALOG

Jedes Geisteswerk ist in höherem Sinn ein Gespräch. Warum solltest du schreiben, wenn nicht, weil du etwas suchtest, das sich dir entzog und das du greifen und festhalten willst. Du wurdest mit einem Drang nach Einsicht ausgesandt, in dir ist die Ahnung von einer Würde und Vollkommenheit niedergelegt, mit denen du dich vereinigen willst, und nun suchst du nach ihnen. Du rufst ihnen zu.

Du mußt deine Welt hoch machen, damit sie sie enthalten kann. Dich auch tief, und in der Tiefe entfernst du dich von ihnen. Ohne Wahrheit keine Vollkommenheit.

Es ist das unheilbare Paradox der Poesie, daß sie in der Wahrheit lebt, im dem bittersten Erlebnis der Unvollkommenheit, das dich erschüttert, und doch ein einziges gewaltiges Streben nach Vollkommenheit ist. Deshalb flüstert die Stimme des Leidens immer auf dem Grunde ihrer Freude.

Allein kannst du nicht in die Vollkommenheit eingehen. Du mußt dein Dasein und das der anderen in seiner ganzen, endlosen Ausdehnung mit dir haben, in allen Möglichkeiten, selbst den furchtbarsten. Deshalb ruft die Poesie aus der Tiefe. Sie ist eine Verbannte und Verdammte.

Und doch fällt die leuchtende Antwort der Vollkommenheit gerade auf sie.

Dieses Gespräch, dieser Dialog zwischen den Kräften des Geistes und der Seele, die sich gleichzeitig in nebelfreie Klarheit hinaufheben wollen, wo das Erhabene wohnt, und sich in die tiefsten Abgründe des Menschen hinabsenken, wo sie von Zweifeln über unsere Bestimmung durchgeistet werden, dieser Dialog muß jeden Teil deines Gedichtes durchtränken. Jeder Bau, jeder Stein, jeder Vogelschrei im Gedicht muß Frage und Antwort sein.

Du sollst alle Formen von Verzierungen scheuen. Du sollst dein Gedicht nicht schmücken. Seine Stimmen wollen nur leben, um auszusagen.

Was mich in deinem Gedicht bewegt, sind nicht die Dinge. Nicht dieser bestimmte Baum, dieser Sonnenaufgang, dieses Menschenantlitz, auf das einen Augenblick lang Licht fiel, sondern was sie bedeuten. Im Gedicht hörten sie auf, handgreiflich da zu sein. Sie wurden Zeichen, von Frage und Antwort durchströmt.

Da sie als Zeichen in deinem Kampf mit den Rätseln eingingen, die dich umgeben, deinen ununterbrochenen Dialog mit ihnen, da entstand das Gedicht, nicht früher. Dichten heißt den Dingen ein menschliches Zugehörigkeitsverhältnis zu schenken, ihnen Eingang gewähren in die Welt der Idee.

Sie wurden deine Zeugen. Sie führen deinen Kampf. sie fragen und sie antworten. Sie leben oder sterben mit dir.

Die Dinge dürfen niemals Zeichen für Meinungen und Gesichtspunkte werden, sondern für deine angeborenen Vorstellungen. Frage und Antwort müssen in der Tiefe der Persönlichkeit fallen.

Wenn ich sage angeborene Vorstellungen, denke ich an eine Qualität der Vorstellung, nicht an eine Bestimmung ihres Entstehungszeitpunktes. Ich denke an die, die ihre Wurzel dort drinnen haben, wo du Geburt bist. Sie entstanden in dir. Sie sind deine Wirklichkeit. In ihnen bekennt du dein Erleben von Ausdehnung und Ziel des Daseins.

Der Dialog im Gedicht, sein eigentlichstes Leben, ist immer ein Dialog über Dimension.

Vielleicht bist du offen. Du bist niemals offen genug.

Las wieder *Verwurzelt* von JAKOB KNUDSEN. Ich stelle fest, daß ich den Handlungsverlauf beinahe ganz vergessen habe. Ich behielt das Buch nicht im Kopf, obwohl es meine Erinnerung mit seinem Leben erfüllte.

Es ist gleichgültig, ob du dich an die Einzelheiten eines Buches oder Gedichtes entsinnst: entscheidend ist, daß du ihre Welt nicht vergißt. Zahllose Verfasser beschreiben Geschehnisse, deren du dich erinnerst, weil sie nur das Geschehnis mit sich hatten. Der Dichter dagegen weiht dich in seine Vorstellungswelt ein. Sie läßt dich nicht mehr los. Für immer bist du mitschuldig an ihr.

Ehe ich das Buch zu lesen begann, fiel mir auf, daß der Name Jakob Knudsen wie der aller großen Dichter ein besonderes, unverwechselbares Gefühl in mir wachrief: eine Empfindung der verleugneten Dimensionen des Daseins. Einige Dichter erweitern dein Leben durch den bloßen Klang ihres Namens, es wird wieder groß und verhängnisvoll, Mensch zu sein. du wirst gezwungen, zu fragen und zu antworten. Das Leben zu wagen. Ich denke an ein Wort von DOSTOJEWSKI, vielleicht sein gewaltigstes, seltsam und paradox. Ich habe das Zitat nicht zur Hand, doch der Sinn ist dieser: Wenn ich wüßte, Christus wäre nicht die Wahrheit, so wollte ich doch lieber mit ihm als mit der Wahrheit sein.¹³

Welche Erhabenheit und welche Unerschütterlichkeit! Dostojewski meint, da wir zu keiner endgültigen und objektiven Wahrheit gelangen können, denn das wäre der Tod für Gedanken und Seele, das Ende all unseres Sehns, will er allem zum Trotz und unter allen Umständen sein Leben mit dem verbinden, das ihm seiner Meinung nach den größten Ernst und die größte Fülle gibt, den höchsten Wert. Die Erhabenheit von Gefühl, Gedanke und Seele ist ihm wichtiger als kalte Wahrheit. Oder richtiger: Als wahr kann er keine Wahrheit anerkennen, die das Leben für ihn herabsetzt und im Lauen festlegt.

Vom Dialog über das Erlebnis der Lebensdimensionen, im Innersten, wo die Dinge entstehen, strahlt die Erhabenheit und das Leben des Gedichtes aus. Keine Kunst kann die Armut des Dialoges aufwiegen, wo er welk ist.

Wenn die französische Poesie seit der Auflehnung gegen das rationalistische Weltbild in der Dichtung von NERVAL, BAUDELAIRE, LAUTRÉAMONT, RIMBAUD und MALLARMÉ hartnäckig von *le merveilleux*, dem Wundervollen, spricht – das tut heute allen voran der Kommunist PAUL ELUARD –, so bedeutete das Wundervolle für diese Dichter das gleiche, wie Christus für Dostojewski und Jakob Knudsen: den Sinn für den höchsten Wert des Lebens. Sie sind ausgezogen, um das Leben wiederzugeben; was sie wollen, ist seine Natur. Sie wollen es geräumig und rech machen, ihm Abgründe und Gipfel schenken. Sie sind Christen und Kommunisten durcheinander, sie drücken sich verschieden aus,

¹³ Brief an Natalja D. Fonwisina: "(...) es gibt nichts Schöneres, nichts Tieferes und Mitfühlenderes, nichts Besonneneres, Menschlicheres und Vollkommeneres als Christus (...) Wenn irgendjemand mir bewiese, daß Christus außerhalb der Wahrheit stand, und es wirklich so war, daß die Wahrheit außerhalb von Christus war, so würde ich lieber bei Christus bleiben als bei der Wahrheit." (Omsk, März 1954; in: GESAMMELTE BRIEFE, München 1966, S. 85) (MVL)

erstreben aber das gleiche: Die Augen für das Neue zu öffnen, wie Baudelaire durch Himmel und Hölle zu bestätigen suchte, daß das Leben immer gewaltiger ist, und daß wir in ihm sind wie die Zelle im Stamm, mit unabweisbarem Anteil an Blüte und Verfall des äußersten Laubes.

Die Existenz des Gedichtes beruht auf der Liebe und dem Ernst, die jede Frage und jede Antwort in seinem Dialog durchströmen.

Jedesmal, wenn ein Gedicht ohne Frage war, wurde deine Welt kleiner. Du erlebtest es wie einen Schmerz.

Jedesmal, wenn deine Welt an Freude zunahm und in Laub der Gediegenheit ausschlug, war es, wie Frage und Antwort des Gedichtes dich mit einem Strom von Erhabenheit durchwanderten.

Jedes Gedicht fügt hinzu oder zieht ab. Jeder Mensch bekämpft dein Leben oder erhält es aufrecht.

Laß dein Gedicht auf der Seite des Lebenden stehen.

Was die am schärfsten getrennten Erlebnisse und Erfahrungen umfaßt und sie in einer zusammenhängenden Erklärung vereint, wie bodenlos sie dir auch erscheinen mag, ist die Wahrheit. Auch sie ist veränderlich, das ist ihre Natur. Auch die Wahrheit ist Bewegung und Leben. Nur bewegt kannst du von ihrem Licht gestreift werden.

Unwahr sein heißt bei einer Erklärung stehenbleiben, die dich zu unterscheiden zwingt zwischen dem, was zum Leben gehört und dem, was außerhalb von ihm liegt.

Unwahrheit ist Furcht. Wahrheit ist furchtlos.

Ich sah in einem Traum ein nacktes Kind auf dem Rücken eines Löwen durch eine sonnenbeschienene Stadt reiten.

Nur Angst ist grausam. Nur sie kann man fürchten. Sie gehört in eine Zeit, da der Mensch dem Dialog abtrünnig wurde. Das heißt: seinem Erstgeburtsrecht.

Wenn deine Schwäche dich überlistet hat, und du dich im Leichten ausstreckst, wenn sie den Dialog deiner Selbstprüfung unterbricht, dein Streben danach, das Dasein in seinen Abgründen und auf seinen Höhen zu erleben, dann wird stets eine Geißel den Geistlosen zum Leben erwecken.

Jedesmal, wenn eine Geißel über die Welt hingeht, wirst du wissen, daß du etwas versäumt hast.

Du tust mir Unrecht. Das Leben wurde wertloser, als deine Augen auf mich fielen: das einzige Verbrechen, für das es keine Vergebung gibt.

Je fester du deine enge Welt bautest, je weniger Platz sie dem Streben deiner Brüder übrigließ, desto furchtbarer die Kraft, die ihre Mauern einlief.

Im Geistlosen werden die Dämonen geboren. Wenn alle Fragen und Antworten schweigen.

Geistlosigkeit und Gefühllosigkeit ist ihr Heim.

Es gibt keinen Übergriff, der nicht Vergeltung war.

Nun fliegt die Vernichtung in der Luft, sie ist wie eine Spinnwebe auf deinem Gesicht, die Winde flüstern von ihr, die Meere seufzen ihren Namen. Die Welt steht erfüllt von Vergangenheit.

Die erste Hälfte dieses Jahrhunderts: das Jahrhundert ohne irgendeinen Gedanken. Das Jahrhundert der Pein, nicht des Leidens, die Zeit der Gefühlskalten, die Pause des steckengebliebenen Fragens.

In der Welt, die die Ozeane zerschellten, höre ich die Korallen, damit beschäftigt, dir ein Haus zu bauen.

Wir leben hinter uns selbst. Nur das Gedicht weiß davon.

Dem Jahrhundert der Angst sollst du die Furchtlosigkeit des Kindes entgegenstellen. Du darfst dir deine Freude nicht verdunkeln lassen. Wisch deine Sorgenfalten aus! Noch ist die Welt unermesslich.

Wenn sich die großen Ideenaufbrüche melden, wenn eine Bewegung in der Literatur die andere unter unbarmherzigem Kampf ablöst, geschieht das nie aus kleinen Anlässen, immer aus großen.

Es geschieht, weil die Menschen Erfahrungen gemacht oder erneuert hat, welche die herrschende Tendenz nicht umspannen kann. Gestern war diese Tendenz und ihre Lebensdeutung wahr, heute wurde sie Unwahrheit.

Der Aufruhr gegen sie ist Befreiung zu einem größeren Lebenserlebnis.

Neue Frage und neue Antworten lassen den Dialog aufflammen, der steckenblieb.

Kein lebendes Gedicht kann als romantisch oder naturalistisch erklärt werden. Überall ist nur von vorherrschenden Tendenzen die Rede. ein nur naturalistisches Gedicht läßt sich nicht denken. In der Welt des Geistes – wie überall – ist die Doppelheit das Prinzip des Lebendigen. alles steht im Zeichen des Paares.

Gegen die romantische oder die naturalistische Tendenz kannst du nicht reagieren, so lange man von einer lebenden Tendenz sprechen kann, denn sie hat immer anderes mit sich als sich selbst. Erst, wenn sie zur Konvention erstarrt, empörtest du dich.

Im Gefängnis des Konventionellen stürzt du die Mauern um, die dich aussperren aus dem Leben.

Nichts wurde unzureichend, das nicht zuvor konventionell geworden wäre.

Gerade durch jene Erfahrung, die die Ideen nicht umfassen können, werden sie konventionell. Dein Kampf soll nie aufhören. Während du heute nacht schliefst, geschah das, was dich zu neuer Probe und Verwandlung zwingt, oder dich zu Vergangenheit macht. Jede Sekunde flüstert dir Wachstum zu oder übergibt dich dem Feuer.

Kurz vor seinem Tode besuchte ich einen unserer großen alten realistischen Maler. In seinem Atelier war neben der Tür vom Boden bis zur Decke eine schmale Öffnung eingehauen.

Ich fragte ihn, warum er die Mauer mit diese Spalte hatte durchbrechen lassen.

Es war, damit er seine letzten gewaltigen Leinwände mit Landschaften zum Atelier rein und raus schaffen konnte. Sie waren zu groß, um durch die Tür transportiert werden zu können.

Mit den Jahren war er von seinem Realismus eingeholt worden. Wo sollte er den Abschluß des Bildes finden, da die Natur doch sich und ihre Wahrheit fortsetzt? Stattdessen fügte er seiner Leinwand hinzu. Gewaltiger und gewaltiger breiteten sich die Felder in seiner Kunst in handgreiflicher Ausdehnung. Er war dabei zu vergessen, daß Realismus im Kunstwerk niemals anderes als Tendenz werden kann.

Nun malte er im Gefängnis der Konvention. er fragte nicht länger.

Was ist es mit dieser Verbindung, das in den Gedichten NIS PETERSENS so stark zur jungen Generation spricht?

Es ist kein so kleiner Anlaß wie der, daß die Jugend bei ihm formelle Befreiung findet; denn auch als Künstler war Nis Petersen konservativ. Der Nach-Drachmannsche und Nach-Kiplingsche Apparat von Bardenrequisiten, Gold und Edelsteinen, von Zigeunern, fahrenden Gesellen, Legionen, Kohorten und Säulen der Achtzehnjährigen, der sich in all seiner Abgenutztheit in seiner Poesie rührt, ist eigentlich ziemlich unerträglich.

Aber er ist nicht um seiner selbst willen da. Er ist Nis Petersens arme Verkleidung, seine konventionelle Maske, mit der er sein verletzbares Lebenserlebnis deckt, sein vor Verzweiflung beinahe formloser Dialog. Es besteht eine gefährliche Ironie im Verhältnis zwischen dem Dialog und dem vergänglichen Inventar, mit dem seine Gedichte versehen sind. Unter den hochmütigen Metallen der Masken wirst du von einem Blick betrachtet, der die Möglichkeit des Verlustes so tief wiedererlebt hat, daß der Dichter ihn zu Ende lebt. Daraus entspringt sein Heroismus.

Ob es nicht daran liegt: daß der Mensch bei Nis Petersen wieder verloren gehen kann, ob es nicht der gewaltige Zorn über das Laue ist, das wie eine Befreiung auf die wirkt, die nachkamen?

Ihm, der von Sachsenhausen nach Hause kam oder dessen Brüder es taten¹⁴, ihm kannst du nicht einbilden, das Leben sei leicht und durchführbar und der Mensch aus sich selbst und seinen Möglichkeiten hinausgetrieben. Doch nimm die Maske vor das Gesicht und bewege dich auf Kothurnen, wenn das für dich notwendig ist, um aufrichtig zu sein; schließ dich der einen oder anderen politischen Richtung an: das alles ist gleichgültig du bist doch sein Fürsprecher, falls deine Lebensauffassung Ziele hat, die die Jahre des elenden Schicksals umfassen können. Die Möglichkeit des Verlustes kennen und sie aussagen heißt auch deine Welt erweitern und ihr Bedeutung verleihen.

Was du als Letztes von allem vergessen wolltest, dich selbst und dein Gedicht: dein Leben hängt davon ab, daß du es vergißt.

¹⁴ Ich konnte keine Hinweise finden, daß er im KZ Sachsenhausen war oder aus jüdischer Familie stammt. (MVL)

Was dein ganzes Wesen zu vergessen begehrt, unmenschliche Dinge, mit denen du nicht leben zu können glaubst: dein Leben hängt davon ab, daß du sie festhältst.

Im Vergessen, wo Frage und Antwort aussterben, wirst du dich selbst niederreißen. Du verschließt dich vor etwas, das dich entsetzte. Doch es gibt ein Vergessen, das Offenheit ist und auch das Entsetzen-Erregende umfaßt. Ein Mittel zu sehen.

Du mußt aufhören, zwischen Leben und Un-Leben zu unterscheiden. Es gibt nur Leben.

Er spricht für die Zukunft, der gerade jene Erfahrungen erklärt, die du vergessen können möchtest.

Entscheidend ist nicht die Originalität oder überraschende Neuheit deiner poetischen Mittel, sondern das Dimensionserlebnis, das du sie ausdrücken ließest. Entscheidend ist nur der Dialog des Gedichtes.

Keine sprachliche Genialität hat Bestand, auch die raffinierteste Rede darf dich nicht versuchen. Alles beruht auf Ausdauer und Tapferkeit, die hinter deiner Fähigkeit liegen. Hat man die Augen einmal geöffnet, wagt man sie nie mehr zu schließen, sagt REVERDY.

In aller wahren Dichtung sprechen zwei Stimmen, deine und die des Grenzenlosen, das in dir niedergelegt ist.

Die in ihrem Streit Unterlegenen, die dem Wahnsinn Verfallenen wie HÖLDERLIN, wie FRÖDING, diejenigen, welche sich die Zunge abbissen wie RIMBAUD, sie haben eine besondere Macht über unser Bewußtsein.¹⁵

Sie gingen im Dialog unter. Sie ließen ihn keinen Augenblick los. Ihre Tapferkeit ist uns eine Herausforderung.

¹⁵ Vgl. auch Walther Küchler: ARTHUR RIMBAUD – BILDNIS EINES DICHTERS (Heidelberg 1948; Neuausgabe Berlin 2021: A+C online) (MvL)

XXIII. VERGESSEN

Zwischen der Poesie und dir liegen eine Kälte und ein Schatten, die eure Vereinigung verhindern wollen. Zwei Fremde werfen diese Kälte und diesen Schatten vor sich hin: du selbst und dein Gedicht.

Du mußt sie beide überwinden. Sie wollen dich austrocknen.

Wie mich von mir selbst befreien und von dem, was ich geschrieben habe? Das ist die Frage, die dich unaufhörlich verfolgt. Du willst in der Zukunft leben, das ist dein Drang und deine Notwendigkeit, außerhalb von ihr kann dein Gedicht nicht Atem holen, doch nun hast du dir eine Vergangenheit geschaffen, die dir dein verlassenes Bild widerspiegelt. Du bist in sie verstrickt, du siehst nicht mehr länger mit deinen eigenen Augen, sondern mit denen jener Vergangenheit, in die dein Bild einging.

Vor kurzem kämpftest du nur damit, dich auszudrücken, jetzt kämpfst du auch mit dem, der du warst, obgleich du danach strebst, ein anderer zu sein. Jedesmal, wenn die Stille beunruhigend wird, flüstert sie dir zu: So kann es gemacht werden! Der andere lebt in abgeschlossenen Formen. Du lebst in Formen, die entstehen.

Du hast dir selbst deine Konvention geschaffen und bist für immer unfrei.

Einen Ton zu haben – gibt es etwas Schrecklicheres und Gefährlicheres? Er überlistet dich, er greift dich vom Rücken her an. Deine Schwäche wird von der Sicherheit und Freude des Wiedererkennens erfüllt, wenn du dich selbst nachahmst und auf deiner Konvention aufatmest.

Zerreiß dein Gedicht, wenn es dich ruhig macht. Es ist deine Vergangenheit, der du unterliegst.

Im Schüler-Verhältnis zu einem Größeren zu stehen kann gesund sein, im Schüler-Verhältnis zu sich selbst zu stehen ist der Tod. Wer kann sich davon freisprechen, sich von seinem Bild versucht haben zu lassen.

Wenn dein Gedicht du selbst wäre, hättest du keinen Grund dich zu ängstigen, doch es drückte nur in kurzen Blitzen den Grundstoff deines Wesens aus und du weißt selbst nicht, wo sie zu finden waren.

Nur dessen kannst du sicher sein: dort, wo du selbst und die anderen dich zu finden glauben, in deinem Ton, deiner persönlichen Handschrift, dort

ist das Leben in dir auf jeden Fall nicht, da ist nur deine Hülle. Gerade dieses beständige, unveränderliche Element in deinem Gedicht ist zutiefst von der Vorstellung von demjenigen durchdrungen, der du zu sein glaubst, demjenigen, zu dem du dich gemacht hast und mit dem du dich zu vereinigen suchst. Deine Verwandlung und dein Wachstum liegen außerhalb. So auch deine Spontaneität. Sie wiederholt sich nicht selbst und ist von Natur unbegreiflich. Warum solltest du schreiben, wenn du dich selbst und den endgültigen Ausdruck für die Vorstellungen gefunden hättest, die du mit bekamst ...

Gegen seinen Willen baut jeder Dichter seine eigene Legende auf. Er schleift das Werkzeug zurecht, das ihn umbringen soll. Wenn alles gesagt ist, geht er unbekannt davon. Jedes gesprochene Wort wurde Geschichte und legte seiner Offenheit Steine in den Weg. Jedes ausgesprochene Wort vertiefte seinen Kampf.

Dein Werkzeug muß Vergessen sein. 'Vergiß dich selbst und werde. Unbeschrieben und neu, dein Gedicht ist dein erbittertster Feind.

Wer sollte ich sein, wenn ich nicht tieferes Mißtrauen zu meinem Werk hegte als sonst jemand?

Ich lese meine alten Bücher nicht, denn ich schäme mich für meine Gedichte. Nicht über sie, sondern über mich; ich weiß, woraus sie gemacht sind. Sie zwingen mich, die Augen niederzuschlagen.

Sich um sein Gedicht so wenig kümmern können, wie der Baum um seine Frucht ...

Am ende meines Gartens steht eine Reihe Ahornbäume. sie rüsten ihre Samen mit Flügeln aus. Der Wind nimmt sie und trägt sie fort. Der Baum steht kommenden Samen und kommenden Flügeln zugewandt. Er ist Zukunft.

Du bist der arme Baum, der die Konventionen deines Gemütes ausreift. du klammerst dich an deine Frucht. Sie verfault auf deinen Ästen.

Bewußtsein und Gedanke wollen dir unveränderliche Form in der Zeit schenken. Das Gefühl will dich reinwaschen und erneuern.

Wenn du dachtest, versuchtest du jedesmal beschwerlich deinen wackligen Zusammenhang zu sichern. Du dachtest mit Sorge an dich

selbst. Sobald du fühltest, vergaßest du. du wurdest leuchtender Zusammenhang.

Mit seinem Gefühl berührte Antäus die Erde und wurde starkt. Antäus: die Mythe vom Künstler, die Mythe vom lebenden Menschen.

Das Bedrückende an einem engen Kulturkreis ist der Umstand, daß du in allen Erdenwinkeln, an allen Straßen dem Bild deiner Vergangenheit begegnest. Nirgends kannst du verschwinden und der werden, der du sein könntest. Die Fensterscheiben geben dir die Züge deiner Vergangenheit wieder, selbst die Quellen lesen Zeitungen und erzählen dir, für wen du dich ausgabst.

Die höchste Notwendigkeit des Reisens besteht nicht darin, das Neue zu sehen, sondern in dich selbst zu verschwinden. Vor Seen zu stehen, auf die du deine Züge nicht eingeschrieben hast.

Rufe deinen Dämon an, er ist deine Befreiung. Je gewaltiger seine Herrschaft ist, desto freier sollst du entstehen.

Im Kampf mit ihm .. !

Man sagt, das Kind sei kein Künstler, weil es sein Kunstwerk nicht wiederholen kann, es kann keine Erfahrungen machen.

Es ist mehr Künstler als du, gerade weil es sein Kunstwerk nicht wiederholen kann. Es hat keine Vergangenheit. Alles entsteht unter seinen Händen.

Wenn du das Kunstwerk gleichzeitig vergessen und das Licht, welches es dir beibrachte, die darin gemachte Erfahrung festhalten kann, dann wurdest du dem Kind ebenbürtig und wuchsest über es hinaus. Nun wagst du, wie das Kind zu schaffen. Und mehr als das: du kannst in deinem Werk wachsen.

Du bist. Und doch entstehst du.

Nicht bloß dich selbst mußte du vergessen können, um dein Gedicht zu schaffen. Das ist das Paradoxe: auch das Gedicht mußst du vergessen können, während es entsteht.

Im Entstehensprozeß eines jeden lebenden Kunstwerks gab es einen Augenblick, in dem der Künstler es vergaß und bloß war. Er dachte nicht mehr daran, es mit all seinem Wissen und seiner Erfahrung zu formen. Es

nahm Platz in ihm. Von seiner Spontaneität überwältigt, lebte er es. Seine Füße berührten die Erde und machten ihn stärker als er war.

Findest du, das klingt leicht? Man muß also nur warm werden können, sich mitreißen lassen von dem, was entstehen will?

Vergiß nicht, nichts ist in sich selbst genug, auch nicht die Spontaneität. Du mußt ihr etwas geschenkt haben, worin sie wachsen kann. Du mußt ihre Hände mit etwas beschwert haben. Du lebst dein Leben, um deine Spontaneität zu sättigen. Sie ist dein Werk, und reich oder arm wie du, so wenig Geschenk, daß sie deine äußerste Eroberung ist. Kein Wunder, sondern die strahlende Krone deiner Geduld.

Sie wurde nicht bei der Schaffung des Gedichtes geboren, sondern in allen Sekunden deines Lebens.

Ebensowenig darfst du glauben, du seiest von Geburt an mit der Fähigkeit ausgerüstet, dich selbst und das Gedicht zu vergessen, der Voraussetzung dafür, daß die Spontaneität mit ihrer leuchtenden, salzigen Morgenluft in dir erwachen kann.

Es ist das Paradoxe des Vergessens, daß es nicht unwillkürlich ist. Du vergißt nur, was du willst, was du zutiefst zu vergessen begehrt. Es ist eine Reinigung und eine Disziplin, die du dir auferlegen mußt. Außerhalb des Gedichtes wird dein Gedicht geformt.

Du kannst niemals Kind sein. Das Kind bedarf des Vergessens nicht. Doch du kannst einen Augenblick Kind *werden* und in seinen Zeichen wachsen.

