

Grafik

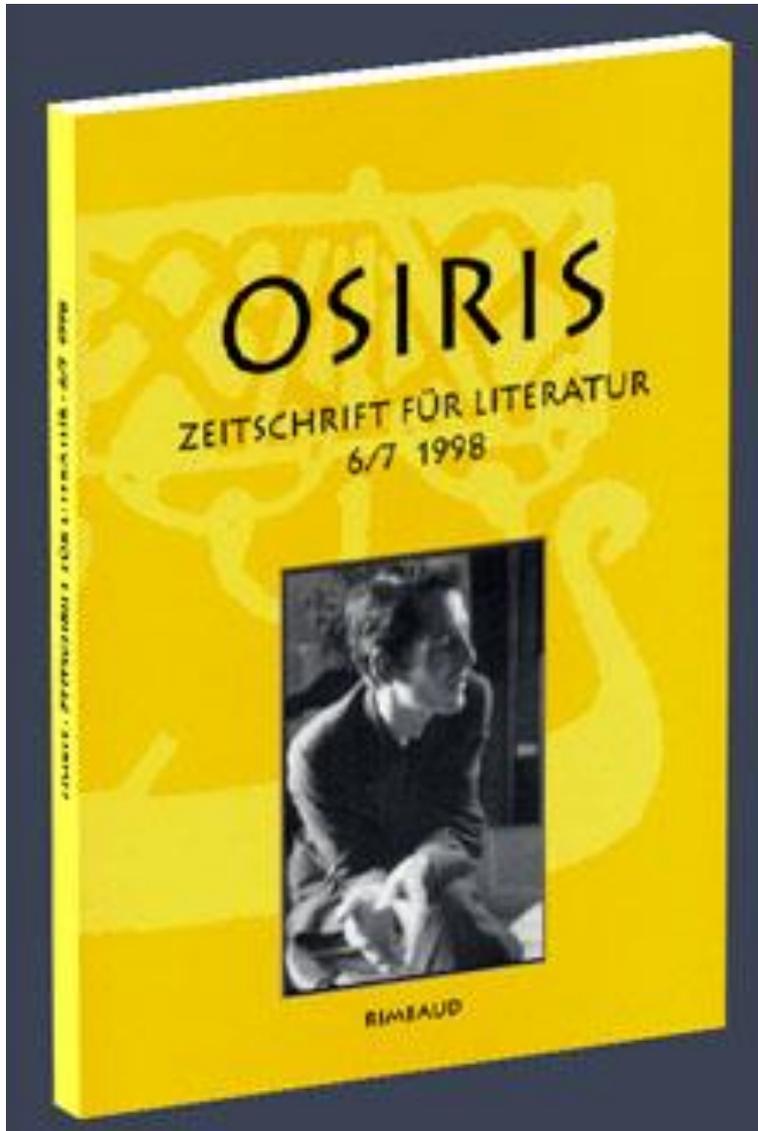
25. Joseph Kopf (1929, St. Gallen . 1979, St. Gallen)

Baudelaire fleurs du mal

*die toten verse denn der arme dichter hat
sein karges sonnenschiff mit ihnen ausgerüstet
und teilt wie einst mit ihnen brot und lagerstatt
sind fluch der nachwelt die sich damit brüstet*

*sie die wie feuerflocken ihn gepeitscht und eis
und nur der wahnsinn blieb ihm seine scham zu decken
sind nun gelächter über jene höllenschrecken
von denen nur das tiefste mitleid weiß*

*und nur der engel den wir alle uns erhoffen
wenn unsre stirn da ganz der lärm des blutes schweigt
ein bläuliches geschwür dem kalten sternwind offen
wie eine flamme auf und nieder steigt*



Leben und Werk

In seinem Gedicht „baudelaire fleurs du mal“ verweist Joseph Kopf auf jenen „armen dichter“, der weder „testament noch grab noch stein“ (LXXIV) wollte, der um den Ruhm als „fluch der nachwelt“ wusste. Ohne jeden moralischen Anspruch, wie es ja Baudelaire im Blick auf die Dichtung forderte, vermittelt uns die poetische Kraft, die in diesem gelungenen Gedicht steckt, die Verzweiflung und den „ganzen Hass“, den Baudelaire selbst in seine *fleurs du mal* „gelegt“ hat.

