

## **Friedrich Rückert**

*von Michael Kleeborg*

Sein Ruhm hat Friedrich Rückert nicht überlebt. Als er 1866 siebenundsiebzigjährig in Coburg starb, galt er bereits als eine Gestalt von gestern. Daß er „als Dichter sich nicht ständig auf poetischen Höhenflügen“ befand, wie seine Biografin Annemarie Schimmel anmerkt, ist eine höfliche und pietätvolle Umschreibung der Meinung, die schon seine Zeit- und Fachgenossen von ihm hatten. Sein lyrisches und dramatisches Oeuvre füllt Bände um Bände, er war ein Dichter, der durch die Form die Welt gleichsam neu schaffen wollte, dem das Schreiben leichtfiel und der daher oft mehr Kunststücke als Kunstwerke vollbrachte.

Das eigentliche Hauptgeschäft dieses unermüdlich Schaffenden ist denn auch von heute gesehen eher ein philologisches gewesen. Der Mann, der unglaubliche 44 Sprachen beherrschte und durch den großen Orientalisten Hammer-Purgstall, dessen Hafis-Übersetzung auch Goethes Diwan inspirierte, in die Dichtung und Geisteswelt des Orients eingeführt wurde, übersetzte den Koran, sowie zahlreiche Großwerke der persischen, arabischen und indischen Literatur und führte das Ghazel in die deutsche Lyrik ein, wo es von seinem Schüler Platen perfektioniert wurde.

1923 stellte der Orientalist Hermann Kreyenburg folgende rhetorische Frage, die ebensogut heute gestellt werden könnte: „Wieviele Deutsche ahnen, daß eine erschöpfende Gesamtausgabe der Meisterübersetzungen Rückerts einen Thesaurus der Weltliteratur in deutscher Sprache darstellen würde, der die kühnsten Träume Goethes an Vielseitigkeit und Meisterschaft überstiege?“

Aber in allem, was er tat, übersetzen, edieren, lehren, sah Rückert sich in erster Linie als Poeten und orientierte sich sichtlich an Goethes Leben und Werk – nicht zu seinem Besten.

Nur einmal, scheint mir, ermöglichte es tiefster Schmerz, der den Menschen fast zerriß, daß eines seiner lyrischen Werke das entsprechende Goethes, nämlich die Marienbader Elegie übertraf – wohlgemerkt nicht, was die künstlerische Kraft angeht, vielleicht aber in Hinsicht auf die Gefühlsintensität, die sich auf den Leser überträgt. Ich spreche von den 1834 nach dem Verlust seiner Lieblingskinder Ernst und Luise entstandenen Kindertotenliedern.

Wie geht ein Künstler mit dem größtmöglichen Leid um? Was vermag die Kunst angesichts unerträglichen Grams? Das ist sozusagen ihre Theodizeefrage. Das unsägliche, das unaussprechliche Unglück heißt zurecht so. Normalerweise bricht die Sprache ein Stück weit vorher ab und setzt erst ein Stück weit dahinter wieder ein. Wirklichem Leid, sofern es einem selbst widerfährt, steht man stumm gegenüber – oder unartikulierte schreiend. Formwille und Form scheinen hier widersinnig, wenn nicht sogar pietätlos.

Natürlich ist das seit jeher eine Herausforderung für die Schriftsteller gewesen, die sich nicht damit abfinden wollen und können, daß ihre Disziplin diesen Lackmустest nicht bestehen soll.

Auf einer tieferen Ebene ihres Bewußtseins locken Künstler das Leid manchmal sogar herbei, ja provozieren es, wissend, daß man nicht über etwas schreiben kann, das einem vollkommen fremd ist. Und es ist und bleibt rätselhaft, vor allem für den nichtkünstlerischen Menschen, wie einer gebaut sein muß, der angesichts tiefsten Grams zuallererst an die Form zu denken scheint, mit der er ihn bilden kann.

Dabei ist dies wahrscheinlich die am einfachsten zu beantwortende Frage. Es ist ja nicht so, daß der Trauernde sich trotzig aus seinem Tränental erhebt und sagt: Jetzt mache ich aber Kunst daraus. Es ist vermutlich eher so, daß er ganz natürlich und durchaus ein wenig dumpf, das tut, was er ohnehin tun würde: So wie ein Sargtischler, dem die Frau gestorben ist, nun auch die Bretter für ihren Sarg zuschneiden würde, nämlich mit den Mitteln, die er beherrscht und an deren Handhabung er sich gewöhnt hat, der Sache sich zu stellen.