In deiner tiefsten Persönlichkeit muß alles aufgesaugt werden. Durch die Menge der Bruchstücke überzeugst du niemanden.

Die Spontaneität verzichtet auf Deckung. Sie besitzt keine Maske. Du bekennst wehrlos in ihr.

Du kennst das Gedicht, in dem der Dichter weder sich selbst, noch das Gedicht vergaß, das er schrieb. Der furchtbare Wille zur Kunst versteinerte jede Pause, und nun lähmt er dich mit dem ersten Wort des Gedichts.

Nahm sich der Dichter vor, ein leichtfüßiges Gedicht zu schreiben, so bringt die Leichtigkeit seiner Füße Berge zum Erzittern, wollte er fest und schwer sprechen, greifst du durch seine Rede wie durch Rauch.
Eine endlose Langeweile überfällt dich.

Was du besitzt, ist tot; was du erkämpfst, lebt.

Alles Wissen, alle Erfahrung ist nutzlos in deiner Hand, solange du sie mit prüfenden Blicken musterst. Dein Atemzug wurde erschwert, wenn du Luft zu holen beschloßest.
Ehe die Erfahrung dein schattenhafter Diener wurde, ließ sie das Gedicht erkalten. Zwischen kundigen Worten verkamst du.

Laß alle Worte deine Grundworte sein. Vertrau ihnen allen dein Schicksal an.

Es gibt keine Betrugsmöglichkeit. In dieser Gewißheit sollst du deine Ruhe finden. Hör auf, dich um deine Gedichte zu kümmern. Sind sie lebend, werden sie leben, sind sie tot, kann nichts sie zum Leben erwecken. Entferne dich von ihnen mit geschlossenem Mund. Nur die ungeborenen Gedichte gehören dir.

Wer seinen Gedichten mit bekümmerten Blicken folgte, wer sie zu beschützen versuchte, bekannte sein Mißtrauen zum Geist.
Laß dein einziges Prinzip Verschwendung und Vertrauen sein. Das heißt: Vergessen.

Eine Stelle in DELACROIX' Tagebuch hat immer starken Eindruck auf mich gemacht. Wo er schreibt, er habe seiner Haushälterin Jenny die Passage aus Lord Byron vorgelesen, in der jener den Genever als seine Hippokrene rühmt.

Sie sagte, es sei auf Grund der Kühnheit, die der Genever ihm schenkte. Ich glaube, diese Beobachtung ist richtig, wie demütigend sie auch für viele Schöngeister sein mag, die in der Flasche das Adjuventum des Talents gefunden haben, das ihnen auf die steilen Gipfel der Kunst hinaufgeholfen hat. Man muß also außer sich und über sich selbst hinaus sein, amens¹⁶, um der zu sein, der man sein kann .. !

¹⁶ von Sinnen, kopflos, außer sich (lat.) (MvL)

Was Delacroix und seine Haushälterin hier Kühnheit nennen, ist das, was ich mit Vergessen meine. Dennoch ziehe ich meine Bezeichnung vor, denn man kann kühn sein, ohne sich selbst zu vergessen; doch wer seine Grenzen überschritt und der wurde, der er sein konnte, drückte sich immer in der Sprache der Gipfel aus.

Kühnheit ohne Selbstvergessen ist Ehrgeiz, die prüfende Pose des Zweiflers vor der Geschichte.

Besuchte L., der seine Bilder in einem kühnen, große und summarischen Stil formt. Er zeigte mir seine beiden ersten Gemälde aus den Knabenjahren, Portraits der Eltern, in denen er mit treuer Sorgfalt versucht hatte, eine möglichst vollständige Darstellung des Beobachteten niederzuzeichnen. Daneben hingen einige Bilder, die sein junger Sohn gemalt hatte.

Dieser dagegen hatte dort begonnen, wo der Vater aufhörte, mit der Kühnheit. Seine Bilder besaßen deshalb kein Verhältnis zu den Dingen, was gleichbedeutend damit ist, daß sie auch kein tiefes Verhältnis zu ihm selbst besaßen.

Weil er bei der Kunst begann, übergab er sich kaltblütiger Kühnheit und kreiste beständig im Gefängnis seiner Beschränktheit, dazu verurteilt, kleiner zu sein, als er war.

Ich kann dir Einblick in Regeln schenken. Das ist überflüssig. Du kanntest sie, sie gehören dir.

Doch als du dich selbst vergaßest und auf dem Grunde deiner Persönlichkeit lebtest, wurde alles Gesetz.

En aval sont les sources, sagt RENÉ CHAR. Alle Quellen strömen abwärts. Abwärts in die Reinheit des Selbstvergessens, wo das Lebende entsteht.

Das tiefste Vergessen: die Welt ohne dich zu erleben, befreit von deinem Schmutz, deiner Angst, deinem Rausch. Sie zu sehen, wie sie ist, dort drinnen wiedergegeben, wo du deinen schöpferischen Spiegel umfaßt, wo Reflexion und Ehrgeiz sich nicht vorbeugen und ihn mit unreiner Luft trüben.

Im See gespiegelt wurde die Welt immer ein Wunder.

Eines Tages wirst du das Wunder finden, an dem du trägst. Wie einer Liebe wirst du ihm begegnen, mit vertrauenden Augen.

Im Vergessen erwacht die Frische der Seele und lacht. Keine Freude ohne Selbstvergessenheit. Kein lebendes Gedicht ohne Freude.

Vergessen heißt erwachen.

Wer einmal die Welt außerhalb seiner Reflexion sah, leuchtend und neu, wird immer umhergehen, von Heimweh getrieben. Eine Heimlichkeit mit dem Leben liegt wie ein Licht über ihm. Nur in der Poesie findet seine Verbannung ein Ende.

Er wird die Kräfte der Seele üben, bis er sich durch die Dinge und sich selbst ein und aus bewegt, wie das Licht durch offene Türen. Er wird Leichtigkeit und grenzenlose Freiheit. Der Grashalm beugt sich nicht, wenn er über ihn hingehet.

Jeder Atemzug wird ein Gedicht, jedes Gedicht bekommt die Frische des Atemzuges.

Wie die Schnecke sollst du das Haus der Reflexion auf deinem Rücken tragen. Du kannst dich in ihm aufhalten, wenn du willst. Es ist nicht du selbst.

Im Gedicht befreist du dich zu dir selbst, nicht einem Teil von dir, sondern zu deinem ganzen unerforschlichen Wesen. Keinerlei Gemeinschaft kann entstehen, bevor du ihn in Einsamkeit und Vergessen befreit hast, der die Fähigkeit zur Verschmelzung besitzt. Das muß es sein, was OTTO GELSTED mit seinen Zeilen meint:

*Doch Gemeinschaft – großer Fund –
lag auf der Einsamkeit Grund.*

Auch Heerscharen von Brüchen können keine Ganzheit bilden. Gemeinschaft kann nur zwischen Ganzheiten entstehen. Sie ist die Berechtigung und höchste Notwendigkeit des Gedichtes.

XXIV. ZERSTREUTHEIT

B. schreibt mir: *Niemals habe ich ein Gedicht mit dem Gefühl von mir gelegt: jetzt ist ein Gedicht gedichtet worden. Immer habe ich gedacht: man muß anders dichten können. Das hier gleicht wohl einem Gedicht – ja, einzelne entsprechen sogar dem, was ich für ein richtiges Gedicht ansehe. Doch zurück bleibt die Erinnerung an die Entstehungsweise. Mein Gedicht ist bestenfalls eine Zusammensetzung von lebenden Bruchstücken.*

Und weiter: *In Wirklichkeit ist das Selbst, das meinen Gedichten hindernd im Wege steht, etwas wie eine versteinerte Variation meiner selbst, ein merkwürdiger Begrenzer, der mich Mal für Mal in gewisse gegebene Proportionen hineintreibt, wenn sich plötzlich etwas entfalten will. In Wirklichkeit weiß ich gar nicht, wer ich selbst bin; jene Person, die ICH sagt, ist in gewisser Weise eine erdichtete Person, eine Art ethische Verpflichtung. Mal für Mal habe ich etwas ganz Unbekanntes in mich eintreten gefühlt und nicht geahnt, wer ich selbst war und mich wie etwas Treuloses, Unsicheres empfunden, ein Mann, der sich selbst im Stich läßt. Aber vielleicht war das mein wirkliches Selbst, das sich meldete ...*

Tiefe, aufrichtige Worte eines jungen Künstlers, der nun den Schmerz der Verwandlung zum Dichter erlebt und sich noch an sein Bewußtsein und sein Wissen klammert, obwohl die im Unbewußten ruhende Persönlichkeit beginnt, Stimme in ihm zu bekommen.

Bis gestern war er etwas Abgeschlossenes, fertige Formen und Normen ließen sich unter seiner Hand auf dem Papier nieder. Heute ist er Anfang, und davon überwältigt und entsetzt.

Noch weiß er nicht, daß er mehr folgte, als bloß einer Regel: einem Gesetz. Wer von uns erkennt seine Schilderung von der Entstehung eines Gedichtes nicht wieder und kann sich der Beschämung darüber entziehen? Wir alle begannen bei der Kunst, bei dem Abgeschlossenen. Danach fragt dich jedoch niemand. Aber ob du auch damit endetest.

Erst bringst du Gedichte hervor, dann lebst du sie. Falls du stark und rein genug dazu bist.

Für jeden Künstler kommt ein Augenblick, wo er wählen muß. Wir alle bekamen die Möglichkeit, uns selbst als Dichter, als Einsamkeit, als Anfang zu wählen.

Das Urteil über dich wird von der Wahl geformt, die du triffst, von deinem Ja oder Nein zu der Möglichkeit, der zu werden, der du sein kannst.

Allein durch diese Wahl scheiden sich die Wasser.

Wie seltsam, daß der Mut nur in der Angst reift. Nun klopft er an die Türen seiner Konventionen und jener, den er noch nicht hat fahren lassen, fühlt sich treulos, unsicher, ein Mensch, der sich selbst im Stich läßt. Er erlebt diese Angst als eine Zerstreutheit, einen Mangel an tiefer Konzentration und versteht nicht, obwohl er es ahnt, daß Zerstreutheit das Zeichen der Geburt ist.

Wenn der gewaltige Mut in der Tiefe und Einsamkeit, in der schweigenden Wachstumsschicht deiner Persönlichkeit sich nähert, wird dein Bewußtsein zerstreut. Heute trifft er dich wie ein Schmerz. Du meinst dich selbst zu verlieren. Doch in der Zerstreutheit kamst du dir ganz nahe. Jetzt wurdest du Anfang.

Diese Zerstreutheit, die du wie eine Drohung erlebst, die deine so fest und blank gewollte Persönlichkeit zersplittern will, damals, als du übersahst, daß die Persönlichkeit eine gebärende Tiefe ist, eine Gediegenheit, die sich ständig erneuern muß – ihr sollst du wieder und wieder begegnen und dich ihr öffnen mit Sehnsucht und Angst; Sehnsucht, weil diese Zerstreutheit dich vollkommen macht, Angst, weil du dich nie mehr selbst erwerben kannst. Von nun an führen keine Wege mehr zurück zu deiner sicheren Übersichtlichkeit. Du hast die Herrschaft über dein Gedicht verloren. Jetzt vollbringt es sich in deinem Leben.

Vergessen und Zerstreutheit werden Himmelszeichen, unter denen du dich bewegst.

Goethe: *Nicht ich formte mein Gedicht. Es formte mich.*

Wahre Konzentration besteht nicht in der Anspannung deines Bewußtseins, in deinem logischen Denkvermögen, sondern darin, Stille und Einsamkeit zu schaffen, ständig weitere Einsamkeiten in dir.

Konzentration bedeutet nicht, deine Tiefe mit dem Gedanken zu suchen, sondern alles zu entfernen, was das Leben deiner Wachstumsschicht behindert.

Im Gedicht geschieht nichts auf dem Papier. All deine Arbeit, all deine Liebe liegen früher.

Dir kam zu, die Felder zu bereiten und den Samen auszusäen. Das Samenkorn sprießt und reift ohne dich.

Dein Bewußtsein ist in der Zeit untergetaucht.
Das Unbewußte lebt in einer größeren Dimension.

Die Ursache der Empfindung, die dich plötzlich überfallen kann, da du dein Leben nicht mehr erkennst, ein anderer bist, ein Fremder, der hier nichts zu suchen hat und auf einen verkehrten Planeten geraten ist – findest du in der Spaltung und dem Schmerz, die dadurch in uns hervorgerufen werden, daß wir in zwei sich gegenseitig verleugnenden Dimensionen existieren: der kurzen Zeitdimension des Bewußtseins, die dich unaufhörlich jagt, und der des Unbewußten, dem grenzenlosen Raum deines tiefen Seins voll Ruhe und ruhigem Wachstum.

Deine rechte Hand fühlt deine Grenzen. Deine linke ist in Grenzenlosigkeit, Geduld und Hingebung ausgestreckt.

Je größer die tyrannische Herrschaft der Zeit über dich, desto lauter stöhnt deine Stille, deine Einsamkeit, deine Tiefe, aus denen du wächst. Deine Fähigkeit zu sein verkrüppelt.

Vielleicht ist alle metaphysische Unruhe mit dieser Spaltung verbunden. Vielleicht ist die Poesie der Mittelpunkt, in dem die zwei Dimensionen ineinander aufgehen. Sie mißtrauen sich nicht länger, sondern überschütten sich mit Liebe, sie schauen in einander hinein. Dein tiefes Sein trägt die kurze Dimension des Gedankens und der Zeit so leicht wie einen Ring auf seinem schöpferischen Finger.

Bei jeder Geburt eines lebenden Gedichtes versöhnten sich die Gegensätze.

Jetzt kannst du Gefühl und Gedanken nicht länger trennen. Sie sind in eins verwoben. Oh Sonnenaufgang!

Es gibt eine Form der Zerstreutheit, die hohe Konzentration ist. Von ihr spreche ich. So kreist der Bussard auf unbeweglichen Schwingen, ehe er hinabstößt. Nicht der Sturz ist die Konzentration, das Feuer der Handlung selbst, sondern das Kreisen ihrer Erwartung über dem Stillen.

Wenn du dich in üblichem Verstand konzentrierst, verschließt du der Poesie alle Pforten. Nur dein Wille steht offen. Zerstreue dich! Lös dich auf! Du mußt formlos sein, um Form zu erzeugen.

Wenn eine Frau zum ersten Mal gebiert, neigt sie dazu, alle Muskeln anzuspannen, doch arbeitet Anspannung aller Entstehung entgegen. Sie weiß noch nicht, daß zuerst die Zerstreutheit kommt, ein entspannter Zustand, dann soll sie selbst nachhelfen und bereit sein. Jede Geburt ist erst Zerstreutheit, dann Arbeit.

Die Juden wußten da. Früher gebären ihre Frauen in einem Geburtsstuhl, an dessen Bein ein Hahn gebunden war. Sein Flügelschlagen und Krähen sollte dazu dienen, die Gebärende abzulenken. Er rief jene Zerstreutheit hervor, in der du der Geburt nahe kommst.

Je größer deine Zerstreutheit, desto tiefer auch die Freude des Gedichtes. Du warst nur zerstreut, weil du eine Nähe fühltest.

Zerstreutheit ist Bereitung.

Nicht die Dichte eines Gedichtes ergreift dich, sondern daß etwas dicht *geworden* ist. Nur das Offene kann verdichtet werden.

Es ist das Werden, das im Geeicht spricht. Das Übrige waren Worte.

In der Zerstreutheit verschwindet der, der du zu sein glaubtest, der, zu dem du mich machtest. Du kannst dich nicht länger gegen den wehren, der du bist.

Es heißt: sich um etwas sammeln. Der Ausdruck enthält die Vorstellung von einer bestimmten, abgegrenzten Aufgabe. Das Gedicht jedoch ist ein Universum.

Du sollst dich nicht *um* etwas sammeln. Du sollst dich *für* etwas öffnen. Glaubst du, sich öffnen sei keine Tat?

In gewissem Sinn geschieht die Schöpfung nicht von innen, sondern von außen. Sie ist eine Verdichtung. Wir ließen Gott im Himmel wohnen, sonst

könnte er die Erde nicht geschaffen haben. Vom Offenen her muß der Formtrieb kommen.

In einem Gedicht über den Dichter ist RÖRDAM plötzlich ein Licht im Gedanken aufgegangen. Er spricht vom schöpferischen Menschen als einem *Allesempfinder*. Das ist das Zeichen der fruchtbaren Zerstretheit. Die Konzentration läßt dich nur ein Ding auf einmal empfinden, sie ist in die Dimension der Zeit hinabgetaucht, doch die Zerstretheit, von der ich spreche, läßt dich alle Dinge auf einmal empfinden, gleichzeitig. Sie hebt die Zeit auf.

Ein Kriterium des lebenden Gedichts: während du es liest, entsteht es. Sen Paradox: es ist fertig und endgültig, enthält aber seine Entstehung in sich, ein ewig wiederholtes Wachstum, das den Leser zum Leben erweckt und von ihm zum Leben erweckt wird. Sie wachsen brüderlich miteinander.

In deiner Zerstretheit begegnest du dem, der du heimlich bist und entsetzt dich über diesen Fremden. Es schien dir, als zersplitterte er dein Wesen. Du fürchtest dich selbst loszulassen und fürchtest, dein Geist könnte gehen. Sei ruhig! Jetzt kannst du dein Gedicht formen, er verläßt dich nicht. Zweistimmig sind alle Gedichte.

Es ist die Heimlichkeit der großen Kunst, daß sie die Fülle der Zerstretheit in sich bewahrt. Wie ein Mutterboden um die Wurzeln des Gedichts, wie ein Licht hinter dem Licht, geahnte Horizonte hinter dem Horizont des Gedichts. Wer sein Gedicht zu eng schnürt, so daß es eindeutig wird, schafft keine lebende Kunst.

Die Kunst muß bestimmt sein, soll MOZART gesagt haben. Ich bin hierin einig mit ihm, wenn er an eine höhere Form der Bestimmtheit dachte, an jene, die man in seiner eigenen Kunst findet. Doch ich würde vorziehen, von edler Unbestimmtheit zu sprechen.

Was ich edle Unbestimmtheit nenne, ist ein Offenheit im Gedicht, in seinen Formen, in jedem einzelnen Wort. Wenn du bloß das Gedicht willst, kann jedes Wort präzise und schlagend richtig sein, weil es nur um seiner selbst willen besteht: es sagt genau aus, was dein Bewußtsein wollte. Es wurde zu sehr Kunst.

Bei den Größten findest du die große Offenheit. Ihre Worte versuchen nicht, vor allem präzise zu sein, sondern geräumig. Sie wollen den Dingen Platz geben, sich in ihnen zu rühren, zu leben.

Das präzise Wort malt das Ding ab. Es stirbt in seinem Bild.

Das edel unbestimmte Wort befreit das Ding in deinem Gemüt zum Leben.

ARTUR LUNDKVIST spricht von Gedichten, denen Untervegetation fehlt. Es ist das Verbleiben der Zerstreutheit im Gedicht, die edle Unbestimmtheit, auf die er hindeutet.

Es gibt Dichter, von denen man sagt, sie seien tief, und doch fehlt ihnen die lebende Flora der Tiefe. Ihre Tiefe ist von nichts gesättigt.

Ich habe von Vergessen und Zerstreutheit gesprochen, aber auch sie sind nicht genug.

Du mußt all deine Sorgfalt auf mehr verwenden als nur darauf, deine Tiefe zu öffnen: du mußt sie sättigen. Das ist die einzige wirkliche Arbeit des Dichters. Was du siehst, mußt du mit Stille umfassen. Was du fühlst, mußt du stärker und reiner an die Tiefe zurückgeben, aus der dein Gefühl aufstieg. Nur große Dinge sollst du durch dich hindurchsinken lassen.

Dir allein fiel es zu, zu leben, um deinem Unbewußten große und reine Dinge anzuvertrauen. Was in dich hinabsinkt, ist deine Aufgabe. Was in dir aufsteigt, sollst du schweigend entgegennehmen, ohne es zu stören oder durch unnötige Hilfe zu unterbrechen.

Reinheit und Erhabenheit – diese Worte kehren auf diesen Blättern wieder, untrennbar mit dem Gedicht verbunden.

Und doch kenne ich mich selbst. Ich weiß, daß Laster und Verbrechen, menschliche Erbärmlichkeit und Niedrigkeit der Boden waren, auf dem manche große Dichtung wuchs ...

Trotzdem: darin liegt kein Widerspruch, bloß Verwunderung.

Der Reinheit und Erhabenheit, in denen allein das Gedicht leben kann, müssen wir uns alle auf verschlungenen Pfaden nähern, einige von uns besudelt und erniedrigt. Nur angesteckt konnten sie Stille in sich schaffen, nur von Schmutz bedeckt die Reinheit zum Erwachen bringen.

Vielleicht war die Verirrung jener Hahn, der an deinen Stuhl gebunden war. Vielleicht mußtest du dich mit dem Verurteilten gemein machen, um

dich und ihn zu erlösen. Vielleicht warst du wahrer als ich. Du berührtest die magerste Erde, doch du wurdest stark.

Bloß Verwunderung über die reinigende Kraft ...

Habe ich mit Worten gespielt und dich zu verwirren gesucht, wenn ich jene Zerstreutheit, in der die Fülle in dir aufsteigt, wenn ich die Forderung dich zu öffnen und deine Tiefe zu sättigen, eine Form von Konzentration nannte, die höchste, die es gibt, vollkommen unterschieden von der Anspannung aller deine blinden Sinne, unter der die Niederschrift meistens geschieht? Habe ich versucht, die Rangordnung der Dinge umzustoßen, und nun willst du sie wieder in ihre Ordnung zurückbringen? Ich schrieb doch allein, um den wahren Rang der Werte wieder aufzurichten, der vergessen ist. Die Kunst kann dein Leben nicht erfüllen, aber die Poesie.

Wenn BLAKE die Konzentration im üblichen Sinn verleugnet und von einem seiner Gedichte sagt: *Ich habe es wie nach Diktat geschrieben, zwölf oder manchmal zwanzig oder dreißig Zeilen auf einmal, ohne vorausgehende Überlegung – und überdies gegen meinen eigenen Willen – glaubst du deshalb, das Gedicht sei über ihn hergefallen, ohne daß er erst einen Boden bereitet hatte, auf dem es wachsen konnte? Glaubst du, es geschah außerhalb von ihm?*

Ohne Mühe lernst du nicht in deiner eigenen Tiefe zu leben und Stille zu schaffen. Es ist deine Aufgabe, die alle Kräfte deines Lebens in Anspruch nimmt. Sie fordert dich jeden Augenblick heraus, sie verlangt unaufhörlichen Wagemut von dir. Sie läßt dir keine Ruhe.

XXV. DAS NEUE

Ich lese ERIK KNUDSENS Strophen. Mit welchem Glücksgefühl sie mich erfüllen! Vor einem Gedicht stehen, das Anfang ist, vor einem Dichter, der entsteht!

Ich bin ihm lange mit Erwartung gefolgt, nun hat er ihr Maß gesprengt, und ich gebe mich der alten Ungerechtigkeit und niemals verblaßten Wahrheit hin: daß nichts ist ohne das Neue. Nichts ist, ohne die Entstehung.

Er ist aus seiner Vergangenheit herausgetreten. Noch im Gedicht selbst tritt er, wo er Orpheus anruft, auch aus seinem Gedicht heraus, mit dessen kühnem, traditionsgebundenem Auftakt. Von diesem Augenblick an vergaß er, Künstler zu sein. Er wurde, der er sein konnte, und sein Gedicht wächst von Strophe zu Strophe. Er spricht: *daß die Steine lauschen und die Erde zu weinen beginnt*, und doch wirst du vor diesem Bild unseres blumenlosen Lebens von Glück erfüllt. Es ist in seiner Klage überwunden. Derart ist die reine Kunst und derart ihre Notwendigkeit. So lange sich das Gefühl noch unseres abgestorbenen Baumes bemächtigen kann, schwebt das Gelöbnis neuen Blättersprießens über uns.

Noch in den letzten sieben abschließenden Linien des Gedichtes, noch in den letzten drei, besitzt er die Fähigkeit, Wachstum zu sein:

*Hvem gynger i nat paa det vildsomme hav
skibbruden, ene med bølger og storm?
Hvem blæser i nat i sit Rolands-horn
mens spøgelseskibe sejler forbi?*

*O døve skippere! blinde styrmænd!
levende brødre ved mast og ror
jeg kalder paa jer med vand i min mund!*

Wer schaukelt heut nacht auf dem pfadlosen Meer / im Schiffbruch, allein mit Woge und Sturm? / Wer bläst heut nacht in sein Rolands-Horn / während Geisterschiffe vorübersegeln? / O taube Schiffer! Blinde Steuermänner! / Lebende Brüder an Mast und Ruder, / ich ruf' euch mit Wasser in meinem Mund!

Es ist ungerecht, zu meinen, dieses Gedicht mache hell um sich und niemand anderer habe vor ihm gesprochen. Auch wenn ich glaube, die letzten drei Linien sind im Dänischen von vollkommener lautfreier Schönheit, so weiß ich doch, da die Welt voll anderer Vollkommenheit ist. Aber so mußt du fühlen, wenn du ein lebendes Gedicht entgegennimmst. Es liegt außerhalb von kaltblütigen Vergleichen.

Die Summe jener Erfahrungen, die wir allein gemacht haben, ein blitzkurzes, furchtbares Jetzt im langen Streit des Menschen, hier ist es erklärt, erhöht und zu Gesang versöhnt worden, der Kampf strahlt über die Dichtung der Vergangenheit zurück, über meine eigene, als eine Antwort. Er erfüllt uns mit Stolz.

Wenn du fort bist, ist dein Gedicht nicht nur Relikt. Die Neuen vertiefen sein Leben. Das Gedicht ist ein Gewächs, das neue Gedichte aufrechterhält oder verkommen läßt. Alle vertrauten wir uns der Zukunft an. Wir sind in ihrer Hand.

Über dem Gedicht schwebt die große Ungewißheit, ob es in allen Phasen der Zeit lebt. Es wird immer eine Frucht der Vergangenheit sein, in günstigen Fällen kann es auch seinen Entstehungs Augenblick umfassen und ausdrücken, doch das alles kann ihm an sich noch nicht zusichern, daß es auch in der Zukunft lebt, die allein die Größe des Gedichtes ausmacht.

Sehr intellektuelle Lyriker wie PAUL VALÉRY sind nach allen Seiten von Vergangenheit umgeben, nicht weil sie keine starken Gedanken denken können, sondern weil ihr Gedicht überwiegend in der kurzen Zeitdimension der Reflexion liegt. Die Kräfte der Seele, welche weiter sehen, dürfen nur in seltenen Augenblicken durchbrechen.

Andere ebenso hoch intellektuell ausgerüstete Dichter, wie BAUDELAIRE, lebten in allen Zeitphasen, das heißt in der Zukunft, weil sie es verstanden, Intellekt und Gefühl gegeneinander auszuspielen und sich entflammen zu lassen. Ihr Gedicht hatte das Neue – Baudelaires eigener Ausdruck – vor sich und ergießt sich noch immer darein.

Die Phasen der Zeit sind nur Ausdruck von Stadien einer Bewegung. Jede Sekunde der Bewegung enthält die Fortsetzung in sich. Wenn du deinen eigenen Augenblick mit allen Kräften der Seele und des Gedankens umspannst und durchlebst, hast du teil am Neuen.