Man kann es gar nicht glauben, dass das Gedicht „dirne“, welches Joseph Kopf in einer Ausgabe neben „baudelaire fleurs du mal“ stellte, vom gleichen Autor sein soll. Es hängt sicherlich damit zusammen, weil er gar nicht an ein Gesamtwerk und noch weniger an Ruhm interessiert war als Baudelaire. Nicht zuletzt unter Alkohol konnte er so sorglos mit seinen Manuskripten umgehen, wie wir es durch einen Bericht von David Bürkler (aufgezeichnet von Fred Kurer) wissen:

„Einmal, ich weiß nicht mehr in welchem Jahr das war, an einem Heiligabend, 24. Dezember also, war Joseph im ‚Klosterhof‘. Das war praktisch das einzige Lokal, das damals geöffnet war an Weihnachten. Kopf hatte praktisch alles, was er an Geschriebenem zuhause hatte, eingepackt. Im ‚Klosterhof‘ las er eine Menge Gedichte, und alle hörten ihm zu. Da nahm er alle Blätter, auch die Originale, und verschenkte sie wahllos an die anwesenden Gäste. Ich dachte; ‚das geht doch nicht!‘ und sammelte das meiste schon am selben Abend wieder ein, den Rest versuchte ich später bei Einzelnen zurückzuholen.“

Paul Good, der sich wie kein anderer in mehreren Aufsätzen und als Herausgeber der Werkausgabe mit Joseph Kopf grundlegend auseinandergesetzt hat, wies schon auf die Parallelität der an Rilke, Trakl, Hesse u.a. anklingenden Gedichte hin. Es war eine gute Idee, die Gedichte chronologisch herauszugeben.

Beginnt beispielsweise ein Gedicht bei Kopf: „ich liebe schritte die ins leere gehen“, so heißt es bei Hesse: „ich liebe Städte, die erstehen werden.“ Nun denn, Kopf hat Hesse ein Gedicht gewidmet und ein Empfehlungsschreiben von Hesse hat ihm Türen geöffnet: Er bekam einen Literaturpreis. Die Gedichte aber erschienen weiterhin in Kleinverlagen oder Künstlereditionen.

Mit der Repräsentation der zweibändigen Ausgabe der Gedichte Joseph Kopfs in St. Gallen verbindet sich ein unvergessliches Erlebnis: Die Lokalzeitung brachte dieses Ereignis als Tagesgeschehen auf die Titelseite.

Reinhard Kiefer über Joseph Kopf

Zwischen 1960 und 1964 hielt sich der Joseph Kopf immer wieder für längere Zeit in Israel auf. Er kannte also, wie nur wenige seiner schreibenden Zeitgenossen, jene Landschaft, in denen die meisten biblischen Texte geographisch beheimatet sind. Es ist kein Wunder, dass der Dichter in seinen Arbeiten immer wieder auf die Bibel anspielt. Freilich, und auch das verwundert nur wenig, wenn man die Biographie des Lyrikers beachtet, finden sich die meisten Verweise auf das Alte Testament, auf die Heilige Schrift des jüdischen Glaubens, während die Hinweise auf das Neue Testament wesentlich spärlicher ausfallen. Zweifelsohne hatte Kopf eine besondere Vorliebe für das Judentum, deren Resultat die Israel-Aufenthalte waren. In dem 1977 geschriebenen Versuch einer Autobiografie erinnert sich Kopf an seine Wiener Zeit Mitte der 50er Jahre: «alle waren Juden oder Halbjuden, und ich fühlte mich in ihrer Gesellschaft wohl. Ich befasste mich damals mit dem Talmud und so war nach einigen Jahren meine Übersiedlung nach Israel ein fast selbstverständlicher Akt. Ich lernte sechs Monate in einem Ulpan Hebräisch, hielt den kommunenartigen Betrieb im Kibbuz aber nicht aus und fand durch Vermittlung eines in Beer-Sheva wohnenden Schwiegersohnes des mir damals noch unbekanntes St. Galler Malers Ben Ami Arbeit in einer Versuchsfarm am Südende des Toten Meers. Es ging vor allem darum, zu erforschen, welche Kulturen sich mit dem salzhaltigen Wasser der dortigen Quellen heranziehen ließen, wir hausten zuerst in zwei ausgedienten Wohnwagen, und ich war trotz der sommerlichen Hitze von 60 Grad im Schatten glücklich.»