Aber wie tritt die Kunst dem Unsäglichen gegenüber? Wie versucht sie es zu formen? Mit größter Abstraktion? Mit höchster Konkretion? Es gibt zwei Extreme: Die rückstandslose Verbrennung des Leides durch die Kunst, also eine Art von Kampf der Kunstmittel gegen seine Symptome, an deren Ende die Form gewonnen hat und der tatsächliche Schmerz verschwunden ist. Das größte Beispiel hierfür ist Goethes Marienbader Elegie.

Am anderen Ende der Skala steht die bewußte Zurücknahme der Kunst angesichts des Schmerzes, ein formbewußter Verzicht auf den Einsatz von Kunstmitteln aus einem Schamgefühl heraus. Hier sind wir bei Friedrich Rückerts Kindertotenliedern. Mehr als 400 hat er im Laufe eines Jahres geschrieben, geblieben sind davon ein halbes Dutzend.

Es wäre interessant, die Reihenfolge zu kennen, um zu sehen, ob sie im Laufe der Zeit eine Entwicklung durchmachen, etwa von Trauer zur Sublimierung und zu Trost und Entsagung oder dergleichen, aber an denen, die ich kenne, fällt nur eines auf, und gerade das macht bestimmte so herzergreifend und herzerreißend: die Kapitulation der Kunstmittel, die Inadäquatheit von Form und Aussage.

Wo Rückert nur über die Klage als unverstelltesten Ausdruck verfügt, sind seine Worte von naiver und ergebener Simplizität:

*Es brannt in meiner Kammer*

*Ein Lämplein sonst bei Nacht,*

*Das ging nun aus, o Jammer,*

*Das hat der Tod gemacht.*

Manchmal scheint der Leidensdruck einfach zu stark, und der Vers biegt sich unter seinem Gewicht bis zum Zerbrechen:

*Es ist zu schwer, was ich erlitt,*

*Es ist zu stark, was mich bestritt;*

*Ich dacht, ich wollt es besiegen,*

*Aber ich muß erliegen.*

Um dann, eine Strophe weiter, alle Waffen zu strecken, als Künstler, als Mann, und auch sprachlich wieder zum hilflosen Kinde zu werden:

*Ich trag es nicht! und ich ertrug*

*Es doch so lang, aber nun nicht mehr,*

*Nun ist es mir zu schwer.*

Am Ende dieses Gedichts mahnt er sich selbst, sich nicht hängen zu lassen, aber die abschließende Antwort darauf lautet: *Ich hänge nicht nach dem Schmerz, aber es bricht mein Herz.*

Während Rückert da, wo er ihn mit zuviel Rhetorik und Rhythmus, mit zuviel Kunst von sich schieben will oder in Maximen zwingen, leeres Stroh drischt (*Nun seh ich wohl, warum so dunkle Flammen Ihr sprühet mir in manchem Augenblicke*), überwältigt er immer dort, wo er ganz konkret wird wie in dem Gedicht, in dem er den Schatten, den die Kerze seiner Frau beim Eintritt ins Zimmer hinter sie wirft, zunächst für das Kind hält, das ihr zuvor immer gefolgt war, oder im Alltäglich-Menschlichen, wie als er sich Vorwürfe macht, seiner Tochter seine Liebe nicht genug gezeigt zu haben, so lange noch Zeit war:

*Ich habe dich lieber, viel lieber gehabt,*

*Als ich dir's mochte zeigen;*

mit der rührenden Bitte um Vergebung am Ende:

*Nun bitt ich dir ab jedes harte Wort,*

*Die Worte, die dich bedrängen,*

*Du wirst sie haben vergessen dort*

*Oder weißt sie zu deuten.*

Im berühmtesten der Lieder „Du bist ein Schatten am Tage“, im Rhythmus eines Trauermarsches gehalten, besteht die ganze Kunst in kaum sichtbaren und doch entscheidenden Modulationen, mit denen er die Zumutung des Unerträglichen leise und vorsichtig schultert und annimmt: Aus

*Du bist ein Schatten am Tage*

*Und in der Nacht ein Licht*

wird zunächst

*Du bist mein Schatten am Tage*

*Und in der Nacht mein Licht*

und dann in einer weiteren Umtönung:

*Du bist ein Schatten am Tage*

*Doch in der Nacht ein Licht.*

So seltsam es klingt, diese mehr gemurmelte als gedichtete Trauer spendet dem Leser tiefen Trost, und wer wagt zu behaupten, daß Trost spenden zu können großer Dichtung unwürdig sei und ihr geringstes Verdienst?

© Michael Kleeberg