Es wird dich ergreifen und aufheben. Es wird dir seine Schwingen leihen. Jedes kommende Gedicht wird dem deinen etwas hinzufügen.

Je älter du wirst, desto vielfältiger dein Erleben dessen, was du weiterführst. Von Anfang der Zeiten her eilt der Menscheng Geist an dir vorüber. Seine Zeugnisse liegen, wo er lebend war, nicht hinter dir sondern immer vor dir und warten, daß du sie erreichen und zum Leben erwecken sollst. Du wirst von ihnen getragen und sie erwarten dich.

Weiterführen heißt, sich zum Lebenden durchkämpfen.

Kennst du die Freude der tiefen Neuentdeckung in einem Werk, das Jahrhunderte hinter sich hat? Ein stürmischer, dunkelgoldener Tag und Salz in deinem Sinn, das dir die Nähe des Meeres ankündigt? Ein solcher Tag bläst dich vorwärts, niemals zurück.

In der Welt des Geistes ist alles Zukunft. Sie ist verwandt mit den großen Tagen in deinem Leben, als alles Licht war und der Tod dir unschuldig wie ein Kind erschien.

Die verzauberten Tage! Deine innerste Heimlichkeit mit der Poesie.

Wenn die Wasser von den Schmelzquellen der Berge auf das Meer zu fließen, welche Tropfen sind da Vergangenheit? Du siehst nur die Bewegung und wirst von ihrem Gesetz mitgerissen. Du siehst nur Leben.

Das Neue ist das, was Bewegung ist.

XXVI. DIE WAHL

Für jeden Künstler kommt ein Augenblick, wo er wählen muß. Wir alle bekamen die Möglichkeit, uns selbst als Dichter, als Einsamkeit, als Anfang zu wählen.

So schrieb ich, doch das war unzureichend. Es wird dich irreführen und dich glauben machen, du würdest in deinem Leben nur einmal vor jene Wahl gestellt, von der deine Existenz abhängt, und wenn du geantwortet hast, ist der Weg gebahnt.

Doch du lebst unter einem strengeren Gesetz und hast kein Recht, dich darüber zu beklagen: auf deiner Freiheit, ununterbrochen den zu wählen,

der du sein kannst, beruht die innerste Spannung des Daseins, zu dem du bestimmt bist. Die Flüsse trocknen aus, wenn kein Schmelzwasser sie erneuert. So sollst auch du von Tag zu Tag, von Stunde zu Stunde das in deinem Leben erneuern und bestätigen, was Einsamkeit, Tiefe und Anfang ist. Jeder Augenblick wird dich mit der Möglichkeit zur Abtrünnigkeit herausfordern, dich verlocken. Jeder Augenblick dich zu schwächen versuchen. Du bist immer in der Situation der Wahl.

Deine Schwäche wird dich verleiten, zu fallen. Jedes Wort, das du gebrauchst, wird über eine heimliche Zweideutigkeit ausgespannt sein. Du wirst deine Tiefe wählen, doch deine Wahl immer wieder im Stich lassen. Nur wen man liebt, kann man im Stich lassen. So mußt du auch in der Liebe immer von Neuem zögernd denselben wählen, wenn du Wurzel werden willst: die Vielfalt kannst du streifen, nur mit Einem kannst du leben. Wenn du deinen Pakt mit ihr nicht erneuerst, hat die Liebe nicht den andern verlassen, sondern dich, und du siehst, daß du dich selbst verrietest.

Aber in diesem unaufhörlichen Streit wird dir zuletzt jemand zu Hilfe kommen, wenn du geduldig und ausdauernd genug bist: jene Tiefe selbst, die du zu wählen begehrtest. Dein Bewußtsein wurde angefochten, das ist es, was du fürchten und bekämpfen mußt.

Eines Tages wirst du erleben, daß auch deine Tiefe Arme hat.

Was dich anfocht, war nicht die Abtrünnigkeit als solche, denn zuinnerst weißt du, ihr wirst du nur in kurzen Augenblicken unterliegen. Aber ihre Möglichkeit. Die Angst vor der furchtbaren Freiheit, die dich schwindlig macht.

Herrlich ist die Morgendämmerung des Kindes. Die erste reine Frische, die erste wundervolle Naivität und Aufrichtigkeit, die erste zerbrechliche Unschuld, all dies, was das Kind wie ein Licht umschwebt, wie Schwingen. Noch wandert Eurydike hinter dem kindlichen Sänger, aber du weißt, sie wird ihn verlassen. Der Zauber wird die Erkenntnis nicht überleben. Noch in seinem Licht hat das Kind die kommende Finsternis über sich.

Dies alles sollst du wieder aufrichten: es ist deine Aufgabe, dieses Glück zu wählen. Nach endlosen Jahren, in denen du beim Gras wachtest, wird es wiederkehren. Wenn du aus den Städten von Stein und Eisen weggegangen bist und dich dem Laub anvertraut hast, wirst du am Ende

deiner Wanderung deine andere und letzte Frische finden, deine andere Einfalt und Aufrichtigkeit, die wiederaufgerichtete Unschuld deines Lebens. Über ihnen schwebt keine Drohung. Sie sind kein Geschenk, das man zurücknehmen kann, sondern die Summe der Sekunden deines gelebten Lebens. Keine Erkenntnis kann sie erschüttern, denn auch diese wurden überstanden. Sie ließen die Kenntnisse hinter sich, als sie sich in Einsicht verwandelten. Deine Geduld stand schwer von Früchten, du wurdest eins mit dem, was du wähltest.

Welchen Mut, welche Disziplin und Kraft wird es von dir fordern, deine Wahl festzuhalten: die Unschuld nicht zu besitzen, sondern dich zu ihr hinzuleben. Deine Liebe muß durch das Schattenreich wandern, ohne einen Blick nach rückwärts zu wagen.

Die letzte Unschuld ist der Lohn für deine Wahl.

Deine Wahl festzuhalten, erfordert Glauben. Wenn du dich selbst als Dichter, als Einsamkeit, als Anfang wähltest, sollst du nicht fürchten, wo du auch zweifelst. Wer das Lebende wählte, wählt auch das Bereite. Wenn dein Glaube stark und tapfer genug ist, wenn er Ausdauer genug besitzt, um Seite an Seite mit deiner Schwäche und deinem Zweifel zu leben, dann wird eine Zeit kommen, da du fühlst, wie die Tiefe, die Einsamkeit und der Anfang dich wählen.

Nicht wie jene Inspiration, von der SHELLEY¹⁷ spricht: *Plötzlich fiel dein Schatten über mich, ekstatisch schlug ich Hand gegen Hand und schrie*; sondern als eine ruhige Kraft, einen unsichtbaren Strang von Vertrauen in deine Unruhe. Nicht wie ein überwältigender Einbruch in dein Bewußtsein, sondern wie ein Saft, der langsam in deinem kämpfenden Stamm steigt.

Unsicherheit ist das Zeichen der Mittelmäßigkeit und des Ehrgeizes. Du ängstigst dich vor deinem Gesichtsausdruck und wirst im Selbstgenießen beunruhigt. Du fürchtest, deine Züge nicht günstig arrangiert zu haben. Nur der Zweifel ist notwendig. Je tiefer er dich anfocht, desto größer der Glaube, mit dem du das Lebende verteidigst. In der Wurzel aller Größe liegt Zweifel.

Keiner formte ein Gedicht, das er nicht erst in seinem Leben wählte. Du mußt es so lange wählen, bis es schließlich Zutrauen zu dir faßte.

¹⁷ "Sudden, thy shadow fell on me; / I shriek'd, and clasp'd my hands in ecstasy!" Percy Bysshe Shelley: *Hymn to Intellectual Beauty* (1816) (MvL)

Du sollst nicht wählen, für das Gedicht zu leben, sondern dich selbst zu leben.

Wie sollte das Gedicht dich sonst finden können?

Wählen heißt: immer wieder den verwerfen, de du bist für den, der du sein könntest. Es ist Abenteuermut.

Brich auf! Brich auf! Es graut der neue Tag.

Unendlich unser großes Abenteuer...

Es bedeutet zuinnerst, sich wählen *lassen*, nicht sich zur Wehr setzen. Das Werden suchte dich immer.

Es war kein Verdienst deinerseits, als du den wähltest, der du sein konntest. Es war eine Gnade: die Chariten, welche dich aufsuchten. Du selbst tatest nur eines: dich offenhalten. Den Rest vollbrachten sie.

Und doch. Die Chariten suchen nur nach demjenigen, der in ringender Sehnsucht immer auf weitere Horizonte gerichtet war.

Die Goldenen sind wie die Vögel. Sie sehen nur Bewegung.

An die Poesie kannst du glauben, an die Notwendigkeit der Wahl, aber niemals an das Gedicht.

Das ist Torheit und Eitelkeit. Du stellst die Dinge auf den Kopf: das Gedicht muß an dich glauben.

Es geht nicht darum, ob du mit Schönheit kommst. Du sollst dich dafür entscheiden, die Wahrheit zu sagen.

Das muß dein einziges Prinzip sein. Das Gedicht ist kein Resultat, das in seiner Endlichkeit stirbt, sondern ist Wahrheitsstreben, das sich verdichtet. Ein ewiger Versuch.

Auf der Wiese der Resultate sollst du kein Lager aufschlagen.

Du sollst den ewigen Aufbruch wählen.

Der Feind des Lebens und der Wahl ist im Innersten nur das Erstarrte. Was Stein wurde, was Gold wurde und in seiner Kälte aufgab ...

Du wirst nur nach der Macht der Bewegung gefragt, der du dich übergabst.

XXVII. UNPERSÖNLICHKEIT

Was du denkst, fühlst und erlebst, gehört dir nicht. Es sind der Gedanke, das Gefühl und das Erlebnis, die dich besitzen.

Je älter ich werde, desto unpersönlicher auch mein Verhältnis zu meinem Werk. Es war nie mein unverwechselbarer Ausdruck. Es war etwas, das mir zum Trotz gesagt wurde.

Nur seine Schwächen tragen mein Merkmal. Sie begegnen mir als mein Portrait.

Das Ziel ist, daß die Dinge sich von dir lösen sollen. Du schreibst nicht, um dein Erlebnis zu besitzen, sondern um in der Aussage dem zu begegnen, der du sein könntest.

Form geben heißt sich mitteilen. Bevor sich das Gedicht von dir löste, konntest du es nicht weitergeben.

Die große Persönlichkeit war einmalig nur durch ihre Fähigkeit, jenen Strom tief wiederzuerleben und auszudrücken, der durch sie hindurchging und sie trug. Selbst was sie hinzufügte, war wie eine Möglichkeit in dem Strom, die sie nicht zu übersehen wagte. Wir fanden es durch sie mit gemeinsamen Händen.

In höherem Sinn existiert nur Gruppenarbeit. Eine Gruppenarbeit durch alle Zeiten.

Allein schaffst du keine Poesie. Sie wird von allen geboren.

Das kunstfertige Gedicht erfüllt dich mit Bewunderung. Das lebende Gedicht mit Stolz. Als du es entgegennahmst, war es, als brächtest du es selbst hervor. Das Licht, welches in dich hineinfiel, war freudefunkelnd nur, weil es schließlich zu dir zurückkehrte. In großer Bewegtheit bekanntest du dich zu deinem Werk. Von deiner Würde überwältigt, sahst du, daß es immer in dir geschlummert hatte.

Daß Poesie erweckt, will nicht sagen, sie erweckt dich zum Leben, sondern sich selbst in dir.

Gerade wenn sie erwacht, kannst du deine Eigenheit nicht überschauen. Einen Augenblick lebst du wesentlich. Hingegeben an die große anonyme Wurzelgemeinschaft.

In aller großen Dichtung gibt es ein Element der Entpersonalisierung. Die Dichtung will dich nicht mit individueller Seelenfülle beherrschen, sondern in dich hineinleuchten mit unpersönlichem Geist. Sie bekennt sich schlicht als dein Werk.

Unsere Zeit mit ihrer Leidenschaft für das Originale, mit ihrem übertriebenen Eigentumsgefühl, ihrer Angst, Schwächen einzugestehen, verrät ein tiefes, angeborenes Mißtrauen gegenüber dem Menschen. Sie will sich über ihn erheben und etwas Besonderes werden, ein Ausnahmewesen: das unverwechselbare Individuum. Es liegt eine erschreckende Folgerichtigkeit in dem Weg vom Individualismus zum Herrenmenschengedanken.

Nur das unpersönliche Gedicht sagte für dich aus.

Wie? Sollte ich kein Zutrauen zum Menschaugen fassen, zu den Augen aller Menschen, wenn meine eigenen Augen überall Reichtum finden?

Jenes Gedicht, das Originalität um jeden Preis sucht, ist ein willenloses Opfer für die Moden der Zeit. Es stirbt mit ihnen. Es war immer Vergangenheit. Nur wenige Jahre nach seiner Entstehung erscheint es uns als ein Dachboden, mit altem Gerümpel vollgestopft. Wozu sollten wir dieses verlassene Inventar gebrauchen?

Nur das Unpersönliche war Geburt. Nur in ihm rührte sich das Neue.

Tiefe Originalität ist Zusammenleben. Sie beharrt nicht auf sich selbst.

Nur in ihrer Umarmung, in dem, was er nicht selbst war, begegnete der Liebhaber im Leuchten eines Blitzes sich selbst, unlösbar mit dem Fremden verbunden.

Die gewaltige Befreiung lag darin, daß er sich selbst hinter den Zufälligkeiten der Persönlichkeit fand. In Gegenden, die ein Einzelner nicht erreichen kann.

Die Liebe ist eine Befreierin. Du hinterläßt dein Bild an ihrer Pforte. Dein Flitter gleitet von dir ab an einer Brust.

Auch das Gedicht war Liebe. Nackt mußttest du zu ihm kommen, ohne Stand und ohne Namen, wenn es dich empfangen sollte.

Klarheiten, die zu mir kamen, Gedanken, die in mich hineinsanken, waren keine Lichtungen, von mir gefunden. Sie waren es. die mich fanden.

Jeder Mensch hat das Gefühl von etwas Lebendem und Großem in sich erlebt. Er ließ dessen Existenz im Stich, wenn er sich selbst damit verband.

Es war gerade das in ihm, das nicht er war. Seine Möglichkeit, sich von dem Frost der Persönlichkeit zu befreien und Teil zu werden.

Die Unpersönlichkeit zu erleben, den gewaltigen anonymen Ernst hinter deiner Persönlichkeit und unter ihr, jene Kraft selbst, die deine einzige wirkliche Verbindung mit dem Leben ist, wird dich nicht dazu bringen, deiner Persönlichkeit abzuschwören, aber du wirst aufhören, sie anzubeten.

Du wirst an diesem Zufälligen zweifeln, weil du erlebt hast, daß der Mensch immer mehr ist.

Jetzt siehst du, daß das Gedicht nicht entstand, um die Persönlichkeit auszusagen und zu bestärken, sondern um die größeren Möglichkeiten zu befreien, die unbekannt in ihr schlummern. Sein Ziel war, lebend zu machen.

In uns allen lebt ein tiefes, unreflektiertes Wissen um die Erhöthheit und Notwendigkeit der Un-Persönlichkeit; selbst in dem, der sich am heftigsten an jene Schwäche klammerte, die er für seine Eigenart hielt. In der Niederschrift des Gedichts begegnet du diesem Wissen.

Da warst du in zwei gespalten: deine Tiefe, aus der dein Gedicht entstand, und einen Fremden, dessen Nähe du handgreiflich fühltest. Er stand über deine Schulter gebeugt, mit seiner Hand auf deiner formenden Hand.

In diesem Fremden, der nicht den Strom des Gedichts, sondern seine Kunst leitet, hat man die Vorstellung vom idealen Leser sehen wollen, für den das Gedicht geformt wurde. Wenn du seiner eingebildeten Stimme lauschst und ihrem Geheiß folgst, wird dir versichert, werde dein Gedicht geräumig. Es könne hervortreten und empfangen werden.

Doch er war du selbst und du weißt das. Du selbst schufst ihn, um mit ihm zu ringen. Wo du deine Eigenart wolltest, betrautest du ihn damit, sie auszustreichen. Wo du deinen Stolz fandest, sollte er dir deine Armut verraten. Er war der ideale Leser, der dich zu Unpersönlichkeit zwang. Mach ihn stark deinem eitlen Ich gegenüber, aber schwach deiner Tiefe gegenüber. An sie darf er nie zu rühren wagen. Seine Aufgabe war nur: dich zu bekämpfen.

Ernst und Größe in einer Dichtung sind durch die Vorstellung des Dichters vom idealen Leser bedingt. Es gibt Vorstellungen, so arm, daß sie deine Tiefe vermauern.

XXVIII. REINIGUNG

Alle geistige Fähigkeit entspringt der Doppelheit in deiner Natur, dem Intellekt und deiner unbewußten Tiefe: *Ich – Nicht-Ich*, der höchste Satz aller Wissenschaft und Kunst. Getrennt wird der Intellekt unfruchtbar und deine Tiefe dämonisch. Der eine ein Versteinerer, der andere ein Umbringer.

Die Einheit ist doppelt, das fruchtbare Zeichen des Lebens ist die Ewigkeit des zweigeteilten Weizenkorns.

Die Poesie ist das Irrationale in dir, deine dunkle Instinktwelt, leuchtend in Geist verwandelt. Wo keine Katharsis ist, gibt es keine wahre Poesie.

So gesehen ist Poesie Handlung. Eine gewaltige Handlung der Überwindung und Verwandlung, der Reinigung. Selbst das Idyll ist unbeugsame Handlung, ist dramatisch, wo es Poesie ist.

In der Poesie verwirklichen und bestätigen wir unsere lange Wanderung vom Tier zum Menschen durch das Wiedererleben. Deshalb ist sie die stärkste Waffe gegen einen Rückfall in die Barbarei, die wir besitzen.

Es ist das innerste Anliegen eines jeden Gedichtes, den Menschen wieder aufzurichten.

Die besondere Erhabenheit der Musik beruht darauf, daß sie in gewissem Sinn die ursprünglichste und elementarste aller Kunstformen ist. Sie setzt in einer Sprache um, die physisch zu dir spricht; die Prometheus-Sage, der Bericht von dem dunklen Wesen, das das Licht der Götter raubte und dadurch Mensch wurde.

Nun muß er dafür büßen, der Feuerräuber und Lichtbringer. Niemand kann das Licht sein, doch du kannst es erobern und den Schmerz deiner Einsicht erleichtern. Niemand ist Mensch. alle können wir es werden.

Das Unverzeihliche: dem Dunkel zu huldigen, das du zum Streit herausfordern solltest.

Du bist niemand, wenn die spontane Geburtskraft der Instinkte nicht in dir lebt. Wenn du das Erste nicht enthältst. Dies schrieb ich von der dunklen Kraft, diesem Rausch und dieser Besessenheit, dem Geschmack von Blut und Metallen, die tief unten in dir hinter aller Aufrichtigkeit, aller Unbewußtheit und Selbstvergessenheit liegt, und aus der deine schöpferische Kraft entspringt. Doch du bist noch immer niemand, wenn du dieses Erste nicht bekämpfst und dienstbar machst.

Solange es sich nicht gebunden in deinem Gedicht rührte, entstand keine Realität. Alle Kunst, alle Poesie, alle Kulturformen haben ihre Wurzel in ihm. Poesie ist der Sieg über das Dämonische im Menschen, ist Kampf und Befreiung. Die Jungfrau in Tiergestalt, durch einen Kuß zum Menschsein geweckt, war Sinnbild für die Aufgabe der Poesie. Diesen Kuß der ganzen Welt ...

Der Dämon in dir ist das Eine, dem du nicht zu unterliegen wagst.

Wer sich dem Dämonischen in seiner Natur hingab, lieferte sich dem Abbruch und der Auflösung aus. Ein Atem der Besudelung ging von ihm aus.

Wie seltsam, daß die gleiche Kraft, die zur Formlosigkeit strebt, gezügelt in lebende Form ausschlägt. Wir leben unter dem großen Paradox, daß Geburt und Vernichtung die gleiche Quelle haben.

Die Vernunft kennt jene Räume in deinem Haus nicht, in denen das Dämonische wohnt. Sie wird von dessen furchtbaren Ausbrüchen immer überrascht, der Geist jedoch kennt es als Wachstumsbedingung.

Nicht Vernunft, sondern Einsicht kann es in den Boden verwandeln, in dem du wachsen kannst. Deshalb brauchen die Menschen die geistvolle Unvernunft des Gedichts.

Kein Mensch, kein Künstler, sagt NIETZSCHE, kann einen Schritt vorwärts zur Vollkommenheit machen, wenn er nicht mit einem Dämon gekämpft hat.

Darin unterscheidet sich Nietzsche vom Nazismus: er meinte, mit einem Dämon zu kämpfen, nicht ihm zu unterliegen.

Das eigentliche Verbrechen des Nazismus war nicht die unmenschliche Grausamkeit, mit der er ein Volk besudelte.¹⁸ Das war nur die Folge des Verbrechens: daß er das Dämonische im deutschen Volk anrief, und sich ihm hingab.

Deshalb mußte er durch seine Machtsprache vernichten, was es an Geist und Poesie im Volk gab, weil sie Reinigung sind. Er mußte das Volk in tieferem Verstand bildlos machen. Wo es kein Bild gibt, hört der Mensch auf, Mensch zu sein.

Die gewaltige Lehre, die wir aus dem Nazismus ziehen müssen, ist nicht, daß er böse in sich selbst war, sondern böse, weil er geistlos war.

117

An das Bild, an die Poesie wagt keine menschliche Gesellschaft zu rühren. Ihre Aufgabe ist größer als jede andere. Von Brot und Schauspiel wird der Mensch aufrechterhalten. Von dem, das nährt und dem, das reinigt.

Geh behutsam! Du glaubtest Worte zu gebrauchen, doch du schufst in Fleisch und Blut und lebendem Geist.

Daher deine Verantwortung.

Wer sich fragt, ob der Mensch böse ist, macht sich des Unverzeihlichen schuldig. Es ist die Natur des Dämonischen, zu verletzen, Böses anzutun, Form zu zerstören; der Menschenname dagegen ist gerade dem Wesen geheiligt, das im Kampf mit seiner Natur entsteht.

Es formt sich selbst. Sein innerster Lebenstrieb ist ein Formtrieb.

¹⁸ Das jüdische Volk hat er mit dieser Grausamkeit fast vernichtet. (MvL)

Hinter allem Formtrieb, der zum Pinsel, zum Meißel und zur Leier greift, lag der Trieb, den Menschen zu schaffen.

Du irrtest, als du mit deiner Intelligenz allein schaffen wolltest. Du imitiertest. Du brachtest Versteinerungen hervor.

Es gibt keinen anderen schöpferischen Trieb als den der Reinigung: Du fühltest dich dazu getrieben, jene Kraft zu überwinden, die verletzt, entstellt und tötet, du mußttest den Menschen als eine ewige, leuchtende Möglichkeit bestätigen.

Wenn du lebende Form schufst, überwandest du die Nachtseite deiner Natur, das Grenzenlose und Unbestimmte. Jede neue Form war ein Sieg. In Formfreude hält der Mensch aus als Mensch.

Unser ungeheures Beschäftigtsein mit der Kunst primitiver Völkerschaften und ihre Fähigkeit uns zu inspirieren, die wir am Rand eines Rückfalls in die Barbarei kämpfen, hat seine Wurzel in der naiven Formfreude der Primitiven. Alle Erklärungen, die die Ursache dazu in äußeren ästhetischen Verhältnissen suchen wollen, sind leer.

Dem Ältesten und Dunkelsten in der menschlichen Natur ebenso nahe wie wir, war der primitive Künstler fähig, Form zu schenken und sie mit Freude zu füllen.

Wir scheuen uns vor den Formen unserer Armut.

Im Seelenvollen liegt die Formlosigkeit immer auf dem Sprung. Die Seele ist dunkel und grenzenlos, ihre Natur ist weiblich und dionysisch, ist Rausch.

Nur der Geist leuchtet. Er ist viril. Wenn du ihm begegnest, gleitet kein Proteus betrügerisch zwischen deine Hände.¹⁹

Schenk dem Gedicht das Leben des Kristalls.

Du sollst Kulturen scheuen, die im Seelenvollen leben, wie auch Kulturen, die in Verstandestrockenheit leben. Sie sind beide schwach in ihrer Verteidigung gegen die dunkle Instinktwelt. Die eine ruft ihren Dämon an, die andere betrügt ihn. Du kannst dein Vertrauen nur den Kulturen

¹⁹ Von den Ideologemen "weiblich" und "viril" möchte sich der Herausgeber der Wiederveröffentlichung deutlich distanzieren! (MvL)

schenken, die beständig kämpfend ihr Gleichgewicht zwischen Dionysos und Apollon erneuern.

Die Seele schließt ihre Augen und sieht nach innen. Sei mit ihm, der offene Augen hat.

Das Dämonische will Freiheit, jedoch die Freiheit der Formlosigkeit. Sein Ruf in dir will dich zu Anarchie und Vernichtung führen.²⁰ Danach soll das Gedicht beurteilt werden, ob es dir die unmögliche Freiheit vorgaukelte oder dich still befreiendem Wachstum übergab.

Nur, weil es dich den ältesten Heimlichkeiten in deiner Natur begegnen ließ, konnte es den Menschen in dir wieder aufrichten.

Selbst die Heitersten mußten darum kämpfen, heiter zu sein.

LORCA erzählt, MANUEL TORRES habe gesagt: *In allem, was schwarze Töne besitzt, ist ein Dämon*; und fügt hinzu: *es gibt keine größere Wahrheit*.

Er vergißt, daß das Älteste auch bei den heiteren lebt. Die Dämonie der heiteren Töne findest du bei MOZART. Don Juan ist eine dämonische Tondichtung. Wieviel wahrer als Torres ist doch GOETHE, wenn er vom Dämonischen sagt, es sei eine geheimnisvolle Kraft, die alle kennen und kein Philosoph erklären kann.

Sie lebt in dunklen wie heiteren Tönen überall, wo Leben ist. Nur taube akademische Kunst hat sie ausgeschlossen und stirbt deshalb ihren Blutarmutstod.

Wo keine Anfechtung ist, kein Kampf, gibt es auch keinen Menschen.

Alle lebende Kunst ist Bild und Kult. Das Bild jener Reinigung und jenes Streites, aus denen der Mensch hervorgeht.

Bekämpfte das Gedicht den Intellekt, war es eitel und selbstgenügsam. Es stellte sich in die gleiche Situation wie jenes Gedicht, das nur im Intellektuellen lebt: es erhob die Halbheit zum Gesetz. Führte falsche Rede.

²⁰ Anarchie (altgriechisch ἀναρχία anarchía „Herrschaftslosigkeit“, von ἀρχία archía „Herrschaft“ mit verneinendem Alpha privativum) bezeichnet einen Zustand der Abwesenheit von Herrschaft. Er findet hauptsächlich in der politischen Philosophie Verwendung, wo der Anarchismus für eine solche soziale Ordnung wirbt. (Wikipedia) (MvL)

Das lebende Gedicht entsteht, wo die Tiefe vom Intellekt aufgelöst wird und der Intellekt den Ernst und die Würde der Tiefe ausborgt. Sie befruchten und werden befruchtet. Zusammen können sie wie Pfeiler in der Wüste stehen.²¹

Auch du bist ein Paar. Jeder Mensch ist es. Nur, wenn die Zwei in dir zu Einem wurden, erwachte das Gedicht, diese Frucht ihres Zusammenlebens.