Unmittelbares dichterisches Zeugnis von Kopfs Liebe zu Israel und seiner poetischen Rezeption des Alten Testaments ist die 1963 im St. Gallener Tschudy-Verlag aus 37 Gedichten bestehende Sammlung *durchschossen vom blauen sternlicht*. In diesem schmalen Band gibt es Gedichte, die direkt auf Landschaft und Topographie Israels eingehen, sie sind «tag im negev» oder «zwei städte in israel» überschrieben. Daneben finden sich Texte mit allgemein religiöser Thematik, hier sei nur das bekannte Gedicht «gebet» erwähnt, und eben solche, in denen alttestamentliche Motive und Themen poetisch entfaltet werden.

Ein erstes Beispiel ist das recht umfängliche fünfteilige Gedicht «psalmen-elegie», das dem Maler Ernst Fuchs gewidmet ist. Schon die im Titel genannten «psalmen» weisen auf die Welt und Sprache des Alten Testaments. Die Psalmen sind ein beredtes Zeugnis der poetischen Kraft des alten Israel. Sie sind darüber hinaus der Teil des Alten Testaments, der in Gebet und Kultus der Kirche seit den Anfängen eine besondere Rolle spielt. Der zweite Begriff «elegie» verweist nun auf einen ganz anderen Bereich. Er erinnert, vor allem wenn man an Kopfs eigene Entwicklung als Dichter denkt, an die berühmteste Elegiendichtung des 20. Jahrhunderts, nämlich an Rilkes *Duineser Elegien*. Trauer, Klage, Trost und Zuversicht sind wichtige Elemente nicht nur von Rilkes Elegien, sondern gerade auch der Psalmendichtung. Mit dem Titel «psalmen-elegie» werden die so unterschiedlichen poetischen Welten als verwandte oder wenigstens aufeinander beziehbare existentielle Ausdruckssysteme kenntlich gemacht. Allerdings beziehen die Psalmen – und das macht ihre Einzigartigkeit aus – alle Regungen der Existenz «auf das heilsgeschichtliche Glaubensbekenntnis Israels» (Kurt

Frör) Im Folgenden soll der Teil IV des Gedichtes genauer betrachtet werden. Nachdem in den vorangegangenen Teilen Trauer und Klage einen breiten Raum einnahmen, wird nun – in einem utopischen Umschlag – die Treue Gottes zu Israel thematisiert.

*hat er nicht den Vätern gedroht
und war mächtig genug, es zu halten?
hat er ihnen nicht auch gesagt:
dich vergesse ich, Israel, nie!
holen will ich dich von den Enden
der Welt und über dich wachen,
nicht geschieht dir künftig ein Leid.
bin ich denn nicht der Herr, dein Gott?*

*ja, die Wüste wird sein wie eine
Rose, die herrlich aufblüht.
Jubel fröhlicher Menschen ertönt und
siebenfach teilt sich der Strom.
wie das Horn des Einhorns ragst
du empor, wie eine Zeder.
also mache ich bitteres süß.
bin ich denn nicht der Herr, dein Gott?*

Der vierte Teil der «psalmen-elegie» besteht aus zwei achtzeiligen Strophen. Wohl ist schon hier die radikale Kleinschreibung vorhanden, doch findet man hier, im Gegensatz zu den späteren Gedichten, noch Interpunktionszeichen. Die erste Strophe setzt mit einer aus dem Alten Testament wohlbekannten Frage ein: «hat er nicht den Vätern gedroht/ und war mächtig genug, es zu halten?» Die ersten beiden Zeilen sind retrospektiv, wie das Tempus und der Hinweis auf die «Väter» es bezeugen. Es wird daran erinnert, dass Gott seinem Volk drohte, weil es den Bund, den er mit ihm geschlossen hat, nicht hielt. Drohung und Ankündigung des Gerichts sind zentrale Aspekte prophetischer Predigt. Ein Hinweis auf den Propheten Jesaja mag als Beleg hierfür genügen. Es heißt dort (11:3f.): «So spricht der Herr, der Gott Israels: Verflucht sei, wer nicht gehorcht den Worten dieses Bundes, den ich euren Vätern gebot des Tages, da ich sie aus Ägyptenland führte.» Gottes Drohung, so soll den Zeitgenossen am Beispiel der «Väter» ins Bewusstsein gehoben werden, geht nicht ins Leere,