Ebenbürtigkeit zwischen Ich und Nicht-Ich, darauf allen kam es an.

Je tiefe deine Tiefe, desto heller leuchtend auch der Intellekt, den sie herausforderte und mit dem sie sich vereinigte.

Einheit ist mannigfaltige Fülle.

Wenn dein Wesen und dein Intellekt sich nicht nur für Augenblicke umarmen, sondern wie ein liebendes Paar ineinanderruhen, wenn sie ineinander wandern als ein Frühling, wird die tiefe, schauende Verzauberung geweckt. Diese lachende Verschmelzung in dir macht den Schatten leicht und die Erde vertraut vor deinen Füßen. Sie ist das Zeichen des Geistes.

Geist ist nichts Abweisendes oder Verschlossenes. Es war seine Reinheit, sein einfältiges Gesetz, die dich erschreckten.
Aber er ist einfach. Er ist Vereinigung.

Charis, das unsterbliche goldene Lächeln über dem Leben, lachend und schwebend leicht – wie sollte es entstehen, wenn du nicht erst dem Dasein und dir selbst auf den Grund geschaut hättest. Wenn deine Augen nicht im Dunkel verweilt hätte?

Als du nach endlosen Jahren Einsicht gewonnen hattest, wurde alles Mut, ein großes leuchtendes Abenteuer.

Die Chariten waren deine Antwort an den Dämon. Aus ihm formtest du diese glücklich Allwissenden.

Das ist Menscheng Geist.

²¹ Im deutschen Original: "gehen", eventuell Satzfehler? (MvL)

XXIX DAS KIND UND DIE KATHEDRALE

In NORDAHL GRIEGS letzten Gedichten gibt es ein paar Zeilen, die man nicht lesen, an die man nicht denken kann, ohne die tiefste Empörung zu fühlen: *Gesegnet jede Bombe, die in ein gotisches Bauwerk fiel, / blieb nur ein Kind verschont!*

Welch schrecklicher Irrtum! Obwohl der Ausdruck die bittere Prägnanz überstandener Schwäche bekommen hat, weil Grieg einen unmenschlichen Gewissenskonflikt durchlebt und nun eine Wahl getroffen hat, mit der unmöglich zu leben ist. Sie steht ihm wie eine Wunde in der Seele.

Das gotische Bauwerk bedeutet ja bei ihm den Traum des Menschen, das Zeichen seiner geistigen Sendung, und das opfert der Dichter für ein einziges Kind, das das Leben selbst mit seinem endlosen Überfluß an neuen Möglichkeiten ist. Welche Verschwendung und welches Vertrauen! Trotzdem kann kein Mensch von Geist sich entschließen, des Menschen Traum für dessen Leben zu opfern und selbst mit diesem Entschluß weiterleben. Es sind Zeilen eines Todgeweihten, vor denen man den Drang spürt, sein Haupt zu entblößen.

Mehr kann niemand weggeben, als sein halbes Leben zu verraten, weil er glaubt, das sei notwendig.

Doch das ist ein schrecklicher Irrtum. Es gibt höhere Gesetze als die der Notwendigkeit. Niemals können wir wagen, den Menschen und seinen Traum voneinander zu trennen, ohne Dämonie hervorzurufen. Selbst wenn wir dazu gezwungen werden, Bomben zu gebrauchen, dürfen wir niemals vergessen, jeder einzelnen von ihnen, was immer sie treffen soll, die endlose Klage im Raum zuzuflüstern: Verflucht jede Bombe ...

Hast du das Seufzen der Steine, des Wortes und des Lehms gehört? Ebenso wie ein Kind muß der Menschentraum dir heilig sein. Es werden andere Träume geträumt, doch niemals mehr dieser.

In meiner einen Hand wäge ich die Kathedrale von Chartres oder Notre Dame, zwei gotische Bauwerke, die ich liebe und die tief mit meinem Leben verbunden sind, und in meiner anderen Hand meine drei kleinen Mädchen. Ich verrate sie durch mein Zögern nicht. Aber selbst, wenn ich

sie wählte, würde ich sie durch den Umstand verraten, daß die Möglichkeit der Wahl überhaupt gegeben ist.

Mit welchem Recht und wie weit ungeteiltem Herzen könnte ich ein Leben für das Gedicht leben, wenn ich bereit wäre, die Unantastbarkeit des Geistes zu verleugnen, um mich selbst vor unheilbarem Kummer zu bewahren?

Ist mein Glaube so schwach?

Ich wähle Euch, meine Mädchen, und Euch, Kathedralen, in der gleichen Liebe, weil Ihr untrennbar seid. Stein oder Kind – die Bombe trifft immer nur das Höchste. Dich, Mensch, aus toten Stoffen und lebendem Geist geschaffen.

XXX. ZEIT UND UMWELT

Auf schwankendem Grund, eingeklemmt zwischen Ost und West, von Ideologien und rasender Technik bedrängt, von dämonischen Göttern umgeben und isoliert vom Volk (aber nicht vom Menschen), leben einige in einem Raum voller Stille und zeugen für niemanden vom Wachstum der Zukunft.

Die Luft dröhnt, wo Waffen geschmiedet werden, doch das Saatkorn in der Erde ist unbeirrt still. Es allein ist niemals außerhalb. Seine Stunde soll immer kommen.

Ohne daß das Gedicht zuerst demütig war, kann keine wahre Poesie in ihm entstehen. Und doch rufe ich ihm zu: Sei stolz! Glaube nicht, dadurch deine Lebenslinie zu verlassen. Du sollst vor niemandem die Augen niederschlagen.

Das lebende Gedicht war immer revolutionär. Wenn du das Revolutionäre in ihm nicht siehst, liegt das daran, daß es auf einer besonderen Ebene revolutionär ist, nicht der politischen.

Du mußt ihm auf seiner eigenen Ebene begegnen, oder alle Gedichte verwerfen. Wer das Gedicht nur nach seiner Absicht im Augenblicklichen

fragt, soll diesen Spiegel meiden. Er wird ihm sein Gesicht wiedergeben, des Mundes und der Augen beraubt.

Wenn die ethische Forderung Morallehre wird und das Gedicht politisches Instrument, hören die Vögel auf zu singen und das Wasser flieht aus den Wiesen.

Beachte, die Poesie spricht niemals von Individuen, sie spricht vom Menschen. Sie verfällt in Bericht, wenn sie um die Ausnahme kreist, doch sobald sie von dem spricht, das unveränderlich gemeinsam ist, richtet sie ihr lebendes Prinzip wieder auf. Es gäbe keine Gerechtigkeit ohne die der Poesie. sie kennt nur Könige.

Ihr wollt, ich soll euer Leben sagen, doch das Gedicht ist aus Zukunft gemacht.

In seinem Spiegel sollst du nicht deinen flüchtigen Gesichtszügen begegnen, sondern denen des kommenden Menschen in dir.

Dichter sein heißt nicht, Gedichte machen, sondern eine neue Lebensweise schaffen.

Was euch in meinem Gedicht freut, sind unsere gemeinsamen Grenzen. Doch folge seinem Blick: er ist auf das Unbekannte gerichtet.

Niemals habe ich den Augenblick gesehen, in dem ich lebe. Meine Ohren sind vom Ruf der Zukunft erfüllt.

Ja! – Ich komme!

Gleichgültig, ob wir ein Ziel erreichen: wir müssen wandern.

CHAR: Im Gedicht gibt es nichts, das sich auch woanders findet.

Gesänge von der Zukunft singen, heißt betrügen. Du verleugnest den Winter deiner Brüder und Schwestern, versprichst ihnen Sommer voll lauter Blätter, obgleich der Schmerz beständig ist.

Mit seidenglatte Zunge sollst du die Zukunft nicht besingen. Es ist dein Ruf, sie zu sein. Sie soll den Leib des Gedichtes bewohnen.

Seine Quelle war Schmerz, den es in Freude verwandelte. Du darfst die Quelle nicht weglügen. Überwundener Schmerz ist das lebende Gedicht.

Glaube nicht, dein Gedicht bekäme dadurch Zukunft, daß du laut das Glück hinausschreist, auf das du wartest. Wie ein Pulsschlag muß sich das Glück im Stummen bewegen, es muß unter den Worten liegen und leuchten.

Negation der Poesie: Zukunftskantaten!

Wenn sich der Dichter nach der scheinbaren Ruhe und Stabilität verschiedener Zeiten zurücksehnt, ist dies das Zeichen dafür, daß er seine Bestimmung aufgegeben hat. Seine rückschauende Sehnsucht ist das Bild des Selbstmitleids in toten Gewässern. Das Gedicht jedoch war niemals schläfrige Ruhe und Pause. Es war eine Brücke, kühn der Zukunft entgegengeworfen. Es war Wagemut und Wachstum.

Das Gedicht stirbt, wenn es das Haupt wendet und hinter sich sieht. Orpheus verlor sein Glück, als er einen Augenblick vergaß, eins mit dem Kommenden zu sein.

Wenn eine menschliche Lebensform zum Absterben verurteilt ist, und du hältst ihr das Bild des Todes vor Augen, beschleunigst du ihren Untergang, selbst wenn es deine eigene Lebensform ist und du ihre Existenz in deinem Kunstwerk verlängern wolltest. Aber wer den Boden reinfegt und zu neuer Aussaat bereitet, nimmt das Leben in Gebrauch. Auch er ist notwendig.

Der das Tote dem Tod weihte und er, der das Lebende zum Leben rief, waren Brüder. Verschließt du dich einem von ihnen, gleichgültig wem, stellst du dich außerhalb des Lebens. Du bist im Artifizialen.

Das Gedicht sollst du nicht fürchten – es spricht die Sprache der Zukunft. Doch ihn, der Bücher macht ...

Kein Dichter besitzt sein Gedicht. Ich spreche von dem Gedicht jenseits des Dichters. Von dem, das über ihn hinausging, und in dem eine Individualität sich selbst überschritt.

Ich messe ein Kulturleben daran, ob es über sich selbst hinausstrebt. Im Selbstgenügsamen wird das Wasser schwer und wird sich nicht sprudelnd zur Quelle erheben.

Der Fall in der Geisteskultur kann musikalisch beurteilt werden: die Sirenen singen heute mit der Stimme von Maschinen.

Jener verführerische Gesang, der sich von dir selbst fortführte, strömt nicht mehr aus einer Frauenbrust, sondern aus der metallenen Kehle von Traktoren.²²

Wenn der Mensch keine Freude mehr fühlt am Ruf der Wachtel über dem Korn und der blauen Schrift der Eidechse auf dem Stein, sollst du dem Dichter den Abschied geben. Dann kann er dich nicht mehr mit seiner gespaltenen Zunge zum Leben bestätigen und es bitter für dich machen, zu leben.

Warum willst du die Schwalbe in Eisen kleiden? Wenn die letzte Schwalbe die Schwingen geschlossen hat, wird die Armut dich dem Tod übergeben.

Ein Umstand ist genug, den musischen Menschen zu einem Fremden im politischen Machtkampf zu machen. Das ist die von Politikern und Staatsmännern angewandte Taktik, die in System gesetzte Unaufrichtigkeit. Der größte Politiker, der mächtigste Staatsmann ist weniger als der geringste Mensch, der aufrichtig ist.

Und doch existiert kein Mensch, der nicht taktisch lebt. Nur in seltenen Augenblicken, als Persönlichkeit und Sein sich gegenseitig durchdrangen und umfingen, waren wir außerhalb des Taktischen. In Unaufrichtigkeit ist auch der Dichter geraten. Der Schwache hinter dem Gedicht.

Er betet darum, dem taktischen Leben zu entkommen. Der politische Mensch sieht im Taktischen eine besondere Möglichkeit, sich und seinen Traum zu realisieren. Was für den Dichter Mißlingen bedeutet, ist für den Politiker Notwendigkeit, in der er sich befreit. Dies ist der innere Zwiespalt, der an des Dichters Wurzel nagt, falls er sich in den Dienst des Augenblicklichen stellt: er entfernt sich von seinem Wachstumspunkt.

²² Hier übernimmt Paul la Cour allerdings die dümmliche Metapher solcher "Zukunftskantaten"! (MVL)

Ihm wurde nicht die Aufgabe zugeteilt, die Brüder den langen, beschwerlichen Weg zum Ziel zu führen, sondern das in seinem Gedicht zu realisieren und zum Bild zu machen, was unser Streben jung erhält. In allem anderen strauchelt er.

Wer gefunden hat, fürchtet den Suchenden. Der Suchende kennt keine Angst. Alles gehört ihm und niemals weniger.

Womit kann ich dienen, das nicht ich selbst ist ... ?

Was du vergessen hast, soll dich überwinden. Du schaffst deinen Überwinder selbst. Seine Großmut oder Grausamkeit entscheidest du.

Das Gedicht ist kein Mitläufer. Wenn es treu gegen dich selbst ist, leistet es dir größere Dienste. Es begrenzt dein Vergessen.

Du kannst dich nicht auf das Gedicht verlassen, sagst du? Gerade das wagst du zu glauben. Der einzige Waffenbruder, der dich unbeweglich bestätigt und dir unbeweglich widerspricht, bloß, indem er seinen Spiegel vor deinem Gesicht hochhält.

126

Du sollst deinen Freunden ein hartes Bett sein, schrieb NIETZSCHE. Du, der im Politischen lebt, sollst jenes Gedicht fürchten, das dir ein weiches Lager bereitet. Du sollst das Gedicht lieben, das dich geduldig erwartet, unbeugsam und ohne Mildheit.

Nur der Schmeichler überlistete dich.

Das Gedicht ist ruhig in seiner Gewißheit. Es will, daß die Politik ihre wahre Natur leben soll.

Das heißt: die Lehre vom Menschen als einem Wesen, das erst im Zusammenspiel entsteht.

Keine Politik hat Existenz. wenn sie nicht geistvoll ist. Sie muß von feiner Leidenschaft und großer Freude durchdrungen sein. Jeden Tag muß sie ihr Lebensereignis aufs Spiel setzen. Sie muß die fertigen Formen scheuen. Mit tiefer Erinnerung spricht man von einer politischen *Bewegung*.

Gehe immer zu den Worten. Sie wurden geformt, als der Mensch wesentlich lebte, das heißt schöpferisch. Sieh hinein in ihre klaren, leuchtenden Symbole, die an Einsicht unerschöpflich sind.

Das Salz in allem geistigen Kampf: der Dialog, der dich unausgesetzt zu größerer Geräumigkeit, immer größerer Einsicht zwingt.

Das dich am Erstarren hindern will ... ! Das dich wach halten will ... !

In ihrem innersten Kern ist Politik Kampf des Geistes. Ihre Resultate sind Versteinerungen des Vorläufigen.

Das Gedicht ruft ihr durch seine bloße Existenz sein: *Weiter!* zu. Es will die Politik an ihrem Wesen festhalten.

Alles menschliche Reden von Freiheit ist Betrug. Achte darauf, daß es sich immer nur darum handelt, wie weit man die Grenzen seiner Freiheit ausdehnen kann. Aber selbst die Natur bezeugt deine Unfreiheit. Allein die Poesie befreit.

Die Poesie, die nicht einem, sondern – leuchtend! – allen gehört.

Niemand kann dir Freiheit schenken. Das war niemals Ziel geistvoll gefaßter Politik. Doch dich zu lebenderen Formen zu befreien.

Wäre das deine Aufgabe, so gingest du Seite an Seite mit dem Gedicht, selbst wenn ihr euch nicht kenntet. Ihr wäret Brüder, oder Schwestern.

Es gibt keine Freiheit. Es gibt nur Befreiung.

Absolute Freiheit gibt es nicht. Auch Freiheit muß etwas haben, in dem sie wachsen kann, sie muß Wurzel sein.

Es existiert nichts, das nicht in Verbindungen lebt, in Zusammenhängen. Selbst der unspürbarste Gedanke ist Zusammenleben.

Wo der Ursachen-Satz seine Gültigkeit verliert, geschieht kein Bruch in der Ordnung der Dinge. Sie leben in neuen Verbindungen.

Nur eines wissen wir mit vollkommener Sicherheit: daß Leben Verbindung ist.

Jede Lebensklärung ist ein Versuch, in die Verbindungen der Natur hineinzuschauen, um ihr Rätsel zu lösen. Mir genügt es zu wissen, sie

sind. Die unerschöpfliche Zahl der Kombinationen und die Einfachheit, die sie bestimmt, werden deiner Erklärung spotten.

Nicht deine Lebensklärung, sondern das Licht deines Lebenserlebnisses über mich!

Er, der betrügerisch von der absoluten Freiheit des Menschen fabelte, verurteilte ihn zu Einsamkeit, Kälte, Selbstgenügsamkeit und Tod. Freiheit bringt um.

Es ist konsequent, daß SARTRES Philosophie sogar den inneren Zusammenhang des Individuums zerbricht und es allein in einen luftleeren Raum stellt, Angesicht zu Angesicht mit der dämonischen Freiheit.

Das dir erreichbare Maß an Freiheit wohnt im Gebundenen. Befreiung heißt: an neue Fruchtbarkeit gebunden werden. Zum Dienst gerufen, in Gebrauch genommen werden.

Als die Quellen in deinem Gemüt aufbrachen, und du von der Wärme der Bewegung erfüllt wurdest, als ein großes Wetter durch deine Äste zog, kanntest du das Antlitz der Befreiung.

Du fühltest ihr Kommen an einem inneren Ruck.

Befreiung ist immer Erneuerung deines Paktes mit dem Lebenden. Sie ist lachender Mut.

Die Hölle: das sind die anderen, sagt SARTRE. Er irrt sich. Die anderen sind: die Befreiung.

In der Einsamkeit sahst du nur dich selbst. Du lebstest auf abgeschnittenen Verbindungen, die austrocknen wollten.

Als er oder sie an deiner Seite stand, sahst du die Welt, deine fruchtbare Gebundenheit. Du wurdest Zusammenhang.

Laß deinen Hochmut fahren. Die Befreiung liegt außerhalb von dir. Sie ist der Mitmensch.

Deine Geliebte war die Befreiung, die dich wollte. Sie verband dich mit ihr, als sie dir nahetrat. Du fühltest das wie eine Lösung.

D wurdest Wurzel in der Geliebten, und alle deine Türen sprangen auf.

Je einsamer der Mensch, desto weniger Worte. Das Wort ist das Zeichen der Verbindung. Es ist für den Austausch geschaffen, für das Zusammenleben.

Alle Menschengedanken, alles Geistesleben ist mit diesem Nabelstrang verbunden. Das Wort war die Frucht lebender Verbindungen zwischen dir und dem Mitmenschen, selbst wenn es ihn verleugnete.

Der Gedanke, der leuchtend in dir aufstieg, war dir von den Händen der anderen gereicht worden. In dem Gefühl, das dich überwältigte, klopfte der anderen Herz.

Deshalb spricht Poesie zu den Mächtigen aus der Tiefe der Dinge. Ihre Einsicht wird sie formen.

Das Wort, das sich von seiner Natur losriß und sich frei glaubte, wurde Übeltäter. Wo seine Wurzel in der Verwandtschaft unterging, rächte es den Frost seiner Einsamkeit.

Als die Seele stumm wurde und ihre Gesänge verlor, kleidete sich das Wort in die Schwingen des Sturmes. Lachend zerschlug es die Wälder, wo es daherzog.

Wer auszog, um sich selbst zu verleugnen, kehrte heim zum Vater – in einen Dämon verwandelt.

Alles will dich als der festhalten, der du wurdest, verkleinert und entstellt, unfrei und mit Fesseln beschwert.

Nur das Gedicht will dich zu dem machen, der du bist. Es kennt deine Erhabenheit.

Du glaubst, es spräche von anderen. Es spricht von dir.

Du kennst den selbstgenügsamen Individualismus, der sich an seine Begrenzung klammert, weil er sich in der gewaltigen menschlichen Gemeinschaft zu verlieren fürchtet, und du kennst den Kollektivismus, der mit Mißtrauen auf die Vertiefung des Einzelnen in der Individualität sehen kann. Sowohl Individualismus als auch Kollektivismus irren sich,

wenn sie einen optischen Betrug zur endgültigen Wahrheit erheben und vergessen, daß es niemals nur eine Wahrheit gibt.

Das Verhältnis des Menschen zur Individualität ist ein doppeltes. In ihr hast du deinen Wachstumspunkt, und sie geht deshalb allem vor, doch du hast in ihr auch deine Möglichkeit, hinzusiechen, in deinem Haus zu verkalken, und deshalb geht die Bewegung über die Individualität hinaus allem anderen vor.

Dieser Wellenschlag zwischen Ruhe um deinen Wachstumspunkt und offenem Wachstum über dich selbst hinaus, dieses ewige Strömen zwischen Wurzel und Blumenwolke, ist das heimliche Leben in deinem Gedicht. Es schmilzt dich in einen Zusammenhang ein, vertieft dich aber auch in dir selbst. Es vergißt keinen Teil von dir. Wenn du dich nicht mehr an dich selbst erinnert, flüstert es dir zu, wer du bist.

In deinem Bild ist das Gedicht geschaffen. Seine Voraussetzungen sind Gemeinschaft und Einsamkeit. Es kann keins von beidem verleugnen.

Alles, worauf dein Auge fiel, alles, was dein Ohr hörte oder was zu deinem Gefühl sprach, drang nach innen und wollte dich bereichern.

Es waren Bewegungen, die durch dich hindurchgingen, aber nicht, um dich anzuhalten. Sie wollten, du solltest ihnen Bedeutung schenken.

Der die Bewegung des Lebens unterbrach, war ein treuloser Diener: Er verbarg die Samenkörner in seiner Erde und erlaubte ihnen nicht zu sprießen, er unterbrach den ewigen Wellenschlag nach innen ... nach außen.

Der treulose Diener: der selbstgenügsame Individualist, der die Ordnung des Lebens bricht.

Als sich das Unwetter näherte, breitete das Licht seine leuchtende Schleppe aus, stürzte eine unbekannte Landschaft hinab in deine Augen. Nun erwartet sie deine Antwort.

Vertiefung ist Weg, nicht Ziel.

Alles beruht auf Bewegung und auf ihrer Ewigkeit. Der Verhexte war jener, der in sich selbst Wohnung nahm; er vergaß sich zu bewegen und erstarrte zu Stein.

Du sollst in den Berg eintreten mit einer so gewaltigen Bewegung nach außen, daß der Fels sich nicht um dich zu schließen vermag.

Folge der Windrichtung, sie wird deine Welt aufbauen. In ihr erwacht der Regen, der an deine Wurzeln dringen wird.

Der Bewegung nicht bloß folgen, sondern sie leben, ihr die unbewußte Kraft deine Lebendigkeit schenken ...

Rühme die Sonnenblume nicht, die ihr Antlitz dem Licht zuwendet und seiner Bewegung folgt. Es ist notwendig; sie denkt nicht daran, daß sie sich bewegt.

Es gibt eine große Notwendigkeit, Geistesfülle in der Auffassung des Einzelnen und der Vielen zu gewinnen, des Persönlichkeitslebens und des gewaltigen unpersönlichen Stromes, in dem wir treiben.

Wenn das Gedicht groß war, hat es immer darum gewußt. Folge seiner Lebenslinie. Es sucht die Einsamkeit in der Wüste, doch um mit der Botschaft von der Befreiung zurückzukehren. Ohne den Heimweg zu den Vielen zu betreten, wäre es ein Verräter des Geistes.

Bestätige den Auftrag des Gedichts, diese Liebe, die nicht sich selbst will.

Ich verstehe die paradoxe Wahrheit, die ELUARD in den Worten ausdrückt, der Dichter werde nicht inspiriert, sondern sei der Inspirierende. Er spricht vom Heimweg des Gedichts und seiner Notwendigkeit.

Er könnte seinem Gedanken weiter folgen und größere Einsicht gewinnen: Der Dichter gibt seine Inspiration an die zurück, von denen er sie empfing. Er schenkte ihr nur Form. Seine Aufgabe war, auszusagen.

Ohne den Mitmenschen keine Inspiration; ohne die Vorstellung von den anderen ist keine Erlösung möglich.

Das Meer ist im Tropfen. Der Tropfen ist nicht Meer in sich selbst.

Kennst du die Leere der Natur, wenn du allein warst? Kennst du ihren Reichtum, wenn du zu zweit warst?

Die Oberflächlichen, die Psychologen, wollen dich lehren, daß du vor der Einsamkeit in dir selbst fliehst, daß du dich mit den anderen zerstreust. Sie sehen die Farbe der Dinge, nicht ihre Wurzel.

Du konntest die Natur nicht für dich selbst schaffen, doch als deine Geliebte an deiner Seite stand, schufst du die Natur für sie ... für euch. Kein schöpferischer Trieb und keine schöpferische Fähigkeit ohne den Mitmenschen.

Du bist Dichter durch die anderen.

In einem seltsam umgekehrten Spiegel schenkt dir der Volksglaube Einblick in tiefes Wissen von der Art menschlicher Freiheit. Er spricht von Verzauberten, die in Tiergestalten eingesperrt waren, dem schwersten Schicksal, das man kannte, weil man ein ursprüngliches Wissen davon besaß, daß das Tier ohne Ausweg ist, gefesselt hinter einem Gitter von Unmöglichkeit in seiner dunklen, unwegsamen Welt. Die einzige Freiheit und der einzige wahre Rang der Menschen: daß er erlösen und durch den Mitmenschen erlöst werden kann. Eine Frage des Bewußtseins.

Alle Dinge sind doppelt, alle Dinge entstehen durch die Begegnung der Gegensätze.

Der Gegensatz zum Einen sind die unendlich Vielen. Sie bilden ein Paar. Zusammen sind sie Entstehung.²³

Jede Lebensklärung, die nicht dialektisch ist, verbirgt mir einen Betrug. Sie ist so geschaffen, daß sie die Wahrheit nicht enthalten kann. Besitzt du nicht den Mut zum Paradox und Selbstwiderspruch, kann ich kein Zutrauen zu dir fassen.

Der wirklich Einsame ist kein Mensch, sagt VALÉRY.

Selbst jemand, der wie er von der tiefsten Skepsis durchdrungen war, erfuhr, daß der Mitmensch die innerste Bedingung für das eigene Menschsein ist.²⁴

Die Aufrechterhaltung der Verbindungen ist die Grenze des Menschseins. Außerhalb von ihr ist kein Leben und keine Erkenntnis möglich.

²³ Vgl. bei Heraklit: "Verbindungen: Ganzes und Nichtganzes, Zusammengehendes und Auseinanderstrebendes, Einklang und Mißklang – aus Allem Eins und aus Einem Alles." (Fragment 10); siehe auch im *dàodéjīng* (Tao Te King). (MvL)

²⁴ Siehe auch bei Martin Buber und Johanna Herzog-Dürck. (MvL)

Ich denke, also bin ich! Suche tiefer hinab und bestätige deine Existenz. Beantworte diesen Glauben, der nur für deinen Gedanken zeugte, und dich aus dem Zusammenhang aller Dinge losriß. Dir eine Freiheit schenkte, die Betrug war.