sie geschieht und dient schließlich dazu, die Treue seines Gottes zu bezeugen. Drohung und Strafe sind also nicht das Letzte. Kopf folgt auch in den sich anschließenden Zeilen dem geschichts-theologischen Schema des Alten Testaments, in dem Drohung und Strafe, Treue Gottes zu seinem Volk und Verheißung neuen Heils als unauflöslicher Zusammenhang angesehen werden: «hat er ihnen nicht auch gesagt:/ dich vergesse ich, israel, nie!» Nochmals wird paradigmatisch auf das Erleben der «väter» verwiesen, zu denen Gott gesprochen hat. Der Doppelpunkt leitet eine wörtliche Rede ein. Gott selber ist der Sprechende, der Angesprochene ist «israel», sein auserwähltes Volk. Kopf folgt hier sichtlich der in den Psalmen immer wieder thematisierten «ursprünglichen heilsgeschichtlichen Tradition Israels», in der vorausgesetzt wird, «dass Gott an seiner Gemeinde gehandelt hat und gegenwärtig handelt in Erwählung und Bund, in sichtbarer Führung und Bewahrung.» (Kurt Frör). Das die vierte Zeile abschließende Ausrufungszeichen unterstreicht gleichsam gestisch die Verbindlichkeit des zuvor Gesagten. Der Gott Israels ist auch in den noch folgenden vier Zeilen der ersten Strophe der Sprechende, während das Volk der Angesprochene ist. Auch darin zeigt sich der enge Zusammenhang des Gedichtes mit der biblischen Vorstellungswelt. Die Versicherung, «dich vergesse ich, israel, nie!» erfährt nun seine Konkretion. Voraussetzung ist hier nun die Zerstreung des Volkes in alle Welt seit dem babylonischen Exil. Die Zeilen sprechen die eschatologische Hoffnung auf die Sammlung des Volkes und die Wiederherstellung Israels als heilsgeschichtliches Ziel aus: «holen will ich dich von den enden/ der welt und über dich wachen,/ nicht geschieht dir künftig ein leid.» Sammlung und Bewahrung des Volkes sind die wesentlichen Kennzeichen des göttlichen Heilshandelns. Da, wie schon erwähnt, die Psalmen immer auch ein geschichtliches Handeln Gottes im Blick haben, lassen sich hier ebenfalls zeitgeschichtliche Implikationen nicht von der Hand weisen. Die Rückkehr Israels in das Heilige Land ist ein Ereignis, das hier vorausgesagt wird, es ist zur Zeit der Abfassung des Gedichtes wenigstens schon teilweise Wirklichkeit geworden. Das «leid», das hier erwähnt wird, lässt an den Holocaust denken, an jene Zeit, da Israel der Willkür der Fremdvölker ausgeliefert war. Der erste Abschnitt endet mit einer rhetorischen Frage, die zur Bekräftigung des göttlichen Willens dient: «bin ich denn nicht der herr, dein gott?» Kopf benutzt hier eine alttestamentliche Formel, in der das besondere Verhältnis Gottes zu Israel zur Sprache kommt.

In den acht Zeilen der zweiten Strophe erfährt das Versprechen, «nicht geschieht dir künftig ein leid», eine utopisch anmutende Ausweitung. Freilich bewegt sich diese durchaus im Rahmen der alttestamentlichen Eschatologie. Die zweite Strophe teilt Bilder dieser zukünftigen Heilszeit mit: «ja, die wüste wird sein wie eine/ rose, die herrlich aufblüht.» Die beiden Eingangszeilen schließen sich Vorstellungen an, die sich beim Propheten Jesaja (35:1) finden: «Aber die Wüste und Einöde wird lustig sein, und das dürre Land wird fröhlich stehen und wird blühen wie Lilien.» Der «jubel fröhlicher menschen», der in der dritten Zeile genannt wird, erinnert ebenfalls an Jesaja (35:10a): «Die Erlösten des Herrn werden wiederkommen und gen Zion kommen mit Jauchzen; ewige Freude wird über ihrem Haupte sein». Der Heilsort, den Gott errichtet, ist ein Ort der Freude. Zugleich ist er ein Ort der Fülle, denn «siebenfach teilt sich der strom». Der «jubel fröhlicher menschen» hat seinen Grund

nicht zuletzt in der Fruchtbarkeit des Landes, in dem sie nun wohnen dürfen. Die göttliche Gegenwart ist gekennzeichnet von einem Überfluss vegetabiler Kräfte. Das verlorene Paradies, das drei Ströme aufwies, ist nicht nur wiedergewonnen, es wird durch die «siebenfache» Teilung des «stroms» noch überboten, denn die Sieben ist das Symbol göttlicher Vollkommenheit. Die Verwandlung der «wüste» ist ein umfassendes Geschehen, das nicht nur das Land, sondern ebenso die Menschen betrifft. Leiden und Unterdrückung haben nicht nur ein Ende gefunden, die Menschen sind nun auch mit einem neuen Selbstbewusstsein und Stolz ausgestattet worden: «wie das horn des einhorns ragst/ du empor, wie eine zeder.» Die beiden Zeilen verweisen auf den 92. Psalm, dort heißt es: «Aber mein Horn wird erhöht werden wie eines Einhorns» (V. 11a) und «Der Gerechte wird grünen wie ein Palmbaum; er wird wachsen wie eine Zeder auf dem Libanon» (V.13). Das Einhorn «reinigt das von der Schlange vergiftete Wasser und ist somit ein Hinweis auf Christus, der die Welt von Sünden erlöst» (Manfred Lurker). Zweifelsohne ist das «horn des einhorns» auch von der christlichen Ikonographie beeinflusst und lässt von daher als Symbol des Anbruchs der messianischen Zeit lesen. Es ist zum unübersehbaren Wahrzeichen des neuen Äons geworden. Nicht anders verhält es sich bei der «zeder». Im «Hohenlied» (5:15) ist sie Zeichen der Erhabenheit und Schönheit, bei Hesekiel (17:22ff.) Sinnbild des Gottesreiches. Beiden – «horn» wie «zeder» – ist die herausragende und öffentliche Präsenz zu eigen. Sie steht im direkten Gegensatz zu dem nun vergangenen Zwang, sich ducken und verbergen zu müssen. Gott verleiht seinem Volk eine neue Würde, einen neuen Stolz, so dass alle vorangegangenen Erniedrigungen ausgelöscht werden. Dass sich in diesem Geschehen das souveräne Heilshandeln Gottes vollzieht und es nicht als Ergebnis menschlicher Bemühungen verstanden werden darf, daran erinnert der vorletzte Vers: «also mache ich bitteres süß.» Das Versprechen, «bitteres süß» zu machen, erinnert an ein Wunder, das während der Wüstenwanderung geschah. Bitteres und untrinkbares Wasser wurde «süß» und trinkbar gemacht (vgl. Ex 15: 23ff). Die zentrale Aussage dieser Stelle ist Gottes Selbstbezeichnung, die für das Gedicht erhellend ist. Sie lautet: «Ich bin der Herr, dein Arzt» (Ex 15:26b). Gott erscheint als «Arzt» der Geschichte, als jemand, der geschichtliche Verheerungen zu heilen vermag. Das Gedicht endet mit der Wiederholung der Schlusszeile der ersten Strophe: «bin ich denn nicht der herr, dein gott?» Nach all den Heilszusagen ist der rein rhetorische Charakter dieser Frage offensichtlich. Etwas anderes als eine bestätigende Antwort ist hier nicht möglich.

Das Gedicht orientiert sich bis in die Einzelheiten hinein an der Sprach-, Bild- und Vorstellungswelt des Alten Testaments. Die alttestamentliche Geschichtstheologie wird nicht nur zitiert, sondern dient, wenn man den Entstehungskontext des Textes mitbedenkt, der eschatologischen Ausdeutung und Rechtfertigung der Gründung des konkreten jüdischen Staates. Die Gegenwart des jüdischen Volkes in Palästina, die Landnahme sowie die Urbarmachung weiter Teile der Wüste, erscheint so als die direkte Erfüllung biblischer Verheißungen. Kopfs Gedicht bezieht einerseits eine vorbehaltlos positive Stellung zum Staat der Juden, zugleich wird allerdings durch die theologische Anbindung eine verdeckte Kritik etwa an der völlig säkularisierten Haltung großer Teile der jüdischen Pioniere deutlich. Sie

erscheint im Kontext dieses Teils der «psalmen-elegie» als manifester Ausdruck der Gott- und Geschichtsvergessenheit. Betrachtet man das poetische Verfahren, so lassen sich Bezüge zu den biblischen Montagen Ernst Meisters herstellen, freilich verzichtet Kopf im Unterschied zu Meister auf jede theologische Relativierung des benutzten Materials. Kopf orientiert sich hier formal und material so stark an den biblischen Vorbildern, dass der Text einen fast anonymen Charakter erhält und sich an ihm kaum die eigentlichen poetischen Qualitäten des Dichters ausmachen lassen.