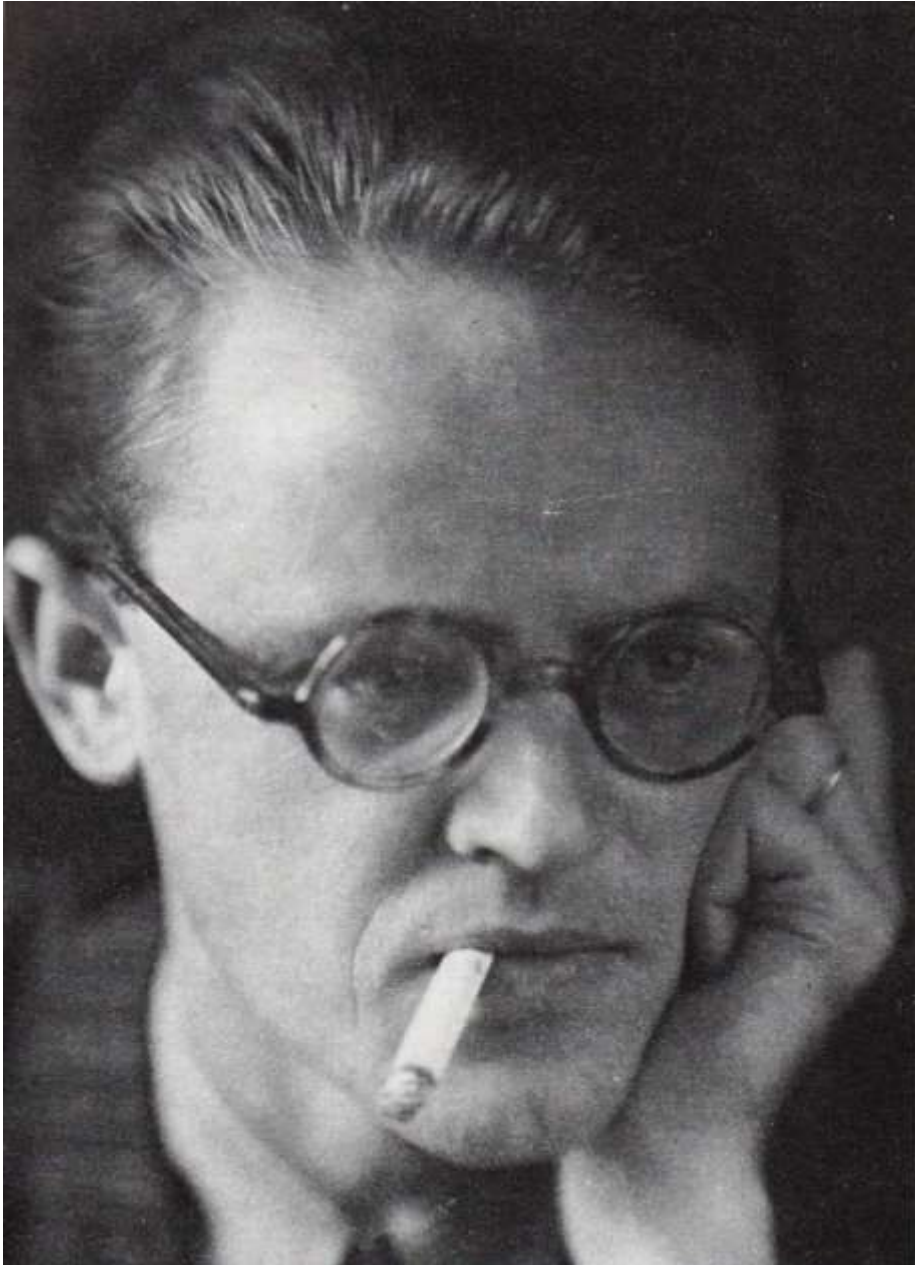
Du kannst nur in Worten denken, die du nicht selbst schufst. Denken heißt Häuser mit geborgten Steinen bauen. Steinen aus Gegenden, die nicht nur dem Intellekt gehörten, sondern der Umarmung von Intellekt und der anonymen Menschentiefe; Steinen, dir von anderen gereicht.

Wahrer würde es daher lauten: *Ich forme, also bin ich.*

In vollkommener Freiheit, in vollkommener Einsamkeit kannst du nicht denken. Du besädest keine Worte. Deine Tiefe würde ständig da sein, aber du könntest deine Realität nicht fixieren, dein Intellekt wäre eine Möglichkeit, die du nicht kennst.

Du, der nicht losgerissen werden kann ohne als Menschegeist unterzugehen, du, der enthält und enthalten ist, der in Verbindungen ruht. Du, der du bist, weil du mit bist, weil du Strom bist und durchströmt – in aller Schlichtheit wagst du zu gestehen: *Ich bin nicht allein, also bin ich.*

Gebunden entstandest du. Wie das Gedicht.
Die Befreiung wohnt in euch.



PAUL LA COUR: VIER GEDICHTE ²⁵**HUN KUNDE IKKE FALDE**

I Svalernes Vinge
var det jeg ventede,
paa Træernes Grene,
hvor hendes Fødder tøved,
i Græssets lette Varme,
langs Vidjerne, paa Vandet,
paa de klare Sten.
Ad smalle Stier kom
den fremmede unge Pige
med Skyggen paa sin Mund,
med Stilhed paa sin Skulder,
stærkere end Skønhed,
yngre end Mod.
Paa Dybet kom hun gaaende,
af Bølgen hun betraadte
gjorde hun brede Veje,
hun bar mig skønt hun vandrede
paa mig med sin Fod.
Mit Liv blev forvandlet:
Hun kunde ikke falde.

²⁵ Die vier Gedichte wurden von Ase Hera Tåp für diese Neuausgabe der *Fragmente eines Tagebuchs* ins Deutsche übertragen. Dänische Veröffentlichung in der Sammlung MELLEM BARK OG VED (1950).

SIE KONNTE NICHT FALLEN

In Schwalbes Schwinge war
was ich erwartet,
auf Zweigen der Bäume
wo ihr Fuß säumte
in lichter Gräserwärme
längs der Weiden, auf Wasser
auf klarem Stein.
Auf schmalen Graten kam
das fremde junge Ding
Schatten um den Mund
Stille um die Schultern
stärker als Schönheit
jünger als Mut.
Auf Tiefem gehend kam sie
Wogen entstiegen
schuf sie breite Wege.
Sie trug mich dennoch wandernd
auf mir mit ihrem Fuß.
Mein Leben war verwandelt:
Sie konnte nicht fallen.

TJENERE

Det som tjener dig til intet, det tjener.
Det alene.
Træet hvis Frugt ikke nærer dig,
Floden som ikke stemmes op og ingen Møller driver,
Stenen som uset under Græsset hviler,
han som ingen saa,
hun som ingen saa,
han og hun som aldrig blomstrede for nogens Øjne
og ikke saa hinanden :
de tjener.
De fandt aldrig noget Jeg,
de levede sig selv:
de tjener.

137

Endnu varme af deres Udsprings Varme,
allerede paa Vej tilbage til deres Udspring:
Tjenere! Tjenere!
Kun de var Alvor, Oprigtighed, Lydighed,
hyllet i Glemsel, i Kaaber af Ubevidsthed,
Fattigdom, Fattigdom,
Renhed.
De stirrede paa dig nøgne,
de vilde dig vel,
Guds sidste Sendebude
stumme for dine øjne.

VERDIENST

Das, was dir dient für nichts, das dient.
Das allein.
Baum, dessen Frucht dich nicht stillt,
Fließ, das nicht steigt und Mühlen nicht treibt,
Stein, der blindlings unter Gräsern rastet,
er, den keins sah,
sie, die keins sah,
er und sie, die keinem Auge blühten
und nicht einander,
sie dienen.

Sie fanden nie ein Ich,
aus sich lebend:
dienen sie.

Wärme noch der Wärme ihres Ursprungs,
schon zurück des Wegs zu ihrem Ursprung:
Diener! Diener!
Nur sie waren Ernst, Aufrechtheit, Fügsamkeit,
vermummt in Vergessen, in Loden von Unbewusstheit,
Einfachheit, Einfachheit,
Reinheit.
Sie starrten dich nackt an,
wohl dich wollend,
Gottes jüngste Boten,
deinem Auge stumm.

TERÆET

Egernet, Fuglene forlod min Krone
da Klippen styrted ned hvorpaa jeg stod,
nu hænger mine Rødders Harpestreng
tonløst i Luften, kun en sidste Flænge
i Klippevæggen holder om en Rod.
Billerne kryber endnu paa min Stamme,
den sidste lillebitte Livets Flamme,
og jeg har skjult mig bag mit eget Løv,
jeg rækker det den sidste Storm i Møde
selv gemt bag fjerne HorisonTERS Lys
ydmyg og stille, næsten ikke til.
O du som lænker levende og døde
til dette underlige store Spil,
ske som du vil.
Lad Luften hele bagved mig sin Sti,
men lad mig synge før end jeg skal falde,
skænk mig en Gang i Sangens Evighed
at være trofast, leve nær jer alle,
bundet for sidste Gang. Helt fri ...

TERRA/IN/

Eichhörnchen und Vögel flohen meine Krone
da die Klippen stürzten wo ich stand
so hängen meiner Wurzeln Harfenstränge
lautlos in der Luft, nur eine letzte Schrunde
im Felsgewand umklammert einen Strunk.
Die Käfer kriechen noch auf meinem Stamme
die letzte winzigkleine Lebensflamme,
ich aber barg mich unter eigenem Laub,
das ich dem jüngsten Sturm entgegenrecke
bedeckt selbst hinter fern leuchtenden Horizonten
demütig und still, beinahe verweht.
Oh der du Lebende wie Tote
klinkst in dieses kuriose große Spiel
– wie du willst –
Lass aller Luft hinter mir ihre Bahn,
doch lass mich singen eh ich denn fallen soll,
spende mir Einlass in die Ewigkeit des Lieds,
getreu zu sein, lebend bei euch allen,
zum letzten Halt gebunden.
Sehr frei ...

NU KAN DU TALE

Du kan tøve saa længe for at samle Styrke, at du
gaar Glip af det, som Springet vil betro dig.

I Springets Hjerte laa et Øjeblik af Plantens Ro,
Springet hvor du satte alting ind.

Længe skal du vove Springets Dødsfrygt, før din
Ryg blir krænget op til Vinge, en Rype i det græn-
seløses Hænder.

Fortsæt din Kærligheds Storniløb. Paa Minderne
dvæler Ynden.

Naar du i endeløse Aar har levet for at blive
Frugt, naar din Ærgerrighed er afløvet, din Vil-
jes Træ omstyrtet, vaagner du en Dag alene med
dig selv og er oprigtig.

Oprigtigheden kræver ikke Mod. Den har ikke
frygtløse Øjne. Den er Barndommen før end
Angsten.

Floderne, Kilderne, spejler ikke længer dine Træk.
Du er løst op i Floden og i Kilden.

Nu kan du tale. Dit mindste Ord er et Digt.

NUN KANNST DU REDEN

Du kannst, um Kraft zu sammeln, so lang zögern, dass du verfehlst, was der Sprung dir vertrauen will.

Im Herz des Sprungs lag ein Augenblick an Pflanzenruh; Sprung, worin du alles setztest.

Lang musst du die Todesfurcht des Sprungs wagen, eh dein Rücken aufgewölbt wird zur Schwinge; Schneehuhn in des Uferlosen Hand.

142

Fahr fort im Sturmloch deiner Liebe. Um die Höhen weilt die Anmut.

Falls du endlose Jahre gelebt hast, um Frucht zu werden, falls dein Ehrgeiz entlaubt ist, der Baum umgestürzt deines Willens, erwachst du allein eines Tags mit dir selbst und bist aufrichtig.

Aufrichtigkeit verlangt nicht Mut. Sie hat kein furchtloses Auge. Sie ist die Kindheit noch vor der Angst.

Die Flüsse, die Quellen, sie spiegeln nicht länger deinen Anblick. Du bist gelöst in Fluss und Quelle.

Du kannst nun reden. Dein mindestes Wort ist ein Gedicht.



Mogens Lorentzen: Porträt Paul la Cour (nach 1930)

Anhang**ALBRECHT LEONHARDT:
Zur deutschen Erstausgabe 1953²⁶**

Der dänische Dichter Paul la Cour wurde 1902 auf dem väterlichen Bauernhof auf Seeland geboren. Nachdem er sich an verschiedenen Tätigkeiten versucht hatte, wandte sich La Cour dann einige Jahre der Malerei zu. Diese frühzeitige Beschäftigung mit bildender Kunst war für seine künstlerische Entwicklung von entscheidender Bedeutung und führte in seiner späteren Produktion zu zahlreichen Essays über Kunst in der skandinavischen Kunstpresse, sowie zu drei Büchern über Malerei und Skulptur. Ein viertes erscheint in Kürze.

Als Neunzehnjähriger begann La Cour Gedichte zu schreiben. Ein Jahr später – 1922 – erschien seine erste Gedichtsammlung. 1923 folgte eine Reise nach Frankreich, wo der Dichter Malerei studieren wollte. Aus den anfänglich geplanten zwei Monaten wurde ein Aufenthalt von sieben Jahren. In dieser Zeit verdiente er seinen Lebensunterhalt auf mannigfaltige Weise, geriet mitunter in äußerste Armut, vagabundierte und teilte sein Leben mit den vom Dasein am kärglichsten Behandelten. Erinnerungen aus diesen Jahren der Not, in denen er nichts besaß als die nackte Existenz, durchzogen seine späteren Dichtungen mit ihren Erfahrungen.

In den Jahren 27 und 28 arbeitete La Cour an französischen Filmen mit, unter anderem war er Regieassistent für Carl Theodor Dreyers Stummfilm *La Passion de Jeanne d'Arc*. Nach 45 war er in verschiedenen Funktionen beteiligt an dänischen Spielfilmen.

Während dieser langen Zeitspanne schrieb La Cour Gedichte und einen Roman, die er in Dänemark publizierte, ohne seine Heimat wiedergesehen zu haben. Erst 1931 kehrte er nach Kopenhagen zurück, um als fester Mitarbeiter und schließlich Redakteur an der damals führenden skandinavischen Literatur-Zeitschrift

²⁶ Dieser Beitrag des Übersetzers erscheint in der Originalveröffentlichung als Vorwort. Albrecht Leonhardt war ein bedeutender Literaturagent. Seit 1975 setzte er sich sowohl für die Verbreitung der modernen deutschen Literatur in Skandinavien als auch für skandinavische Literatur in deutscher Übersetzung ein. Er wurde 1926 geboren und starb am 13. Dezember 2008.

Im direkten Anschluß wird in der Neuausgabe ein Nachruf auf Albrecht Leonhardt dokumentiert. (MvL)

Tilskueren (Der Zuschauer) als Kritiker zu arbeiten. Gleichzeitig war er fünfzehn Jahre lang literarischer Berater des Gyldendal Verlages.

Auch als Übersetzer hat La Cour seit langem einen Namen. Neben Tagebüchern und Erinnerungen von Delacroix, Cézanne, Baudelaire und Gauguin übertrug er Dramen von Giroudoux, Anouilh, Camus und Lorca ins Dänische. Außerdem machte er die bedeutendsten französischen und spanischen Lyriker der Gegenwart dem dänischen Publikum zugänglich.²⁷ Heute lebt der Dichter als freier Schriftsteller.²⁸

Paul la Cours bis 1948 vorliegende Lyrik hatte sich noch weitgehend an traditionelle metrische Formen gehalten, wenn die Gedichtsammlungen auch keine Reihe von Einzelgedichten waren, sondern ein organisches Zusammenwirken einzelner Gedichte, die sich – ähnlich wie Rilkes *Duineser Elegien* – nur im Zusammenhang ganz erschließen. So mußten die im gleichen Jahr erschienenen FRAGMENTE EINES TAGEBUCHS durch ihren scheinbaren Bruch mit allem Hergebrachten aufs äußerste überraschen. Die klassische Prägnanz der Formulierungen und manche der gewählten Bilder erscheinen wie Erinnerungen an Heraklits Fragmente.

Der Erfolg ließ nicht lange auf sich warte.

Schon bald nach dem Erscheinen der FRAGMENTE EINES TAGEBUCHS wurde eine zweite, ja eine dritte Auflage erforderlich. Weder Verlag noch Verfasser hatten erwartet, daß dieses philosophische Buch ein in Skandinavien einzig dastehender Erfolg werden würde. *Auf Grund dieses Buches ist La Cour einer der bedeutendsten Ästheten, die der Norden je gehabt hat*, schrieb ein Osloer Kritiker, und ein Kopenhagener Professor urteilt: *Dieses kleine Buch wird leben, solange dänische Literatur existiert*.

Schon 1924 war der Gedanke in dem Dichter aufgetaucht, ein solches Buch zu schreiben. 15 Jahre später war der innere Antrieb dazu so sark geworden, daß die Aufzeichnungen begonnen wurden. Da mußte La Cour diesen Versuch aufgeben, weil ihm die adäquate Form der Mitteilung noch nicht möglich war. Erst im Winter 1948 überfiel ihn die Gewißheit, mit seinem Gedicht *Jetzt kannst du reden* jene Form gefunden zu haben, durch die sich seine dialektischen Denksätze am besten ausdrücken ließen. Dieses Gedicht – erst zwei Jahre nach den FRAGMENTEN in der Gedichtsammlung MELLEM BARK OG VED (Zwischen Rinde und Holz) veröffentlicht, – war der Durchbruch zu den FRAGMENTEN. Aus ihm sind die Aufzeichnungen hervorgegangen. Um diese Entwicklung zu verdeutlichen, zitieren wir das Gedicht in der Übersetzung.

²⁷ Siehe hier in der Folge den Aufsatz von Gherardo Giannarelli: *Paul la Cour as a translator* (2010). (MvL)

²⁸ Paul la Cour starb am 20. September 1956. (MvL)

JETZT KANNST DU REDEN

So lang kannst du, um Kraft zu sammeln, zögern, daß du verpaßt, was dir der Sprung vertrauen will.

Im Herzen des Sprunges lag ein Augenblick der Pflanzen-Ruhe, der Sprung, in den du alles setztest.

Lang' mußt du die Todesfurcht des Sprunges wagen, eh' dein Rücken, hinaufgekrümmt zur Schwinge, ein Schneehuhn wird in des Grenzenlosen Händen.

Setz' den Sturmloch deiner Liebe fort. Auf den Gipfeln weilt die Anmut.

Wenn du endlose Jahre gelebt hast, um Frucht zu werden, wenn dein Ehrgeiz entlaubt ist, der Baum deines Willens gestürzt, erwachst du eines Tages, allein mit dir selbst und wirst aufrichtig sein.

Aufrichtigkeit erfordert keinen Mut. Sie hat keine furchtlosen Augen. Sie ist die Kindheit noch vor der Angst.

Die Flüsse, die Quellen spiegeln deine Züge nicht länger. Du bist aufgelöst im Fluß und in der Quelle.

Jetzt kannst du reden. Dein kleinstes Wort ist ein Gedicht.

Man wird vielleicht fragen, was den Dichter veranlaßt haben mag, das Buch in dieser aphoristischen Form zu veröffentlichen und ihm den Titel *Fragmente* zu geben, obwohl es doch eine konsequente, organische Einheit bildet, also dem Titel nicht gerecht zu werden scheint!

Dafür lassen sich mehrere Gründe anführen:

Erstens ist das Buch in sich selbst fragmentarisch, da der Verfasser gezwungen war, einen bestimmten Buchumfang nicht zu überschreiten.

Zweitens würde das Buch auch in der erweiterten, ausführlichen Form doch immer nur Fragmente eines lebenslangen Dialoges zwischen dem Dichter und dem Dasein enthalten; eines Dialoges, der erst mit dem Tod abgeschlossen wäre.

Ein dritter Grund war für die Wahl des Wortes *Fragmente* ausschlaggebend: La Cour wollte damit ausdrücken, daß alles nur Annäherung ist und alles Lebende das Gepräge des Unabgeschlossenen trägt. Man sollte nicht erwarten, in dem Buch ein System zu finden, sondern eben gerade nur Bruchstücke einer sich ständig erweiternden Ganzheitsbetrachtung: einen Menschen, der sich selbst sucht.

Das Wort *Fragmente* ist aus einer Art intellektueller Redlichkeit heraus gewählt worden.

Die Niederschrift geschah ohne Zutun des Dichters, wie er selbst meint: *sozusagen ohne mein Wissen*. Die einzelnen Notizen fanden sich nach und nach von selbst zu Gruppen zusammen und bildeten ihre eigene Struktur. Erst diese Entdeckung brachte den Dichter auf den Gedanken, sie zu veröffentlichen. Wenn das Buch also eine organische Einheit geworden ist, so liegt dem keinesfalls eine strenge Konsequenz von seiten des Dichters zugrunde, sondern eher eine

unbewußte Folgerichtigkeit der aufgezeichneten Erfahrungen. Die Ursache für die begeisterte Aufnahme dieses poetischen Manifestes mag also nicht zuletzt in der Einheit von Stoff und Sprache zu suchen sein, sowie in dem unbedingten, klaren Vermögen des Dichters, anstatt beweisen zu wollen, nur einfach sichtbar zu machen, daß die Poesie Grundlage allen Lebens und seine Voraussetzung ist. Wo es der Verfasser für angebracht hielt, beseitigte er sprachliche Konventionalismen durch syntaktische Änderungen oder versuchte, in der Sprache fehlende Begriffe durch Neuschöpfungen auszugleichen. Der Übersetzer war bemüht, diese syntaktischen Verkürzungen auch in das Deutsche zu überführen, soweit sich das mit sprachlicher Klarheit vereinigen ließ.

**Zum Tod des Literaturagenten A. Leonhardt.
Ein Nachruf von Anneli Høier. (Kopenhagen)²⁹**

Albrecht Leonhardt, mein alter Lehrmeister, Freund und Partner in der Agentur, starb am 13. Dezember 2008 nach längerer Krankheit in Lübeck. Zwei Tage zuvor habe ich ihn besucht und konnte von ihm Abschied nehmen und mich bedanken. Albrecht war der Inbegriff eines Gentleman – und er war in jeder Hinsicht ein gentle man: kultiviert, rücksichtsvoll, tolerant und großzügig. Er baute seine Agentur aus dem Nichts auf und war zurecht stolz darauf, selfmade gewesen zu sein. Anfang der fünfziger Jahre begann er im Kopenhagener Vorort Herlev von Zuhause aus zu arbeiten, und nach Stationen in der Store Kannikestræde und der Løvstræde hatte er schließlich seit 1975 sein Büro in der Studiestræde in Kopenhagen. Als junger Student kam er aus Heidelberg nach Dänemark und blieb hier. Er schlug sich bei Danmarks Radio und der Berlitz School als Deutschlehrer durch und bereits damals begannen sich die Konturen seiner Agentur abzuzeichnen. Albrecht wurde nach und nach zum Agenten aller bedeutenden deutschen Verlage für Skandinavien, und sein Einsatz für die Verbreitung der modernen deutschen Literatur in unseren Ländern kann gar nicht hoch genug bewertet werden. Gleichzeitig war er ein hervorragender und mit Preisen ausgezeichnete Übersetzer zahlreicher Werke aus dem Dänischen, Norwegischen

²⁹ Aus dem Dänischen von Ulrich Sonnenberg. Deutsche Erstveröffentlichung: Börsenblatt des Deutschen Buchhandels (6. Dezember 2008).

und Schwedischen, darunter Autoren wie Hans Christian Andersen, Paul la Cour, Agnas Mykle, Ivar Lo-Johansson und viele andere. Als erster skandinavischer Agent arbeitete Albrecht von Anfang an in beide Richtungen, indem er nicht nur Rechte aus dem Ausland nach Skandinavien vermittelte, sondern auch skandinavische Autoren nach Deutschland. Villy Sørensen, Ole Sarvig und Peter Seeberg sind Dank Albrechts Einsatz auf Deutsch erschienen – um auch hier wieder nur einige wenige Namen zu nennen. Im Jahr 2000 zog sich Albrecht aus der Agentur zurück und ließ sich mit seiner Frau Barbara in Lübeck nieder – beinahe mit Blick auf Dänemark, das er als sein Heimatland ansah. Ich hatte die große Freude, seit 1967 mit Albrecht Leonhardt zusammenzuarbeiten, als ich – als einzige Bewerberin – von ihm als seine Assistentin eingestellt wurde. Ich hätte mir keinen besseren Lehrmeister wünschen können; die Wertebasis unserer Agentur wurden durch seinen einzigartigen Einsatz geschaffen.

ZUR NEUAUSGABE 2021

Im Copyright-Vermerk der deutschen Originalausgabe von Paul La Cours FRAGMENTE EINES TAGEBUCHS (1952) findet sich der Name Gerhard Bahlsen. Dieser Sohn des Keks-Fabrikanten und Kunstmäzens Hermann Bahlsen übernahm 1933 den Berliner *Verlag Die Runde*. Unter seiner Leitung erhielt der Verlag ein philosophisch-kulturelles Profil. Während die ersten Verlagspublikationen noch dem nationalen Zeitgeist verhaftet sind, wagt Gerhard Bahlsen nach Hitlers Machtergreifung die Veröffentlichung jüdischer Autoren. Nach 1945 arbeitete er beim Rundfunk. Sein Anwesen am Chiemsee wurde zum Treffpunkt der Gruppe 47.³⁰ – Veröffentlichungen seines Verlages wurden nach 1945 von dem Verleger Georg Kurt Schauer übernommen; dieser war beteiligt an der Organisation des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels sowie dem westdeutschen Standort der Deutschen Nationalbibliothek (DNB). In seinem nur kurzzeitig existierenden Verlag erschien auch Paul la Cours Buch. –

³⁰ <https://www.literaturportal-bayern.de/autorinnen-autoren?task=lpbauthor.default&pnd=116039493>

Michael Krüger schrieb in einem Essay zu dänischer Literatur:

"Am Anfang der deutschen Wahrnehmung der dänischen Poesie der Nachkriegszeit steht ein Buch, das in seiner Schönheit, Klarheit und Tiefe bis heute lesenswert geblieben ist – oder anders gesagt: gibt es eine vehemente, beflügelte und beflügelnde dänische Verteidigungsschrift der Poesie, die, wenn es noch mit richtigen Dingen zuginge (...), von allen gelesen werden sollte, denen die Zukunft vielleicht nicht mehr der Poesie, aber doch des Poetischen von zentraler gesellschaftlicher Bedeutung zu sein scheint. (...) Wenn man über die großen poetologischen Versuche von Dichtern in der Nachkriegszeit redet, dann sollte neben Namen wie Auden, Octavio Paz oder Joseph Brodsky auch der Name des Dänen Paul la Cour stehen."³¹

In Dänemark erschien FRAGMENTER AF EN DAGBOG 1993 und 2020 in Neuausgaben.³² Dennoch ist Paul la Cour außerhalb Dänemarks nicht so bekannt geworden, wie es ihm und seinem umfangreichen Werk zukommt.³³

Eine Liste mit Anmerkungen zu skandinavischen Schriftsteller*innen wurde in die Neuausgabe nicht übernommen. Verzichtet wurde auf ein seltsames Symbol zu Beginn bestimmter Absätze oder Sätze, die zugleich durch Leerzeilen abgegrenzt wurden. Dieses Piktogramm stört nach meinem Empfinden den Fluß der Sprache (ähnlich wie Müll auf den Wellen tanzt). Beibehalten wurden natürlich die Leerzeilen.