Einen völlig anderen Versuch der poetischen Umsetzung alttestamentlicher Themen stellt das titellose Gedicht «der tag ist eine metallene schlange» dar, das ebenfalls zur Sammlung «durchschossen von blauem sternlicht» gehört. Hier folgt Kopf nun nicht dem biblischen Vorbild, sondern verarbeitet biblisches Material nach den Maßgaben der eigenen poetischen Imagination in vier Zweizeilern, in denen er, wie in den späteren Gedichten überhaupt, auf die Interpunktion verzichtet.

der tag ist eine metallene schlange

die nacht ist eine versteinte taube

du rufst mich zu dir mit heiserer kehle

ich schärfe den kiesel wider die angst

ich berühre damit die metallene schlange

du hältst in der hand die versteinte taube

einst wächst ein dornbusch aus unseren herzen

einst wandert die wüste über unser gesicht

«Tag» und «nacht» sind die beiden großen Gegensätze, die Kopf im ersten Zweizeiler beschwört. Die «metallene schlange» ist aus den Mose-Erzählungen bekannt. Dort wird von dem Murren des Volkes berichtet, dem Gott zur Strafe «feurige Schlangen» sandte, «die bissen das Volk, dass viel Volks in Israel starb» (Num 21:6). Doch Gott erbarmt sich seines Volks und befiehlt Mose: «Mache dir eine eherne Schlange und richte sie zum Zeichen auf; wer gebissen ist und sie ansieht, der soll leben» (V. 8). Der «tag», von dem Kopfs Gedicht spricht, hat eine ähnliche heilbringende und bewahrende Funktion wie die eherne Schlange des Mose. Nur wenn die Schlange angesehen wird, kann sie Heil spenden. Der «tag» ist der Zeitraum, an dem das Licht herrscht, dementsprechend wohnt schon seiner gesehenen und sichtbaren Gegenwart eine positive Kraft inne. Demgegenüber steht «die nacht», sie ist der

Zeitpunkt der Dunkelheit, in der nichts erkannt werden kann. Ihre Negativität kommt im Bild der «versteinen taube» zum Ausdruck. Für gewöhnlich ist die Taube positiv konnotiert. Sie ist Zeichen des Friedens, Symbol des Heiligen Geistes oder auch der Errettung. Als das Ende der Sintflut abzusehen war, da ließ Noah dreimal eine Taube fliegen. Beim zweiten Mal kommt sie zurück mit einem Ölblatt, dem Symbol göttlichen Friedens, im Schnabel. «Die Taube kam zu ihm zur Abendzeit, und siehe, ein Ölblatt hatte sie abgebrochen und trug's in ihrem Munde. Da merkte Noah, dass das Gewässer gefallen wäre auf Erden» (Gen 8:11). «In den Psalmen ist die Taube ein Symbol der Schnelligkeit» (Manfred Lurker, a.a.O., S. 318) (Ps 55:7). Die Verknüpfung von «nacht» und «taube» im vorliegenden Gedicht erinnert also an die Verbindung «Abendzeit»/»Taube» in der Noah-Geschichte. Doch nimmt der poetische Text eine wesentliche Änderung der Funktion der Taube vor, die nun nicht Frieden oder Schnelligkeit repräsentiert, sondern, da sie «versteint» ist, vielmehr an Lots Weib erinnert. Versteinerung, Erstarrung zeigen an, dass die «taube» nicht mehr sie selber ist. All das, was sie ausmachte, ist verloren. Sie ist nur mehr Symbol eines eklatanten Kraftverlustes und beschädigten Seins. Zwar sind «metallene schlange» und «versteinen taube» gleichermaßen durch Starrheit und Bewegungslosigkeit gekennzeichnet, doch ist die Schlange eben von vornherein ein Kunstprodukt, während die Taube vom Organischen ins Unorganische übergewechselt ist.

Im folgenden Zweizeiler erscheinen ein lyrisches Du und ein Ich: «du rufst mich zu dir mit heiserer kehle/ ich schärfe den kiesel wider die angst». Dieser Ruf erklingt, so liegt es nahe anzunehmen, in der bedrückenden Nacht und geschieht deshalb mit «heiserer kehle». Die Nacht, in der das Ich zum Du gerufen wird, ist ein Ort der Angst. Der Ruf, der in ihr erklingt, ist nicht frei, auch wird er von der bedrückenden Nacht belastet. Der Ruf, das Wort, in dem nach Ferdinand Ebner das Verhältnis von Ich und Du gründet, ist hier also ein eingeschränktes, beschädigtes Wort. Es taugt nicht zur Konstitution der rechten Subjektbeziehung. Doch gibt es Möglichkeiten, sich der negativen und Gemeinschaft verhindernden Macht zu widersetzen. Wie das geschehen kann, das zeigt sich im Handeln des angerufenen Subjekts: «ich schärfe den kiesel wider die angst». Der «kiesel» und die «versteinen taube» haben eine Gemeinsamkeit, beide gehören zur Welt des Anorganischen. Und in noch anderer Hinsicht können «versteinen taube» und «kiesel» aufeinander bezogen werden. Gegen die Bedrohung, die die «taube» repräsentiert, soll der zur Waffe gegen die «angst» davor «geschärfte» «kiesel» eingesetzt werden. Die «angst» ist eine existentielle Gestimmtheit, die die Gemeinschaft von Ich und Du nicht aufkommen lässt.

Die besondere Funktion des «kiesels» wird im dritten Zweizeiler entfaltet: «Ich berühre damit die metallene schlange/ du hältst in der hand die versteinen taube». Die Berührung des Kiesels mit der «metallinen schlange» stellt einen Akt der Kräfteübertragung dar. Eine Vorstellung, die aus dem Mittelalter bekannt ist, in dem bestimmte profane Gegenstände durch Berührung mit Reliquien selber zu Reliquien wurden. Die heilende, Angst zerstörende Kraft der «schlange» soll auf den «kiesel» übergehen und ihn zu einer positiven Waffe, zu einem Instrument der Verwandlung werden lassen. Zur Aktivität des lyrischen Ichs kontrastiert die Passivität des Du: «du hältst in der hand die versteinen taube». Hier wird nun

die Möglichkeit der Begegnung von Ich und Du sowie des Gegensatzpaares «tag» und «nacht» vorbereitet.

Betrachtet man den zweiten und dritten Zweizeiler gemeinsam, dann fällt die spiegelbildliche Stellung von Ich und Du auf. Folgt im zweiten Zweizeiler das Ich dem Du, so ist es im dritten Zweizeiler umgekehrt. Eine Hierarchisierung der Beziehung von Ich und Du wird auf diese Weise vermieden. Schließlich wird in dem abschließenden Zweizeiler das Gegenüber von Ich und Du transzendiert zur Gemeinschaft des Wir: «einst wächst ein dornbusch aus unseren herzen/ einst wandert die wüste über unser gesicht». Wieder, wie schon im vierten Teil der «psalmen-elegie», erscheint das «einst», das den Ausblick auf die Zukunft eröffnet. Freilich erlauben sich die beiden Zeilen nun keinen Blick auf das geschichtliche Eschaton Israels, sondern ausschließlich auf die gemeinschaftliche Zukunft von Ich und Du. Die Zukunft ist doppelgesichtig, wie die Kombination von «dornbusch» und «wüste» belegt. Der «dornbusch» erinnert an die Berufungsgeschichte Mose (Ex 2:2f.) und die «wüste» läßt an die sich daran anschließende Wüstenwanderung des Volkes denken. Der «dornbusch» und die «wüste», die die wesentlichen Stationen der Geschichte Israels signalisieren, werden zu existentiellen Begebenheiten umgeformt. Der «dornbusch», der «aus unseren herzen» «wächst», ist die Chiffre einer noch zu gewinnenden Sensibilität und Offenheit für die Transzendenz, die jede behindernde «angst» außer Kraft setzt. Das «herz» des Menschen ist der wahre Ort der Transzendenz, in ihm allein wird das Göttliche erfahren. Die Schlußzeile bringt eine bemerkenswerte Umkehrung, denn nicht das Subjekt wandert durch die «wüste», vielmehr stellt das «antlitz» den Ort für das Durchwandertwerden dar. Das «antlitz» ist sicherlich der sichtbarste Teil des Menschen, an ihm lassen sich Erfahrungen, Versehrungen und schließlich auch das Altern, das auf das Ende des Lebens verweist, vielleicht am unmittelbarsten ablesen. Die «wüste» ist eine Stätte der Absonderung, der Reinigung, aber auch – und damit wird das Motiv der bedrohlichen «nacht» wieder aufgenommen – ein Ort der Gottesferne und der Zerstörung. Die gemeinschaftliche Zukunft von Ich und Du wird also gleichermaßen bestimmt von innerer Gotteserkenntnis und äußerer Zerstörung, die schließlich auf den Tod hinausläuft. Im Ausblick erscheint nun beides als ein Geschehen, das ohne «angst» und Bedrückung angenommen werden kann.