Mehrere Gemälde, die im Text erwähnt werden, wurden vom Herausgeber der Neuausgabe hinzugefügt, ebenso einige Fußnoten (markiert mit MvL). Wenige minimale sprachliche Korrekturen der Übersetzung wurden vorgenommen. Einige ideologisch gefärbte Aussagen des Autors empfand ich als derart inkompatibel zur Intention des Verlagsprojekts A+C, daß ich als Fußnote Widerspruch anmerkte, um die Wiederveröffentlichung nicht zu gefährden. Manche Stellen des Textes habe ich nicht verstanden. –

Die Neuausgabe wurde ergänzt durch eine Impression von Ase Hera Tåp sowie einige von ihr übersetzte Gedichte Paul la Cours (mit dänischem Originaltext).

³¹ Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung, Jahrbuch 2016; Wallstein Verlag (Redaktion Michael Assmann). Michael Krüger (geb. 1943) war Verlagsleiter und Geschäftsführer des Carl Hanser Verlages, Schriftsteller und Herausgeber der Literaturzeitschrift Akzente.

³² <https://www.gyldendal.dk/produkter/fragmenter-af-en-dagbog-9788775332410>

³³ Zu tun haben könnte dies auch mit dem Umstand, daß es einen bedeutenden Physiker Poul la Cour gibt (aus derselben Familie), der in den Suchmaschinen prominent vertreten ist. Bei Eingabe von "Paul la Cour" verändert google selbständig den Vornamen zu "Poul"! Der Dichter ist zu finden nur unter Hinzufügung der Lebensdaten (1902-1956), und auch dann nur auf dänischen Seiten.

In einem Anhang hinzugefügt wurden Texte zu Paul la Cours Leben und Werk sowie zur Geschichte dieser ursprünglich französischen Familie; hierfür bedanke ich mich bei Jacob V. la Cour und dem dänischen Familienverband!³⁴
Aufgenommen werden konnte auch ein englischer Aufsatz des Skandinavisten Gherardo Giannarelli: "Paul la Cour as a translator". Herzlichen Dank!

Die frohe Entscheidung, dieses zumindest im deutschen Sprachraum vollständig verschollene Werk bei A+C wiederzuveröffentlichen, könnte nichts besser illustrieren als ein Zitat aus dem Buch selbst:

"Eines Tages ist der letzte schattenhafte Nabelstrang zerrissen, der die Sprache mit den Dingen und dem Gefühl verband, das jene wieder in dir aufgerichtet hatten, und nun bricht sie ein und rächt sich. Die Welt gerät in Auflösung, sobald sie ohne Dinglichkeit ist. Niemand wagt länger an die Worte der Sprache zu glauben. Als sie ihr Verhältnis zu den Dingen verlor, wurden ihre Fesseln gesprengt, und es ist nicht die Sprache, sondern du selbst, der in ihrer schrecklichen Freiheit zugrunde geht. Nichts bindet sie länger, die Wahrheit zu sagen. Die Sprache wurde der Gegensatz von Leben und Wahrheit, von gefühlsmäßiger Erkenntnis: ein Propaganda-Werkzeug, von Scham entblößt. Sie wurde unmenschlich. – Vielleicht haben die Menschen vor allem deshalb ein Bedürfnis nach Sprach-Gedichten, weil der Dichter die verlorengegangene Innerlichkeit zwischen Wort und Ding wiederherstellt."

Mondrian Graf v. Lüttichau
Berlin, November 2022

³⁴ Ein anderes Familienmitglied hatte drei sicherlich selten aufzufindende Abbildungen beigeuert.



Paul la Cour lebte vom 21. bis 28. Lebensjahr in Paris.
Während dieser Zeit assistierte er Carl. Th. Dreyer bei seinem bedeutenden Stummfilm
"La passion de Jeanne D'Arc".
La Cour ist im Bild links und Dreyer ganz rechts

Povl Schmidt:**PAUL LA COUR – LEBEN UND WERK³⁵**

Paul (bei der Taufe Poul) Arvid Dornonville de la Cour³⁶ (9.11.1902–20.9.1956) veröffentlichte unter dem Namen Paul la Cour.³⁷

Im Jahr nach Pauls Geburt mußte Vater la Cour das Gehöft Søgård in Rislev aufgeben, um sich dann als landwirtschaftlicher Schriftsteller und Redakteur zu erhalten, was die Familie in ein ständig umherziehendes, finanziell unsicheres Dasein zwang. Dies und der verletzliche Idealismus des Vaters samt dessen Hang zur Phantasterei sowie der Ausbruch des Ersten Weltkriegs prägten Paul la Cour fürs Leben. Nachdem er in Århus und Lyngby zur Schule gegangen war, bestand er 1918 die Mittelschulprüfung am Øregaard-Gymnasium. Er belegte dort die Oberstufe, die er jedoch ohne Abschlussexamen verließ. Danach studierte er ein Jahr lang Landwirtschaft und wurde 1921 Lehrling in Colbergs Buchhandlung zu Rønne. Hier begann er zu schreiben und zu malen. Sein Debüt gab er 1922 mit der Gedichtsammlung DAGENS ALTER.

1923 reiste Paul la Cour nach Frankreich, wo er sieben Jahre lang unter schwierigsten finanziellen Bedingungen blieb. In dieser Zeit veröffentlichte er vier Gedichtbände und einen kleinen Roman: ARKADISK MORGEN (1924), MATISSE-BOGEN (1924) und DEN GALLISKE SOMMER (1927) zeugen wie DAGENS ALTER von seinen formal geschulten Fähigkeiten und enthalten eher traditionelle, die Schönheit verklärende Lyrik. DEN TREDIE DAG (1928) zeichnet hingegen eine große Originalität aus, die Paul la Cours Durchbruch als eigenständiger Dichter und die Freisetzung seiner künstlerischen Absichten bedeutete. Beitrag hierzu war seine Begegnung mit der Kunst des französischen Expressionismus sowie mit Henri Bergsons Philosophie und deren Vorstellung von der Fähigkeit der Intuition, hinter die Formen des Seins zu deren Dauerndem (la durée) durchzudringen: Sein ist in diesem Kontext unabdingbarer Teil eines unendlich-kontinuierlichen Schaffensprozesses. In Entgegnung wurde die transzendente

³⁵ Paul la Cour i Dansk Biografisk Leksikon på lex.dk. Hentet 11. april 2021 fra https://biografiskleksikon.lex.dk/Paul_la_Cour (Übersetzungsgrundlage google translate, korrigierte, leicht lektorierte Version für diese Ausgabe.) – Der Verfasser ist auch Autor einer Paul la Cour-Biografie: PAUL LA COUR. SYMBOL OG VIRKELIGHED (1963). (MvL)

³⁶ Dornonville de la Cour ist eine dänische Bauernfamilie, die auf den Pächter von Strandet (bei Viborg) Pierre Dornonville de la Cour (1716-1775) zurückgeht, der in Köpenick (Berlin) als Sohn französischer Eltern geboren wurde. Die Familie mußte Frankreich 1685 – nach Aufhebung des Edikts von Nantes – verlassen. Wie viele andere Hugenotten folgten sie der Einladung des brandenburgischen Kurfürsten Friedrich Wilhelm; sie siedelten sich in Köpenick (heute Berlin) an. (Zu Pierre Dornonville de la Cours abenteuerlicher Lebensgeschichte siehe hier im Anhang.) (MvL)

³⁷ Leider wird er bei der Internetrecherche leicht verwechselt mit dem dänischen Physiker Poul (manchmal auch: Paul) la Cour (1846–1908), der zur selben Familie gehört. – Einige frühe Veröffentlichungen des Dichters erschienen unter dem Namen Poul Arvid la Cour. (MvL)

Erfahrung der Einheit zum Wesensmerkmal von Paul la Cours Poesie, indem die Erfahrung der Realität – die er "die Rede der Dinge", "die verzauberten Tage", "das Offene" nannte und in der sich das ungeahnt Fremde öffnet, damit Sinne und Deutung vereint werden – sich als Thema seiner Arbeit konstituierte. In dem kleinen Eheroman ASKE (1929) wird dies als Forderung in die Welt der persönlichen Beziehungen eingeführt; zeitgenössisch zudem mit einem religiös gefärbten Humanismus, der in einem sublimierten Schuldgefühl wurzelt, das sich durch sein Gesamtwerk zieht.

Nach Paul la Cours Rückkehr ins Heimatland 1930, wo er sich in Kopenhagen niederließ, wurde er Literaturkritiker bei Tilskueren (1931–39), später auch Berater bei Gyldendal (1933–56) und Literatur- wie Theaterkritiker bei Forum (1936–41). Undogmatisch, doch mit großer Einfühlung und Präzision konnte er die zeitgenössische Literatur und deren Orientierungsversuche während der wirtschaftlichen und politischen Krisen der 1930er Jahre vermitteln und zugleich eine eigene Stellung hierzu beziehen. Ein bescheidener Teil seiner damaligen Literaturkritik, spätere literatur- und kunstkritische sowie politisch-kulturphilosophische Artikel und Essays finden sich in der Auswahl Solhøjde (1959), durch die er als eines der stärksten kritischen Talente seiner Generation hervortrat.

Sein belletristisches Schreiben führte Paul la Cour mit dem Erzählgedicht LEVIATHAN (1930) fort sowie mit den Gedichtsammlungen MENNESKETS HJEM (1931) und REGN OVER VERDEN (1933), die DEN TREDIE DAG thematisch erweitern. Die Jahre 1931 bis 1933 bedeuteten für Paul la Cour zugleich eine Kursänderung, indem er sich unter dem Eindruck des aufsteigenden Nationalsozialismus gegen den Expressionismus als Prämisse seiner eigenen Poesie wandte und die Forderung nach einer sozialen Poesie erhob, die – ohne parteipolitisch zu sein – in dienende Beziehung zur krisenzeretzten Mitwelt treten sollte. Die Idee der Solidarität, die für Paul la Cour nicht klassengebunden, sondern allgemein-menschlich war, wurde in der zweiten Hälfte der 1930er Jahre zum ethischen Leitpunkt seiner imaginären Welt und seiner gewichtigen Produktion. Mit dem großen Roman KRAMER BRYDER OP wagte er 1935, durch hochversierte Sensibilität und Erinnerungskunst tiefen Einblick in jene psychologischen Verwerfungen zu gewinnen, die Mitgefühl und Solidarität in Haß und Aggression verzerren.

Seine Gedichtsammlungen DETTE ER VORT LIV (1936) und ALT KRÆVER JEG (1938) versuchen die Idee der Solidarität weiterzuleiten; vor allem in den großen Gedichten Aargang 1902, 1914, Hotellet und Rue Dante, die einen Gipfel seines Schaffens bedeuten. Trotz des verhaltenen Optimismus, der DETTE ER VORT LIV prägt, die Gesellschaft neu organisieren zu können, "ist in allem, was ich an Verwandlung fordere, Verzweiflung und ein Gefühl der Ohnmacht". Die Kriegsvorzeichen bewirkten einen erneuten Aufbruch in Paul la Cours Lyrik,

aufgrund dessen er versuchte, zum Ausgangspunkt seines Schaffens zurückzukehren. Die Notwendigkeit eines solchen Aufbruchs, befestigt in den Gedichten von *De hundrede Somre* (1940), streift auch die Künstlermonographien Niels Lergaard (1938) und Axel Salto (1940).

Während des Krieges veröffentlichte Paul la Cour neben einer Reihe von Artikeln nur die Monografie *Astrid Noack* (1943); im Gegenzug intensivierte sich seine Übersetzungsarbeit vor allem an französischer Poesie und Kunstkritik.³⁸ Erst mit der Gedichtsammlung *Levende Vande* (1946) entspannte er sich erneut zu künstlerischer Produktion, die mit *Fragmenter af en Dagbok* (Fragmente eines Tagebuchs, 1948) und der Gedichtsammlung *Mellem Bark og Ved* (1950) womöglich den wesentlichsten Einschlag zum Anbruch der lyrischen Moderne in der dänischen Nachkriegsliteratur ergab. Während für Paul la Cour in den dreißiger Jahren das ethische Problem auch das zentrale war, verband sich dies in den vierziger Jahren mit Überlegungen um die Möglichkeit formal-ästhetischer Experimente zur Vermittlung der „Sprache der Dinge“ und mit dem Problem der Reflexion als Grenze und Hemmnis.

Mit den *Fragmenter* suchte er die Reflexion zu überwinden. In der Poesie, die für Paul la Cour eine Seinsweise war, verfolgte er jene Anbindung zur Wirklichkeit, die den Nachkriegsmenschen in einen existenziellen Zusammenhang zur Verantwortlichkeit stellen und die Wertekrise überwinden konnte. In seinem Suchen nach sprachlicher Freisetzung dieses Erlebens erhob er in den *Fragmenter* den Anspruch auf Wandlung des Selbst und eine reine, unpersönliche Lyrik, die durch die poetische Bildsprache des Kurzgedichts „die Einheit in dem Leben, das wir leben“ vermitteln sollte. Paul la Cours eigene Poesie dieser Jahre enthält wenige Ausdrücke für diesen Einbruch des „Offenen“ in die Sprache; umso mehr den beinah ekstatischen Ausdruck der Sehnsucht danach. Und dies wurde zu den schmerzlichen Maßgaben seiner Dichtung, aus denen heraus er sein geschlossenstes, künstlerisch reifstes Werk *MELLEM BARK OG VED* schuf, zu dem thematisch die Gedichte aus der ersten Folge von *EFTERLADTE DIGTE* (1957) gehören.³⁹

So exklusiv Paul la Cours Dichtung in den vierziger Jahren war, wurde sie von ihm selbst doch als der Punkt aufgefasst, von dem aus die Mitwelt bewegt und gewandelt werden konnte. Die Eskalation des Kalten Krieges brachte ihm einen frühen Einblick in die Herausforderungen der Nachkriegszeit: Bevölkerungsexplosion und Ausbeutung der Dritten Welt sowie der Ressourcen

³⁸ Paul la Cour wird als Übersetzer bis heute ernstgenommen. Der Skandinavist und Musiker Gherardo Giannarelli stellt in seinem umfassenden Aufsatz *PAUL LA COUR AS A TRANSLATOR* (Lund/Schweden 2010) (dokumentiert hier im Anhang) la Cours übersetzerische Arbeiten vor. Zusammenhänge gerade zu *FRAGMENTER AF EN DAGBOG* liegen hierbei auf der Hand und werden von Giannarelli hervorgehoben. (MVL)

³⁹ Die für diese Veröffentlichung erstmalig ins Deutsche übersetzten Gedichte im Anhang stammen aus *MELLEM BARK OG VED*. (MVL)

der Erde durch die kapitalistischen Industrienationen. Allerdings geriet er durch seine Dichtung und seine Verbindung zur bewusst unpolitischen Zeitschrift *Heretica* wie auch zur Kommunistischen Partei in einen Konflikt zwischen künstlerischem und politischem Engagement, den er im März 1949 durch einen Bruch mit *Heretica* vergebens zu lösen suchte.

Anfang der fünfziger Jahre entfaltete Paul la Cour eine umfassende Vortragstätigkeit zu kulturphilosophischen und politischen Problemen, indem er aktiv am Kulturprogramm einer zwischenstaatlichen Kooperation für Entwicklungsländer mitwirkte. Nachdem er sich 1952 in Hvalsoe niedergelassen hatte, begann er eine Arbeit über Hellas, die jedoch nie vollendet wurde. Im Frühsommer 1953 erarbeitete er laut Auftrag den autobiografischen (gleichfalls unvollendeten) Abriss *Sejladsen om Solen*, der klarster Ausdruck seiner künstlerischen und seelischen Prägung ist. Noch in diesem Jahr reiste er nach Griechenland, von wo aus ein Teil seiner Tagebuchaufzeichnungen in *De knuste Sten* (1957) veröffentlicht wurde. Die große Bedeutung dieser Reise kann zudem einer Reihe von Schlüsselartikeln der Jahre 1954 und 1955 entnommen werden, die mitsamt dem autobiografischen Abriss in *Solhojde* enthalten sind und einen letzten Höhepunkt seines kritischen wie essayistischen Schaffens darstellen. Der künstlerische Reiseertrag sammelt sich in einem weiteren Abschnitt von *Efterladte Digte*, in dem sein ständiges Suchen und Fordern nach Wandlung als oft verzweifeltodessehnen erscheint – zugleich Ausdruck von Ohnmacht, von Verzweiflung über die Unbehaustheit in der Zeit und von potenziertem Lebenstrieb.

Paul la Cour war ein angespannter, rastlos suchender Dichter-Denker, dessen kritische Begabung stärker wirkt als seine künstlerische. Der Schriftsteller und Literaturkritiker hielt als Medium für die kulturellen Strömungen seiner Zeit eine zentrale Stellung. Die steten Ansätze seines Gesamtwerkes, sowohl das Konkret-Persönliche als auch das Konkret-Politische in eine metaphysische, existenziell-humanistische Verantwortlichkeit zu sublimieren, formen es zu einem seismografisch-feinfühligem Ausdruck der Anfechtungen des bürgerlichen Humanismus in der Zwischen- und Nachkriegszeit.

Er erhielt 1944 das Herman Bang-Stipendium des Gyldendal-Verlags und das Ancher-Stipendium; 1948 das Henri Nathansen-Gedenkstipendium und die Holberg-Medaille sowie 1950 das Otto Benzon-Schriftsteller-Stipendium.

Familie⁴⁰

Paul la Cour wurde in Rislev (Landkreis Praesto) geboren. Seine Eltern waren der Redakteur J. C. B. la Cour (1872-1917) und Helen Rode (1871-1961).

Seine erste Ehe schloss er in Paris mit Marie-Thérese Poncelet. Nach der Scheidung 1934 heiratete er bereits am 21. April des Jahres die spätere Diplomsprachlehrerin Eva Sigismunda Bang (geboren am 24. Februar 1908 in Frbg.⁴¹ Tochter des Schriftstellers Oluf Bang (1882-1959) und der Esther Bartholdy (1881-1952); erste Ehe mit dem Magister Artium und späteren Musikdirektor Kai Aage Bruun (1889-1971); dritte Ehe mit dem Redakteur Peter de Hemmer Gudme (1897-1944)). Nach der Scheidung auch dieser Ehe verheiratete er sich am 25. November 1942 in Kopenhagen mit Gerd⁴² Marie Nielsen (geboren am 24. März 1920 in Egersund; Tochter von Lili L. B. Nielsen; zweite Ehe 1971 mit dem Buchdrucker Hakon Hougaard Holm).

Paul la Cour starb im Krankenhaus Kopenhagen West (Landkreis Roskilde). Seine Asche wurde am 5. Dezember 1956 im Oeresund verstreut.



⁴⁰ Dieser Abschnitt wurde leicht lektoriert.

⁴¹ sic! - Wohl Kürzel für "Frederiksborg" oder "Frederiksberg".

⁴² sic!

Gherardo Giannarelli:**PAUL LA COUR AS A TRANSLATOR (2010)** ⁴³

Thorkild Bjørnvig, in his famous essay published in *Heretica* ⁴⁴ in 1951, defines Paul la Cour as "den fineste Kender af moderne Malerkunst herhjemme, af moderne Skulptur og moderne Lyrik overhovedet" ⁴⁵. The various articles, reviews and monographies in his bibliography, confirm la Cour's deep knowledge of Modern art and literature and moreover his relationships with the European Modernism, but one interesting side of his production actually consists in his translations from different literary genres. Through their publication, la Cour contributed to the spreading of novels, plays and, furthermore, poems written by many different poets, mainly French, as Paul Éluard, or even Spanish as Federico García Lorca. Even if some of his translations were clearly commissioned by the publishing houses he was in contact with, some of them seem to be the result of a personal choice, that follows the development of his artistic and literary research. To study these translations might be helpful to a philological approach to his readings and studies and maybe to be able to trace some of his models, both for his poetry and the creation of his most famous work: FRAGMENTER AF EN DAGBOG ⁴⁶. Besides their influence on la Cour, his translations were read and highly estimated by many young writers who saw him as a guide in cultivating their own artistic and poetic sensibility. It's possible to mention Thorkild Bjørnvig or even the Swedish poet Erik Lindegren as touched by la Cour's enthusiasm. It's Bjørnvig, who in his book DIGTERE ⁴⁷ writes about the words of encouragement of la Cour in widening his own knowledge of European literature and his suggestions about learning new languages in order to appreciate different and unknown poems from foreign

⁴³ Lund/Schweden (2010). <https://journals.lub.lu.se/IASS2010/article/view/5032>

Mit freundlicher Genehmigung des Autors sowie der Lund University. The Faculty of Humanities. Centre for Languages and Literature (Robert Ekdahl, 6.4.2021). (MvL)

⁴⁴ Thorkild Bjørnvig, "Paul la Cours Lyrik og Tænkning", *Heretica*, 4, 1, København, Wivels Forlag, 1951, pp. 11–41.

⁴⁵ *Ibidem.*, p. 12.

⁴⁶ Paul la Cour, *FRAGMENTER AF EN DAGBOG*, (1948), København, Gyldendal, 1993

⁴⁷ Thorkild Bjørnvig, "Paul la Cour", *Digtere*, København, Gyldendal, p. 119.

countries. Bjørnvig then writes in the same passages about la Cour's offer to put him in touch with several French poets, thing he had, at the time, already done for Lindegren, regarding the publication of his anthology of French poetry published in Sweden in 1948⁴⁸.

In this article I would like to introduce a bibliographical prospect of the translations edited by la Cour and, concerning FRAGMENTER AF EN DAGBOG, show how a study in this direction might be important for an understanding of la Cour's literary production as a whole, in which the several pieces of critic writing, poetry and in this case translations, might be useful for further studies in the subject.

The first translations made by la Cour are traceable around 1932, shortly after his return to Denmark from his long sojourn in France. They are translations of German novels, probably ordered by the publishing house and some of them have very little literary relevance since at times they don't appear in official bibliographies. The translations of works by, among others, Vesaas, Cézanne, Baudelaire, published between 1935 and 1945, are more important. It's a period in which la Cour is more active as a critic and a translator. Especially in the post-war period, he seems more focused on the translation of poetry and theatrical plays, as can be seen by the selections of poems published in LEVENDE VANDE⁴⁹ in 1946, and the series of plays published by Gyldendal and Hasselbalch. We can also notice the interest la Cour has in the production of Federico García Lorca, with quotations in FRAGMENTER, the publication of two of the plays written by the Spanish poet, and a wide lyrical selection in the posthumous EFTERLADTE DIGTE⁵⁰, published in 1957.

La Cour translated many French works, the literature he loved the most and the source language he wanted to be ideally closer to and that he handled better. He also translated from German, from Norwegian and Spanish. As a translator he tried to be close as much as possible to the source text, especially in the poetic translation, trying to respect the rhyme or the verse structure, adding at times some own features to follow the sound patterns or adding metaphors or alliterations. One thing is certain: in his choices he had access to direct sources as newspapers, articles and original books.

⁴⁸ Eric Lindegren, Ilmar Laaban (ed.), 19 MODERNA FRANSKA POETER, Stockholm, Bonnier, 1948.

⁴⁹ Paul la Cour, LEVENDE VANDE, København, Gyldendal, 1946

⁵⁰ Id., EFTERLADTE DIGTE, København, Gyldendal, 1957

In preparing a bibliographical prospect⁵¹ of the translated works of la Cour, I decided to divide them into four groups (Poems; Narrative works, Plays and Art Writing) following two criteria: I divided them after genres and themes, for example for those works linked to figurative art and then, in every group, I followed a chronological and a source-language order.

Poems

I didn't consider la Cour's first three collections⁵², the ones he disowned, and I started my research from DEN GALLISKE SOMMER⁵³ published in 1927. I have found translations of other authors' poems only in three occurrences⁵⁴: one poem in DEN TREDIE DAG⁵⁵; a more consistent number of translated works in LEVENDE VANDE (two sections of the collection plus a single poem), and finally a section in the posthumous collection EFTERLADTE DIGTE.

DEN TREDIE DAG (1928)⁵⁶ – In this collection la Cour translates a single poem, a romance by the poet, writer and translator Valéry Larbaud, titled "La Rue Soufflot"⁵⁷ with the simple Danish title of "Rue Soufflot" (DTD, 65). the nature of Larbaud literary production and his role in uniting and merging two different traditions, as the English and the French, with his translations might suggest the nature of an ideal homage to this cosmopolitan figure of writer.

LEVENDE VANDE (1946) – La Cour reserves two entire sections of this collection to translations of poems of various French authors.

The third one, entitled "Seks Digte efter Paul Eluard" (LV, 89–98) is entirely dedicated to the poet Paul Éluard. The poems presented are various excerpts, at times in the form of fragments, of works taken from journals and different collections. In the section we can find: "Jeg har sagt dig det", translation of "Je te

⁵¹ Main references: DANSK SKØNLITTERÆRT FORFATTERLEKSIKON 1900–1950, A-Ø, S.Dahl, L.Bramsen, M.Haugsted, P.Engelstoft (ed.), København, Grønholt Pedersens forlag, 1959–1964; Povl Schmidt, SYMBOL OG VIRKELIGHED, København, Gyldendal, 1963 and Id., PAUL LA COUR, København, Munksgaard, 1971

⁵² Paul la Cour, DAGENS ALTER, København, Levin & Munksgaard, 1922 (as Poul la Cour); Id., ARKADISK MORGEN. Digte, København, Dagens Forlag (as Poul Arvid la Cour), og Id. MATISSE-BOGEN. OMSLAGSVIGNET OG TEGNINGER EFTER HENRI MATISSE, København, Woel (as Poul Arvid la Cour)

⁵³ Paul la Cour, DEN GALLISKE SOMMER, København, Gyldendal, 1927

⁵⁴ The first four verses of the poem "Asked" (published in Paul La Cour, MELLEM BARK OF VED, København, Gyldendal, 1950, p. 34) might not be cited here, being specified clearly by la Cour their nature of "quote" and not of actual translation. They are the first four verses of the poem "Romance Somnábulo" by Federico García Lorca in Id., OBRAS COMPLETAS, (1942) G. de Torre (ed.), vol.4, Buenos Aires, Editorial Losada s.a., 1952, pp. 18–21

⁵⁵ Paul la Cour, DEN TREDIE DAG, København, Gyldendal, 1928

⁵⁶ La Cour, 1928, p. 65.

⁵⁷ Published in 1922, then in Valéry Larbaud, JAUNE BLEU BLANC, in Id. ŒUVRES, G. Jean-Aubry, R. Mallet (ed.), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1958, p. 976.

l'ai dit pour les nuages"⁵⁸; "Suite", after "Suite [2]"⁵⁹; "Deres altid rene Øjne", known for the numerous musical renditions, after "Leurs yeux toujours purs"⁶⁰; "Mine Timer (Fragment)", which presents the first stanza of "Mes heures"⁶¹; "Hvor er du...", after "Où est-tu me vois-tu m'entends-tu"⁶² and finally "Rolig Hjerte"⁶³, a fragment which was difficult to identify.

In the last section (LV, 133–153), la Cour chooses poems which are strongly connected to the war and the post-war period, with the themes of resistance, liberty and liberation. Éluard is still present with maybe one of the most important translations of the collection, i.e. the one titled by la Cour "En eneste Tanke", after the most famous poem of the time, "Liberté" published in POÉSIE ET VÉRITÉ of 1942⁶⁴. Other translated poems are: one poem by Jules Supervielle⁶⁵, three by Louis Aragon⁶⁶, one by André Frénaud⁶⁷ and one by Max Jacob⁶⁸. There is one exception between these sections united by themes or author, being the translation from German of "Die öffentlichen Verleumder"⁶⁹ (translated as "De offentlige Bagvaskere"⁷⁰) written by the Swiss poet Gottfried Keller.

EFTERLADTE DIGTE (1957) – La Cour wanted his own posthumous collection to present a choice of translated poems of other authors. The section (ED, 60–88) where these translations are published, delineates the readings and the interests of the late years of his life, with some favourites (as Éluard and Supervielle) and a

⁵⁸ La Cour, 1946, p. 89; Published for the first time in the literary journal "Chantiers", 1928, apr., n.4, p. 5; then in "Premièrement", Paul Éluard, L'AMOUR LA POÉSIE, 1929, in Id., ŒUVRES COMPLÈTES, vol.1, M. Dumas og L. Scheler (ed.), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1968, pp. 230–231

⁵⁹ La Cour, 1946, p. 90; Paul Éluard, RÉPÉTITIONS, 1922, in Id., 1968, p.106.

⁶⁰ La Cour, 1946, pp. 91–92; Paul Éluard, CAPITALE DE LA DOULEUR, (1926), in Id., 1968, p.186–187.

⁶¹ La Cour, 1946, p. 93; Paul Éluard, LE LIVRE OUVERT II. 1939–1941, 1942, in Id., 1968, p.1078

⁶² La Cour, 1946, pp. 94–96; published for the first time in the literary journal "Europe", 1939, n. 200, p. 565–568, then titled as "IV" and published in Paul Éluard, MÉDIEUSES, 1939, in Id., 1968, p.897

⁶³ La Cour, 1946, p. 97–98 and Éluard, 1968

⁶⁴ La Cour, 1946, pp. 133–138; published as UNE SEULE PENSÉE in the literary journals *Fontaine; La France libre and Revue du monde libre*. Paul Éluard, POÉSIE ET VÉRITÉ, 1942, in Id., 1968, p. 1005–1007

⁶⁵ La Cour, 1946, p. 139, "Den smule...", fragment which hasn't been identified at the moment, in Jules Supervielle, ŒUVRES POÉTIQUES COMPLETE, M.Collot (ed.), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1996

⁶⁶ La Cour, 1946, "Syrener og Roser", pp.140–142; "Natten i Dunkerque", pp. 143–146; "Fri Zone", pp. 147–48 – and the French bibliographical sources – "Les lillas et les roses", from Louis Aragon, "Le Crève-cœur", 1946, in Id., LE CRÈVE-CŒUR, LE NOUVEAU CRÈVE-CŒUR, Collection Poésie, Paris, Gallimard, 1980, pp. 40–41; LA NUIT DE DUNKERQUE, in Id., LES YEUX D'ELSA, Paris, Grands Écrivains, 1984; ZONE LIBRE, in Id., 1980, pp. 52–53.

⁶⁷ La Cour, 1946, pp. 149–152, "De vise Mænd fra Østerland", after André Frénaud, LES ROI-MAGES, 1943, Paris, Gallimard, 1977

⁶⁸ La Cour, 1946, p. 153, Max Jacob, "Næstekærlighed", original bibliographical source to be found.

⁶⁹ Gottfried Keller, GOTTFRIED KELLERS WERKE, VOL. 8, GEDICHTE. DER APOTHEKER VON CHAMONIX, G.Steiner (ed.), Basel, Birkhäuser, 1921–1925, pp. 210–211 [1933–1945 wurde dieses Gedicht in Deutschland in antifaschistischen Kreisen unter der Hand verbreitet. Es zeigt Verleumdung als Mittel zu Machtergreifung und Volksverführung. MvL]

⁷⁰ Paul La Cour, LEVENDE VANDE, 1946, København, Gyldendal, 1966, pp. 92–94

wider selection of different lyrics from authors like T.S. Eliot or René Char, and some poems mentioned for the first time or translated in FRAGMENTER itself. Notable is the wide selection of works by Federico García Lorca. In detail la Cour translates: two short poems of the Swedish poet Karin Boye, in particular "I Bevægelse"⁷¹, translation of "I rörelse"⁷² and "Hvor kan jeg sige –"⁷³ from "Hur kan jag säga..."⁷⁴; from the English poet T.S.Eliot, "Marine"⁷⁵ of 1930; a long piece by Pierre Jean Jouve⁷⁶; as mentioned again. Paul Éluard with a short fragment entitled "Bagved mig"⁷⁷ taken from "L'universe-solitude"⁷⁸ already published in *Heretica* and in the book edition of FRAGMENTER, and one poem closer to the remembrances of the war: "Mod"⁷⁹, the call to resistance and proud demonstration of courage by the city of Paris against the Nazist Occupation. Again from French poets, la Cour presents three pieces: one by René Char, "Post-Scriptum"⁸⁰, and two by Jules Supervielle⁸¹. The number of translations after Federico García Lorca is considerably large. Following the edition, the works by Lorca translated are: "Firbenet græder" from "El lagarto esta llorando" published in the section "Canciones para niños" of *CANCIONES (1921–1924)*⁸²; "De mørke Duer" after "Casida de palomas oscuras" from *DIVAN DEL TAMARIT* of 1936⁸³; two works from the section of *CANCIONES* entitled "Canciones Andalusas", "Oljetræ", "Oljetræ" (after "Arbolé Arbolé"⁸⁴) and "Rytterens Sang" (after "Canción de

⁷¹ 28 Ibidem, p. 61, quoted in La Cour, 1993, p. 166.

⁷² Karin Boye, HÅRDARNA, in Id., DIKTER, Stockholm, Bonnier, 1947, p. 149.

⁷³ La Cour, 1957, p. 62.

⁷⁴ Karin Boye, DE SJU DÖDSSYNDERNA OCH ANDRA EFTERLÄMNNADE DIKTER, 1941, in Id., DIKTER, 1947, p. 260.

⁷⁵ La Cour, 1957, pp. 63–64, from T.S.Eliot, "Marine 1930", in "Ariel Poems" section in Id., THE COMPLETE POEMS AND PLAYS, London, Faber and Faber, 1969, pp. 109–110

⁷⁶ "Prøv paa at huske", La Cour, 1957, pp. 65–70, Pierre Jean Jouve, ŒUVRE, (J.Starobinski), Paris, Mercure de France, 1987.

⁷⁷ La Cour, 1957, p. 71, already in Id. "Fragmenter af en Dagbog II", *Heretica*, I, 2, p. 118 and la Cour, 1993, p.43

⁷⁸ Paul Éluard, "15" in "L'universe-solitude", À TOUTE ÉPREUVE 1930, in Id., 1968, p. 297

⁷⁹ La Cour, 1957, pp. 72–73, after Paul Éluard, "Courage", in LES ARMES DE LA DOULEUR 1944, Id., ŒUVRES COMPLÈTES, 1968, pp.1230–31

⁸⁰ La Cour, 1957, p. 74, after René Char, "Post-Scriptum", in SEULS DEMEURENT, 1938–1944, Id., ŒUVRES COMPLÈTES, J.Roudaut (ed.), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1983, p. 154.

⁸¹ "Til Bernal" and "Uden os", La Cour, 1957, pp. 75–76 and pp. 77–78, after one unknown fragment the latter and Jules Supervielle, "À Bernal", in HOMMAGES, in Id., 1996, pp. 459–60.

⁸² La Cour, 1957, p. 79; Federico García Lorca, OBRAS COMPLETAS, VOL. II, LIBRO DE POEMAS, PRIMERAS CANCIONES, CANCIONES, SEIS POEMAS GALEGOS; G. de Torre (ed.), Buenos Aires, Editorial Losada s.a. 1951, pp. 167–168

⁸³ La Cour, 1957, p. 80; Federico García Lorca, OBRAS COMPLETAS, VOL.IV, ROMANCERO GITANO, POEMA DEL CANTE JONDO, LLANTO POR IGNACIO, SÁNCHEZ MEJÍAS, DIVÁN DEL TAMARIT, POEMAS PÓSTUMOS; G. de Torre (ed.), Buenos Aires, Editorial Losada s.a. 1956, p. 180.

⁸⁴ La Cour, 1957, p. 81–2; García Lorca, 1951, pp. 174–75.

Jinete"⁸⁵); "Dobbelt Digt fra Lake Edem" ("Poema doble del Lago Eden") is translated after the collection entitled POETA EN NUEVA YORK⁸⁶ and finally one poem "Sangen om Maanen Maanen" ("Romance de la luna luna") taken from the ROMANCERO GITANO (1924–1927).⁸⁷

Narrative works

The first translations of narrative works, even if not of a great literary relevance, date back to 1932. They consists in one book for children and a historical novel, translated from German: MONIKA PAA MADAGASCAR⁸⁸ by Max Mezger and and Lion Feuchtwanger's novel, DER JÜDISCHE KRIEG⁸⁹, first part of the so called "Josephus Trilogie", published with the title of *Jøden fra Rom. Historisk roman fra Romerriget's Tid* in the same year by Gyldendal. The second book for children translated from German is the only novel by Erika Mann, daughter of the famous writer Thomas Mann, published with a slight change in the main character's name, *Ole flyver over Atlanterhavet*.⁹⁰

From Norwegian, la Cour translates three novels. The most important of them is surely the one written by Tarjei Vesaas and titled KIMEN, translated with the Danish title NATTEVAGT⁹¹ and published by Gyldendal in 1944. The other two novels are, in this case chronologically, that by Arthur Omre, KRISTINUS BERGMAN published in two different editions with different titles⁹² and the one written by Bjørn Rongen, NETTENES NAT published in 1941 as NÆTTERNES NAT. ROMAN OM EN NATURKATASTROFE⁹³. From French, la Cour translates the first part of the Jean Giono's Pan trilogy, REGAIN, with the title GEVUNDET JORD⁹⁴ but actually the most interesting narrative work translated from French is the short tale written by Vercors (pseudonym of

⁸⁵ La Cour, 1957, p. 85; García Lorca, 1951, pp. 170–71

⁸⁶ La Cour, 1957, pp. 86–88; García Lorca, OBRAS COMPLETAS, VOL.VII; POETA EN NUEVA YORK, CONFERENCIAS, PROSAS VARIAS, G. de Torre (ed.); Buenos Aires; Editorial Losada s.a. 1952, pp. 43–44.

⁸⁷ La Cour, 1957, pp. 83–4; García Lorca, 1956, pp. 11–12.

⁸⁸ Published in 1932 by Gyldendal, translation after Max Mezger, MONIKA FÄHRT NACH MADAGASKAR, Berlin, Deutsche Buch-Gemeinschaft g.m.b.h, 1931

⁸⁹ Lion Feuchtwanger, DER JÜDISCHE KRIEG, Berlin, 32

⁹⁰ Published in 1934 by Gyldendal after Erika Mann, STOFFEL FLIEGT ÜBERS MEER, Stuttgart, Verlag Levy & Müller, 1932.

⁹¹ Tarjei Vesaas, KIMEN, Oslo, Gyldendal Norsk Forlag, 1940; Id., NATTEVAGT, København, Gyldendal, 1944 [*NACHTWACHE, Frankfurt/M. 1966; MvL*]

⁹² Arthur Omre, KRISTINIUS BERGMAN, Oslo, Gyldendal Norsk Forlag, 1938; The novel was published a first time in 1939 under the title of ERISTINIUS BERGMAN by Gyldendal, and for the second time in 1955 by Fremad with title UKENDT MAND in 1955.

⁹³ Bjørn Rongen, NETTENES NAT, Oslo, Gyldendal Norsk Forlag, 1940; Id., NÆTTERNES NAT. ROMAN OM EN NATURKATASTROFE, København, Gyldendal, 1941.

⁹⁴ Jean Giono, REGAIN, Paris, Grasset, 1930; Id., GEVUNDET JORD, København, Gyldendal, 1945

Jean Bruller), *LE SILENCE DE LA MER*, published clandestinely under the war.⁹⁵

Plays

Paul la Cour translated also some theatre plays: only two remained unpublished⁹⁶ while the others were published after being staged. In particular: two plays written by Jean Anouilh, *ANTIGONE*⁹⁷, published in 1946, and *MEDEA*⁹⁸ in 1949; *CALIGULA* by Albert Camus, published in 1947⁹⁹; Jean Giraudoux's comedy *APOLLON FRA BELLAC*¹⁰⁰, published in 1948 and the two tragedies written by Federico García Lorca: *YERMA*¹⁰¹ published in 1949 by Gyldendal and *BLODBRYLLUP*¹⁰², a translation of *BODAS DE SANGRE*.¹⁰³

Art writing

This is the only section of this bibliographical record that includes different and heterogeneous literary genres. It's a section thematically held together, linked to la Cour's activity as art critic which he has always cultivated with articles and monographies.

Two works related to the French painter Paul Gauguin are the biography written by his son Pola, published in 1937¹⁰⁴, translated from Norwegian, and the 1944 Danish edition of Gauguin's *NOA NOA*¹⁰⁵, accompanied by a foreword written by la Cour

⁹⁵ Vercors, *LE SILENCE DE LA MER*, Paris, Éditions de Minuit, 1942; Id., *HAVETS STILHED*, København, Thaning & Appel, 1946. [*DAS SCHWEIGEN DES MEERES*. Berlin/DDR. 1948; *Neubersetzung Zürich 1999; MvL*]

⁹⁶ The staged translations that weren't published are: Jean Anouilh, *REJSENDE UDEN BAGAGE*, 9 January 1948, Allé-Scenen, after *LE VOYAGEUR SANS BAGAGE* (1937); Anton Chekhov, *TRE SØSTRE*, 28 January 1949, Riddersalen, after *THREE SISTERS* (1900); Jean Anouilh's *LEOCADIA*, 10 October 1949, Det Kongelige Teatret, after the homonymous play of 1940. Here follows a list of the premieres of the other plays in chronological order: Jean Anouilh, *ANTIGONE*, 20 August 1946, Allé-Scenen; Albert Camus, *CALIGOLA*, 7 November 1947, Riddensalen; Jean Giraudoux, *APOLLON FRA BELLAC*, 4 April 1948, Det Kongelige Teatret; Jean Anouilh, *MEDEA*, 31 August 1948, Riddersalen; Federico García Lorca, *YERMA*, 26 August 1949.

⁹⁷ Jean Anouilh, *ANTIGONE. TRAGÉDIE*, København, Gyldendal, 1946, after the original French publishing of 1943

⁹⁸ Id., *MEDEA, SKUESPIL I ET AKT*, København, Gyldendal, 1948, after the original French publishing of 1947

⁹⁹ Albert Camus, *CALIGOLA, SKUESPIL I FIRE AKT*, København, Gyldendal, 1947, after the version of the play published in 1941.

¹⁰⁰ Jean Giraudoux, *APOLLON FRA BELLAC, SKUESPIL I ET AKT*, København, Gyldendal, 1948, after Id., *L'APOLLON DE BELLAC : PIÈCE EN UN ACTE*, Paris, Grasset, 1947.

¹⁰¹ Federico García Lorca, *YERMA, TRAGISK DIGT I TRE AKTER OG SEKS BILLEDER*, København, Gyldendal, 1949, after the text published in Id., *OBRAS COMPLETAS*, 1942, Vol.3, G. de Torre (ed.), Buenos Aires, Editorial Losada s.a., 1952

¹⁰² Id., *BLODBRYLLUP, TRAGÉDIE I 3 AKTER OG 7 BILLEDER*, København, Hasselbalch, Hasselbalchs Kultur-Bibliotek; n.105, 1951

¹⁰³ Id., *BODAS DE SANGRE, POEMA TRÁGICO EN TRES ACTOS Y SIETE CUADROS*, in Id., *Obras Completas*, 1942, vol.1, G.de Torre (ed), Buenos Aires, Editorial Losada s.a., 1952

¹⁰⁴ Pola Gauguin, *PAUL GAUGUIN*, Oslo, Gyldendalske Boghandler/

Norsk Forlag, 1937, danish translation Id., *PAUL GAUGUIN*, København, Gyldendal, 1937.

¹⁰⁵ Paul Gauguin, *NOA NOA (1893-1894)*, 1901, Paris, Les Éditions G.Crès et C., 1924. Danish edition: Id., *NOA NOA*, 1943, København, Gyldendal, 1960 (the introduction of Paul la Cour is not present in the later edition).

himself. The most interesting translations of art criticism consist of three works commissioned and published by Steen Hasselbalchs Forlag, in the series directed by Jacob Paludan called Hasselbalchs Kultur-Bibliotek. The first work is a selection from Paul Cézanne's epistolary¹⁰⁶. La Cour had written about Cézanne already in an article from 1937, in the journal called *Grønningen*¹⁰⁷. In this book La Cour, with the collaboration of the artist and teacher Georg Jacobsen, translates for the first time some letters, mainly some written to Emile Zola, to the son, to Emile Bernard and to some other young artists. In the same year of this publication, La Cour presents in two issues of the review *Aarstidene*¹⁰⁸ a translation of some excerpts from Eugène Delacroix's diary. These drawings were later to be re-edited in 1943 the Hasselbalch serie¹⁰⁹. Finally, the most well known translation published in the series is the selection of Charles Baudelaire's art criticism published in 1945 under the title KUNSTKRITIK¹¹⁰. The book comprises: "Om den kritiske Metode"; "Om Indbildningskraften"; "Delacroix"; "Om Farven"; "Om Landskabsmaleriet"; "Om Daumier"; "Om det moderne Livs Skønhed"; "Det moderne".

In FRAGMENTER AF EN DAGBOG it is possible to find direct translations (passages from specified poems or quotations), indirect translations (references to works or quotes left unspecified), and direct quotations (verses or quotes from original works). The presence of various types of references shouldn't be surprising considering the peculiar structure of the book, with its blending of poetry, poetics and annotations. The most important to my study seemed the direct ones and the clearest examples are the translation of the poem of Paul Éluard which was included in EFTERLADTE DIGTE¹¹¹, the complete quotation of an aphorism of Revery's LE GANT DE CRIN¹¹², a translation by a letter of William Blake¹¹³ and the quotation of a passage from Delacroix's diaries¹¹⁴. Some short translations are present, mainly after the quotation of an original verse, for example after some

¹⁰⁶ Paul Cézanne, BREVE, København, Hasselbalch, Hasselbalchs Kultur-Bibliotek; n.21, 1942

¹⁰⁷ Paul La Cour, "Cézanne som Digter", *Grønningen*, 1937, pp. 14–20.

¹⁰⁸ Paul La Cour, "Eugène Delacroix. Dagbog", *AARSTIDERNE*, arg. 2, n.2, pp. 34–42 and n.3, pp. 84–91.

¹⁰⁹ Eugène Delacroix, DAGBOG, København, Hasselbalch, Hasselbalchs Kultur-Bibliotek; n.25, 1943.

¹¹⁰ Charles Baudelaire, KUNSTKRITIK, København, Hasselbalch, Hasselbalchs Kultur-Bibliotek; n.41, 1945.

¹¹¹ See notes 76 and 77.

¹¹² La Cour, 1993, p. 32.

¹¹³ *Ibidem*, p. 157–158

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 145

lines of García Lorca¹¹⁵ or Supervielle¹¹⁶. The indirect translations present in the text represents the main problematic issue due to the almost impossibility to trace down the original sources, which are in some cases hidden or just inserted in the text. For example that is the case with a quotation from a conference by García Lorca, TEORIA Y JUEGO DEL DUEDE¹¹⁷ inserted in a "fragment" in the chapter called "Renselse".¹¹⁸ Chronologically, FRAGMENTER AF EN DAGBOG places itself in the middle of the most active translation period for la Cour. 1947 and 1948 are the years of the Hasselbalch translations, the works published in LEVENDE VANDE, and successively the translations of the plays of Lorca. The importance of these works is relevant especially for FRAGMENTER. Besides representing a clear homage and probably a sign of the roots or of the preferred choices in modern poetry, it's hard to categorize the poems translated in the anthologies as influential in a strict sense in la Cour's poetry. The free verse and the structure of some fragment-prose are possibly the main proofs of this influence but the development of la Cour as a poet seems more personal and linked to his own critical works and reflexions about art and poetry. Some of the translations have been much more important for the origin and evolution of FRAGMENTER AF EN DAGBOG. Povl Schmidt in his monographic work SYMBOL OG VIRKELIGHED traces a series of references for the structure and ideas present in FRAGMENTER¹¹⁹. Besides hinting to the reading of Nietzsche, Goethe, Schmidt quotes a part of a letter sent by la Cour to Jacob Paludan in 1951 and published by the latter in 1957¹²⁰. La Cour writes:

(...) to af de bind, jeg fik lov at lave for Dem: Delacroix og Baudelaire. At den grundige beskæftigelse med disse tekster som deres oversætter blev frugtbar for mig, vidner "Fragmenterne" vistnok om. Sammen med Herakleitos' Fragmenter blev de bestemmede for min egen bogs form.

This is probably the clearest exposition of a direct influence of some of the translated works in the emergence of FRAGMENTER AF EN DAGBOG. Schmidt notices a chronological pattern between articles and theoretical works of la Cour before the composition of FRAGMENTER and the introduction to the edition of

¹¹⁵ Ibidem, p. 26–27

¹¹⁶ Ibidem, p. 98

¹¹⁷ García Lorca, 1952, pp. 141–156, in particular p. 142

¹¹⁸ La Cour, 1993, p. 178

¹¹⁹ Povl Schmidt, SYMBOL OG VIRKELIGHED, København, Gyldendal, 1963, pp. 185–186.

¹²⁰ Jacob Paludan, "Paul la Cour i Breve", Dagens Nyheder, 1957-03- 12

Baudelaire's KUNSTKRITIK is the last work presented in the list¹²¹. Beside the influence on the structure of the book and on its diary form, that might also come from the reading of René Char's FEUILLETS D'HYPNOS¹²² or Reverdy's theoretical works¹²³, it's interesting noticing a link between a passage quoted in the introduction¹²⁴ and certain fragments¹²⁵. Some of the vocabulary used by la Cour finds equivalences in some of the translations or quotations present in the book. Interesting is the use of these direct translations: they serve mainly to explain or deepen some concept developed in the text.

On a more general level, the importance of la Cour's translation has many facets. From a philological point of view, they show, especially considering the translated poems the varied and shifting readings and influences. The ones translated in LEVENDE VANDE, are a homage to the poetry of Paul Éluard, with versions taken at times from the collections of the French poet, at times from first hand material as reviews and journals. Then the choice of the last section is interesting, with poems linked in one way or another to the experience of the Second World War, a theme that can be traced in many choices in the translated works, from Vercors and Jean Anouilh in the French literary milieu and Vesaas in the Nordic one. The ones published in EFTERLADTE DIGTE attest the wide and European interests of la Cour in searching a pure and modernist poetry. Some of the poems selected to this collection are close to the very concept of Poetry, which la Cour depicts in FRAGMENTER. In the case of Garçia Lorca, with the large selection of works and quotes, la Cour must have found an ideal of poetry, with its simplicity and severity, which came close to the ideal he wished for his own poetry. Besides the poems and the plays, la Cour shows his knowledge of other works of the Spanish poet, especially in FRAGMENTER of the conferences on Góngora¹²⁶ and on the "duende"⁸⁴¹²⁷ and moreover of the correspondence and letters¹²⁸. What emerges from the analysis of the translations and of the nature of the

¹²¹ Schmidt, 1963, p. 97 and 185–186

¹²² René Char, FEUILLETS D'HYPNOS (1943–1944), Paris, Gallimard, 1946.

¹²³ The pieces published in "Nord-Sud" (collected in Pierre Reverdy, NORD-SUD, SELF DEFENCE ET AUTRES ÉCRITS SUR L'ART ET LA POESIE (1917–1926), Paris, Flammarion, 1975) and parts of Id., LE GANT DE CRIN, NOTES (1927), Paris, Flammarion, 1968

¹²⁴ Baudelaire, 1945, p. 10: "Jeg tror ikke, Kunstneren kan finde alle sine Forbilleder i Naturen; de betydeligste af dem aabenbares ham i Sjælen, ligesom de medfødte Forestillinger".

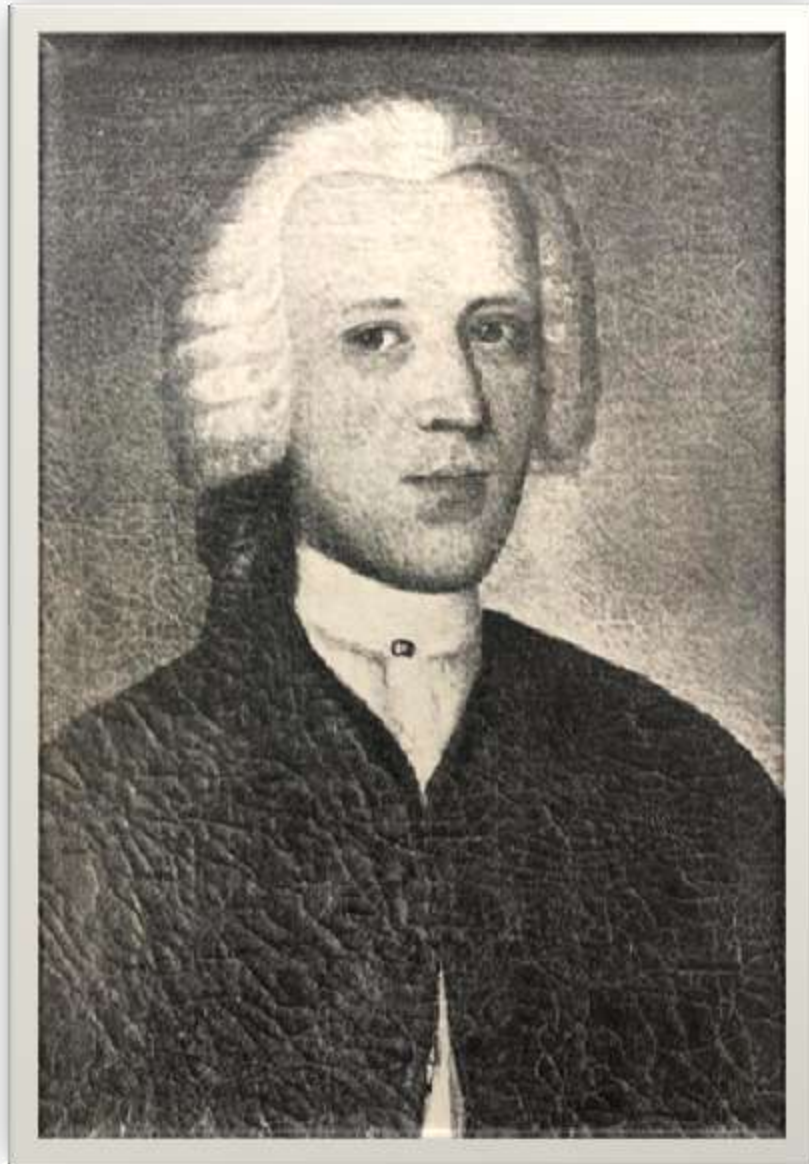
¹²⁵ For example from La Cour, 1993, p. 78: "(...) Og dog bor Poesien ikke i Tingene. Den bor i dig. Den er din Indgivelses Værk"

¹²⁶ La Cour, 1993, pp. 91–39

¹²⁷ La Cour, 1993, p. 142.

¹²⁸ La Cour, 1993, p. 81 and García Lorca, 1951, pp. 5–8

source works selected by la Cour, is surely a close relationship with his literary production, may it be poetic or theoretical. The important fact is that the image of this production is the one of a cohesive whole in which concepts and themes are intertwined in different genres and forms, may they be articles, monographies or translations. In particular the translations seem to represent an important side of his works, combining the research of outer models and the creating of an already mature artistic and theoretical thought. The study and analysis of them, besides the use of language, is essential from a philological point of view, enabling us to trace lines of contacts and relationship between la Cour and the Scandinavian and European literature.



Pierre la Cour (1716–1775)
Fotografie nach einem Ölgemälde
Quelle: L. F. la Cour: Slægten la Cour
(Dornonville de la Cour)
København (1917, S. 11)

FROM PIERRE LA COUR TO PEDER LACOUR (1716–1775) ¹²⁹

The la Cour Family can trace its roots back to a 16-year-old boy who arrived in Denmark in 1732. He had been born on 22 February 1716 in Köpenick¹³⁰ just outside Berlin to French parents, who left him with his maternal grandmother at the age of only 8 months and he never saw them again. His parents names are not known for certain. Pierre told his children that his father's name was Dornumville de la Cour and his mother's name was Marie Foziehai. Later generations have, however, claimed the last names must have been spelled Dornonville de la Cour and Fouzillac. Genealogical research performed in 1896 did not disclose any persons bearing any of these names. The name Bernouville turned up in the encyclopedia LA FRANCE PROTESTANTE, and an Isac Bernouville was mentioned arriving in Magdebourg in Germany with a wife and a child in 1698, moving to Köpenick in 1700. This could, however, not have been Pierre – and from the above described story, not even Pierre's parents.

The name aside, it is clear that the family was protestant and thus persecuted in France. The family legend says that Pierre's father was a "minister" (maybe a priest?) and lived in a large country house outside Paris. When he suddenly saw this surrounded by soldiers, he fled with his young wife away through the garden, put her on a donkey and escaped with her to Brandenburg-Mittelmark, where she soon after gave birth to the son who became the ancestor of the Danish line. Here the family lived until the times shortly thereafter became less dangerous for them.

Pierre was, as mentioned, only eight months old when both his parents returned to France, and after that we know nothing about them or their fate. Pierre never saw them again, and probably didn't hear from them either. He lived with his

¹²⁹ Quelle: The Association of Pierre la Cour's Family, <https://pierrelacour.dk/en/family-history/> (Überschrift dort: "The La Cour Family") beruht wesentlich auf dem Buch von L.F. la Cour: SLÆGTEN LA COUR (DORNONVILLE DE LA COUR) (København 1917), pdf: <https://www.ronlev.dk/slaegtsboger/179-c/4142-slaegten-la-cour-dornonville-de-la-cour-af-l-f-la-cour-1917.html>

Für diese Veröffentlichung wurde der Text mit freundlicher Genehmigung des Familienverbands (Jacob V. la Cour 16.4.21) in Kleinigkeiten ergänzt und korrigiert. (MvL)

¹³⁰ In Köpenick (Berlin) entstand 2021 die vorliegende Veröffentlichung! (MvL)

maternal grandparents in Halle/Saale nearby Leipzig (Saxony) and was brought up by them. In his seventh year he entered the city's grammar school, where he studied for 4 years.

When he was 11 years old in 1728 and went to the school's fourth grade, he moved with his grandparents to Leipzig. Here he seems to have gone to grammar school, and besides math and writing, he studied music.¹³¹ Since his grandparents in 1730 moved to Berlin, he was again put in grammar school, but did not manage to graduate, because shortly before he was to commence 5th grade, he was summoned to Denmark.

It was Christiane Dorothea von Rheden, widow of General Henrik de Lasson¹³² from the estate Åkjær in Jutland, who summoned the 16-year-old boy here from Berlin, so that he could teach her 6-year-old son Frederick Vensel de Lasson¹³³ French. Pierre was at Åkjær for 4 years, but came on Madame von Rheden's recommendation to the manor Ørslevkloster, where he would teach French to lieutenant colonel Frederik Berregård's son Frederik.¹³⁴ Here he was for 6 years until 1743, when he was made "language master" with Mrs. Marie Berregård's brother, Mathias de Lasson at Bjørnholm estate.¹³⁵ Here he also stayed for 4

¹³¹ In Leipzig war ab Mai 1723 Johann Sebastian Bach als Thomaskantor, dem auch der Musikunterricht an der Thomasschule oblag. Nachdem das Musik-"Studium" des 12- bis 16jährigen Pierre offenbar in einer zeitgenössischen Quelle betont wurde, liegt die Vermutung nahe, daß er während dieser Zeit zu den Thomanern gehörte. Hier in der Folge wird erwähnt, daß sich im Haushalt des Erwachsenen zwei Violinen befanden. Für einen Landwirt jener Zeit ist dies zweifellos ungewöhnlich. (MvL)

¹³² Henrik de Lasson (Lassen) (1701-1732) ∞ Christiane Dorothea von Rheden (ca. 1702-1782) (MvL)

¹³³ Vansel Frederik de Lasson (auch Larsen) (1726-1755) (Quelle für beide: <https://www.geni.com/people/Henrik-de-Lasson-til-Boddum-Bisgaard/6000000011577428360>) (MvL)

¹³⁴ I 1724 blev klosteret overtaget af oberstløjtnant Frederik Berregård, men han døde kun 11 dage efter, at skødet var undertegnet. Det blev hans enke, Marie de Lasson, der 1724-47 lodudføre en række betydelige indvendige istandsættelser - også af kirken. Den skikkelse klosterbygningerne fremtræder i endnu i dag, bl.a. med loftsmalerierne i østfløjen, lofter, gesimser, døre og paneler, stammer i vid udstrækning fra Marie de Lassons tid. Hun var også aktiv på andre felter, bl.a. byggede hun Fjends Herreds og måske Vestjyllands første skole for almuenes børn og senere flere andre skoler (jf. Bodil Hansen 1995 s. 99 ff.). (Quelle: https://www.google.de/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKewihydTOhoXwAhUCgP0HHenKCDcQFjAMegQIChAD&url=https%3A%2F%2Fwww.nordfjends.dk%2Fuserfiles%2Ffile%2Fkosterets_historie_pdfO%2520_SxK.pdf&usq=AOvVaw2icI0EcThbCW084FacelAf)

Übersetzung: 1724 wurde das Kloster von Oberstleutnant Frederik Berregård übernommen, der jedoch nur 11 Tage nach Unterzeichnung der Urkunde starb. Es war seine Witwe Marie de Lasson, die 1724-47 eine Reihe bedeutender Innenrenovierungen durchführte - auch von der Kirche. Die Form der Klostergebäude erscheint noch heute, d.h. Mit den Deckengemälden im Ostflügel stammen Decken, Gesimse, Türen und Paneele weitgehend aus der Zeit von Marie de Lasson. Sie war auch in anderen Bereichen tätig, darunter Sie baute Fjends Herreds und vielleicht Westjütlands erste Schule für die Kinder des einfachen Volkes und später mehrere andere Schulen. (MvL)

¹³⁵ Marie Berregård (1702-1747). Ihr Bruder Mads (Mathias) de Lasson auf Bjørnholm (1705-1756) und Birthe Cathrine Rosenkrantz hatten eine Tochter Marie (1744-1805), die sich am 1. Oktober 1768 in Astrup (Gemeinde Grinderslev) mit Hans Helmuth v. Lüttichau (DAA 21; H 552) verheiratete. Ihre Cousine Anne de Lasson (1745-1786, Tochter von Mads' Bruder Thøger de Lasson, 1706-1772) wurde die erste Ehefrau von Christian Tønne Frederik rigsgreve von Lüttichau (1744-1805) (DAA 17; H 548); diese Eheleute sind direkte Vorfahren des Herausgebers der vorliegenden Veröffentlichung. →

years, until his former pupil, Chamberlain F. Berregård in 1747 asked him to come to Copenhagen as his personal assistant. This position he held for 3 years, and in 1750 he became bailiff at Stårupgård estate and the next year, also at Ørslevkloster and Strandet. All the three estates were located in the old Fjends District that forms a peninsula in the Limfjord, east of Skive surrounded by Skive and Hjarbæk Fjords, and they all belonged to the Berregård family.

From the birth places of his children it appears that Pierre first lived on Stårupgård, then a couple of years at Ørslevkloster and then a couple of years on Bådsgaard, a farm in the northern end of the peninsula, which also belonged to the family Berregård. Already in 1753, however, Pierre had been promised to get the lease of Strandet, and this was repeated by Chamberlain Berregård's written pledge of 23 February 1758. Pierre received the farm in leases on favorable terms. In 1737 Strandet had been leased (to Niels Christensen Winchell) for an annual fee of 280 rigsdaler, in 1751 (with Niels Quistgaard) for 350 rigsdaler in the first year and 300 rigsdaler in the next, while rent for Pierre's case was set at 200 rigsdaler. Pierre was the lessor of Strandet for rest of his life – through 16-17 years, but unfortunately the means to get to know him, which are preserved, are few and sparse.

Only a few documents bearing Pierre's signature are preserved. From these we can see that he styled himself **Peder Lacour**. As far as we know, no actual letters or documents he himself has written are preserved. The inheritance protocol for Hald County contains some letters from Pierre, but they provide only a small contribution to learning about his personality. Some features can be deduced from the list on his family, which was prepared by **Pauline Worm**¹³⁶, as well as from the "Testimonium" which was read in connection with his funeral.

However, from the information at hand we can try to get an impression of the conditions under which he lived, the home in which he was patron, and the life that unfolded there. Strandet lies in Ørum parish and was at the time when Pierre inhabited it described (in a land survey from 1768) as *"a small yet free manor house, which takes its name from the fact that it borders on the Limfjord beach. Before the current house was built, there was a brick house, which has long since been dismantled. Now the construction is of beautiful halftimber, with thatched roofs. The farm has formerly been inhabited by Juul, Friis, Sehested and several*

Vgl. Harald Graf v. Lüttichau [H]: GESCHICHTE DER FAMILIE (Leipzig/Berlin 22011: A+C online) bzw. ders.: BEITRÄGE ZUR FAMILIENGESCHICHTE, 2.TEIL/1. TEILBAND: AHNEN UND AHNENGESCHICHTEN (Kirchheim/Teck 1984: Als Manuskript vervielfältigt; S. 2-44/45) (MvL)

¹³⁶ Pauline Frederikke Worm (* 29. November 1825 in Hyllested auf Djursland; † 13. Dezember 1883 in Kopenhagen) war eine dänische Lehrerin, Frauenrechtlerin und Schriftstellerin. Der Landwirt und Politiker Lauritz Ulrik (Lars) la Cour (1802-1875), Urgroßvater des Dichters Paul la Cour, war ihr Onkel.

noble families. The farm keeps beef cattle and is occupied by Peter la Cour, to whom it is leased for life. Manor rate 19 barrels, 3 bushels, 1 fjerdingkar, 1 album. Peasants Estate 208 barrels, 4 bushels, 1 fjerdingkar, 1 album. Mill's sake 1 barrel, 2 fjerdingkar. Tithing 26 barrels, 4 bushels."

The current main building of Strandet bears the year 1794 at the entrance, so it is constructed after Pierre's death. But the house he resided in, has not been bad. It consisted, according to the documents – the inheritance protocol, which was prepared in connection with his death – in addition to the practical facilities such as kitchen, pantry, meat chamber, beer cellar, utility room, living room, school chamber, custom chamber, etc. – of the living room, office (in the switch called "the blessed man's chamber"), large living room, the southern guest chamber, the northern guest room, bedroom, nursery and girls' chamber. And all the rooms have apparently been well occupied with furniture. In the living room was, as is demonstrated by the inheritance, including a double iron stove, a large oak chest with four drawers and turned feet, an oak bureau with three drawers, a several wooden tables and a blue painted table with drawer in which his wife had her wearing apparel.

There were two chairs of oak with a canvas cover, a leather chair, six chairs with open backs and two old chairs with woolen cloth. On the walls hung five paintings, including two depicting Christ crowned with thorns on the cross and his mother, a hang a shelf, and finally there was a percussion with box. In the living room also preserved the few books, Pierre owned, which besides a Bible (in noteworthy folios) from 1589 and the fifth Christian's Danish Law (in octave format) from 1750 only consisted of 13-14 mainly French and German books. Of these, apparently, the most valuable three volumes (in octave format): *Traité de Lave justly de la Religion*, which was assessed to 1 rigsdaler. Otherwise, only minor writings of philosophical and religious nature (Fénélon: *Œuvres philosophiques*, Friedrich II.: *Œuvres du philosophe de Sans-Souci*, Fontenelle: *Œuvres diverses*, Trend Tomer in one volume without title page, F. Richterns: *Die höchstnötige Erkenntnis des Menschen*, 1764), and finally, besides each other, a German hymn and prayer book with silver fittings and a removable silver buckle it.

Judging from this, Pierre was not a man of literature. However, he apparently had his pleasure in outdoor activities, especially hunting. This is evidenced by no less than 13 shotguns that had their place in the living room, besides several other hunting props. But it was not just the living room, which was adorned with what was probably in his view among the best ornaments on a wall. In "the blessed man's chamber" shotguns and other hunting items are also mentioned. And it is

clear that hunting was one of his main pleasures. You get a sense thereof by some lines in a letter to the Justice councilor de Lindenpalm from his last years in which he complains that he has not yet quite recovered, "which bothers me as I am not as sure that I, as I had decided to do, this year could go to Tirsbæk and amuse me yet again with hunt before I die."

Besides hunting, he also sometimes welcomed music. There was no spinet, a contemporary piano, at Stranded in Pierre's time, but in the living room there were two violins.¹³⁷ Besides the above-described objects that were found in the living room, it also contained a cupboard in which silver and glasses were preserved. Here we include two silver spoons with the letters PL and the year 1751, which therefore probably came from Pierre's wedding to his first wife, also six new silver spoons with the letters PLMSH (which stands for Pierre Lacour Margaret Suzanne Hertzberg) and the year 1762, two old silver spoons, "with the name and year 1705 ", a potato, a sugar pot with the letters CHB E. P. and the year 1751, six teaspoons, a sugar tongs in addition to various other and glassware two cups with lids, a glass mug with tin lid, sixteen different tip glass, five Freemason glass and a whole lot more.

If we turn to the other rooms on Strandet, we find a large living room a blue painted chest of drawers on par with silvered edges and a large inlaid chest of drawers at the foot, which saved a fairly plentiful supply of tablecloths, napkins, sheets, pillowcases and towels. The bedroom contained a green painted canopy bed place with four green home-made valance and two caps, which was a skin over the duvet, two yellow striped comforter casings, a couple blue woolen sheets, two woolen quilts and also a pole bed with brown home-made valance and a cape.

In the guest chambers (the southern and northern) were also found furniture of various kinds, but here we shall only mention that the first of them contained a series of images: Twelve paintings of kings of the Oldenburg strain, two paintings of queens, and two paintings in gilt frames that should have imagined Count Frijs and his Countess. It is clear that Pierre has preferred hunting weapons as wall decorations rather than paintings, since these were placed in the guest rooms. But this record of what existed in the various rooms of Strandet in Pierre's time gives us is only a faint impression of the surroundings he and his household lived in.

And who did the household contain? Through the inheritance documents, we can

¹³⁷ Wie erwähnt, wird das Musik-"Studium" bereits des 12- bis 16jährigen Pierre in einer zeitgenössischen Quelle hervorgehoben. In Leipzig, wo er zu diesem Zeitpunkt lebte, war ab Mai 1723 Johann Sebastian Bach als Thomaskantor, dem auch der Muskunterricht an der Thomasschule oblag. (MvL)

see the personnel he had hired in the last years he lived, and something similar may well have been the case in previous years. Besides his family, consisting of husband, wife and six children up, of whom the eldest, Niels, was 20 ½ years and studied farming with his father while the youngest, Jørgen, was 8 years, the following persons lived on Strandet: Studiosus Curtz, who undoubtedly was tutor for the smallest children. Additionally, there was a barn bailiff (Niels Svenningsen), a coachman (Lars Jacobsen), a herdsman (Knud), a sheep heard (Peter), a maid (Johanne), a cook (Dorthe) and a chicken girl (young Dorthe).

The actual field work and actually a lot of other things was undertaken by the serfs mentioned in the lease contract. The wages which each of the people employed at Strandet received were the following: For a year, Mr. Curtz 16 rigsdaler, the barn bailiff 10 rigsdaler with the addition of 1 rigsdaler and 2 shillings for liquor. The coachman got 6 rigsdaler and 4 shillings, and 1 rigsdaler and 2 shillings for liquor. The herdsman got 6 rigsdaler and 4 shilling, the sheep heard (for 1 / 2 years) 1 rigsdaler and 3 shillings, the maid 8 rigsdaler, the cook 5 rigsdaler and 2 shillings and the chicken girl 4 rigsdaler.

But now the patron himself. How was he and what did he look like? The last question is partly answered, because as you know, an oil painting of him has been preserved.¹³⁸ Judging from that, he looks to have been a handsome man with noble features. And there is reason to believe that he was a brave, pious and devout man. The few opinions that exist about him in the aforementioned list of his family, and in the speech, held at his funeral, indicating this. Through the inheritance documents, we can also get information on his clothes. His ceremonial outfit has undoubtedly been the one described as a purple male robe, consisting of a dress, vest and pants, skirt lined with blue chagrin and vest with white silk, valued at 12 rigsdaler – which equals two annual salaries for the coachman. Besides this is a purple dress with silk buttons, which was valued at 5 rigsdaler. He also had a red carmoisin dress and waistcoat with gilt buttons, a blue dressing gown and vest with camel's hair buttons and a black cloth gown and vest. When he was traveling, he wore a green travel dress with fox fur lining or a gray cloth traveling dress of home-made clothes with calongs lining. No less than eight wigs are listed, hence the two with bosses. On his head he wore apparently either cap of velvet or of cloth.

The family of Strandet was evident connected with many of the region's better-off people. This is seen by those chosen to be sponsors for the children at baptizing. Possibly, they socialized a great deal and combined with the large

¹³⁸ Siehe hier zuvor.

family, Pierre's economic conditions did not belong to the best. Certainly there was quite a bit of furniture and utensils of various kinds, an approach common followed, since savings banks did not exist at the time, but the regular loan he had and the inventory of the estate shows that he has held various financial difficulties to contend with. Although he was educated in French and German he learned apparently excellent Danish and wrote it as good as most Danish at that time. This appears from of the letters before mentioned.

In the autumn of 1774 Pierre was hit by some "painful attacks" He found, however, again a few weeks of relief, but died on 14 March 1775, only twenty days of fifty-nine years. The day after his death was, as usual, the recording in his living place and the full documentation of the estate covers 91 folio pages. The total debt and claims amounted to 1981 rigsdaler and 2 mark. The value of the estate was 2025 rigsdaler, 2 marks and 24 shillings, so the division between the widow and children, there were only 44 rigsdaler and 24 shillings. Of these, the widow received 22 rigsdaler and 12 shillings, while each of the 5 sons got 3 rigsdaler and 15 3 / 7 shillings, and each of the four daughters got 1 rigsdaler and 55 7/5 shillings. –

Pierre had married for the first time on 13 July 1751 to **Margaret Susanne Hertzberg**. Born 20 August 1720 in Daviken. Died on 24 February 1763 at Strandet. She was the daughter of Niels Jensen Hertzberg and Dorte Cathrine Harboe. Her father was born in Vrå 1693, graduated from Hjørring 1711, Master of Theology. 1716, chaplain in Ejds Rectory (Nordfjord) 1719, Viborg North Parish in 1732 and Finnås in 1744. He died in Bergen 17 oktober 1764. Margaret was baptized in Viborg on 6 October 1737 when her father was transferred as pastor to the Franciscan church there. At first she seems to have been a teacher at the estate of Søren Kjærulf whose daughter Andrea Kirstine married Privy councilor Hjelmstjerne, and then at Chamberlain Berregård on Ørslevkloster. She must have been much liked by her students and their parents. She died 42 years 6 months and 4 days old. Her husband writes in his aforementioned family records: "Last year 1763, on 24 February, a sad day for me, it pleased God to call my wife away in the morning at 6 o'clock and bring her to his glorious kingdom. On 3 March at a proper burial she was placed in Ørum church where her body rests awaiting a glorious resurrection, her soul, which I with Jesus' power and means will once again behold, already rests in God's arms." She gave her husband eight children : Four sons and four daughters (No. 00-07).

He married for the second time on 26 August 1763 in Frusholt with **Christiane Frederikke Nohr**. Her father Bernd (Bernt, Berendt) Nohr was born in Wismar,

but when this city during the period from 1648-1803, except for the few years 1675-79, was under the Swedish crown, he was born as a Swedish citizen. As a young man he came to Copenhagen, where he first married Benne (or Eleanor) Bentsdatter, who bore him a daughter, Angel Nohr, and died around 1712. Then he married Anne Cathrine Olesdatter who was the mother of Christiane Frederikke. In 1716 the couple had moved to Jutland, where the patron became court painter at Frijsenborg. After Bernt Nohr's death, the night between 23 and 24 July 1739, his widow married the painter Hans Groes(en) on 19 December 1740, but she died seven years after on 2 September 1747, 55 years old.

About Christiane Frederikke, we have very little information. She was born in the painter's house by Frijsenborg and baptized in the church in Hammel on 29 April 1727, carried by Countess Frijs while Count Frijs and Captain Bentzon were witnesses. When her father died, she stayed home and stayed there since. The inheritance documents after her father shows a total value of the estate of 136 rigsdaler, 4 marks and 10 shillings, while debt levels was 256 rigsdaler, 3 marks and 6 shillings, so there was nothing for the kids. When on 2 October 1747 her mother's estate was made up an amount to be shared between the surviving husband and daughter was 184 rigsdaler, five marks and two pennies, but her daughter's half should remain in the estate as long as she lived with her stepfather. Her stepfather should not pay interest to her, but provide her with everything she needed and in addition ensure her the things that belonged to her and which were not registered and assessed, namely: a large new closet, a chest of drawers on a base, a new wall bench, a new bed, four caskets, a small cabinet, a tea table, a pyramid and two wool comforters and two pillows, six pewter plates, five dishes, a pair of brass candlesticks, a small brass kettle, a tinned copper pot and a small tea table. If she left home he would send her interest on her legacy.

On 3 March 1760 an auction was held in Hinnerup Broegård following the death of Mrs. Kirsten Nimb on 30 November 1759, and on this occasion Christiane Nohr bought a small sowing kit without lock for 3 marks (rated at 12 shillings) and is then listed as belonging to the Frisenvold, Ørum parish. In 1761 she carried Sergeant Rhode's daughter Anne Margrete to the baptism in Sal church and on 1 April 1763 she carried the parish clerk's daughter to the baptism the same place. She has since probably stayed on Frusholt (now Ormstrup) located in Sal parish, in the house of Hans Thansen Rosborg, a son of Hans Hansen Rosborg, well known for being quarrelsome and his many processes. Her wedding was celebrated at Frusholt and Mrs. Warcouncilor Rosborg from Frusholt carried her first child, Bernt, at baptism.

Pierre writes in the above list of his family: "On 26 August 1763 I felt again the merciful God's consolation when he chose me to marry Christiane Frederica Nohr. Our wedding was held at Frusholdt. We came home with one another on 30 August and pray for God's assistance to live together in unity and peace in a way which will be comely and pleasant to God, receiving with gratitude what God's gracious blessing providence will bestow upon us, and praying the Almighty for the necessary patience for the pain and hardship he may see fit to impose upon us."

After her husband's death, she was probably living on Strandet, if she actually could live there, because the house burned down in 1775. The owner, Hans Henrik Jørgensen gave her free housing for two years (until 1 May 1777) with firewood and fodder and grass for two cows and 10 sheep, also 12 acres of rye, 12 acres of barley and 10 rigsdaler in cash annually and use of part of the garden. Where she later went is unclear, until she finally went live with his youngest son in Odder, in whose house she died on 30 July 1801. Odder parish register says she was 77 years, i.e. born in 1724, but this may be incorrect, as she, as mentioned, was baptized on 29 April 1727. She may then have been only 74 years at the time of death. She gave her husband two sons (No. 08-09).

(10 children – No. 00-09)

Nachtrag: Generationenfolge *Dornonville de la Cour* bis zu Paul la Cour¹³⁹

1. N.N. Dornonville de la Cour ∞ Marie Fouzillac
2. Pierre (1716-1775) ²∞ Christiane Frederikke Nohr (ca. 1727-1801)
3. Jørgen (1767-1809) ∞ Christine Charlotte Guldberg (1777-1826)
4. Lauritz Ulrik (1802-1875) ∞ Ellen Kristine Poulsen (1809-1875)
5. Jørgen Carl (1838-1898) ∞ Agate Johanne Gote Birkedal Barfod (1845-1929)
6. Jørgen Carl Barfod (1872-1917) ∞ Helen Charlotte M. Anderson Rode (1871-1961)
7. Poul Arvid Dornonville de la Cour (1902-1956)

¹³⁹ Zusammengestellt für die vorliegende Veröffentlichung. Quelle: <https://www.geni.com/people/Pierre-Dornonville-de-la-Cour/6000000002553888147> (MvL)

Nordiske anmeldelser af

„Fragmenter af en Dagbog“

Har redan hunnit bli en klassiker för alla nordiska lyrikälskare.

ERIK LINDEGREN I „PRISMA“, STOCKHOLM

✧

En stor och befriande upplevelse. Ord fulla av visdom och mognad insikt.

ARNOLD LJUNGDAL I „PRISMA“, STOCKHOLM

✧

En omättligt rik bok som angår alla.

EXPRESSEN, STOCKHOLM

✧

En gripande, på samme tid stolt og ydmyk tone. Slik taler en mann, som til fulle vet hvilke opphøyede og mektige krefter han er tjener for. En usvikelig inspirasjon fyller hele boken.

TRYGVE GREIFF I „SPEKTRUM“, OSLO

La Cour er i kraft av denne boka en av de betydeligste esteter Norden i det hele har hatt.

RAGNVALD SKREDE I „VERDENS GANG“ OSLO

✧

Man vore frestad att kalla Paul la Cour lyrikens samvete.

„Fragmenter“ är livgivande som en skopa vatten ur en hemlighetsfullt skuggad, ytterligt klar källa.

Rent till sin upprinnelse kommer hans budskap att sprida sitt krav på renhet.

SOLVEIG VON SCHOULTZ I „NYA ARGUS“, HELSINGFORS

✧

Anteckningar ur en skapande människas innersta verkstad. Man rör sig i närvaro av idel väsentligheter.

HUFVUDSTADSBLADET, HELSINGFORS

2. oplag Kr. 10.75 — trykt i 6000 eksemplarer.

Gyldendal