Während die «psalmen-elegie» eine geschichts-theologische Deutung Israels darstellt, die dem Alten Testament folgt, werden in «der tag ist eine metallene schlange» Daten der israelitischen Heilsgeschichte zur Darstellung einer existentiellen und geistigen Situation benutzt, die auf die Erfahrung des Göttlichen und der menschlichen Hinfälligkeit ausgerichtet ist. Eine weitere Stufe des poetischen Umgangs mit Themen und Motiven aus dem Alten Testament zeigt das ebenfalls titellose Gedicht, das mit der Zeile «das hohe lied» beginnt. Es findet sich in der Sammlung «Gedichte», die 1979, also im Todesjahr des Dichters, erschien.

das hohe lied

und wo blieb das tiefe

das wort das sich hinabgräbt

batsheva schaut zu vom dach

denn das wort ist wie ein maulwurf

es stösst aus und gräbt weiter

durstig nach den blauen quellen

die es oben nicht mehr gibt

Wieder besteht das Gedicht aus vier Zweizeilern, doch fehlt hier nun jede Interpunktion. Die Hierarchie der Wörter und Sätze wird so radikal außer Kraft gesetzt, das Augenmerk auf jedes einzelne Wort gerichtet. Die erste Zeile zitiert den Titel eines alttestamentlichen Buches: «das hohe lied». Das «Hohelied» bedeutet «Lied par excellence», damit trifft Luthers Übersetzung den Originaltitel «Lied der Lieder» genau. Es handelt sich bei ihm um eine hymnische Liebesdichtung, in der es weitgehend um das erotische Verhältnis von Braut und Bräutigam geht. Der «hohe» Ton dieser Dichtung, ihre Hymnik, der erotische Überschwang, der aus ihr spricht, wird in der zweiten Zeile mit der einfachen Frage konfrontiert: «und wo bleibt das tiefe». Das «tiefe» «lied», nach dem hier so nachdrücklich gefragt wird, lässt sich wohl als eines verstehen, in dem es um die Abgründe, um das Leid, das Ende der Schönheit, ja, um das Hässliche und Nichtige geht. Themen, die im «hohen lied» ausgeblendet bleiben. Die kritische Absicht, die hinter der Kombination «das hohe lied» und das «tiefe» «lied» steht, ist unüberhörbar. Die unbedenkliche hymnische Verklärung, so lässt sich sagen, ist die Sache der Dichtung Joseph Kopfs nicht. Ihm geht es, wie es der zweite Zweizeiler ankündigt, um «das wort das sich hinabgräbt». Diese Formulierung erinnert zweifelsohne an «Das Wort vom Zur-Tiefe-Gehn» aus dem Band *Die Niemandrose* (1963) des von Kopf so verehrten Paul Celan. Das in die Tiefe grabende «wort» legt Verhältnisse und Zustände frei, die ansonsten unsichtbar bleiben. Davon ist auch die Liebe und mit ihr die Liebesdichtung betroffen: «batsheva schaut zu vom dach». Der Name «batsheva», in Luthers Bibelübersetzung lautet er Bathseba, erinnert an eine fatale Liebesgeschichte, von der im 2. Buch Samuel, Kapitel 11 berichtet wird. König David beobachtet vom Dach aus die schöne Bathseba, die Frau seines Hauptmanns Uria: «Und es begab sich, dass David um den Abend aufstand und sah vom Dach ein Weib sich waschen, und das Weib war sehr schöner Gestalt. Und David sandte Boten hin und ließ sie holen. Und da sie zu ihm hinkam, schlief er bei ihr» (11:2,4). Doch dabei blieb es nicht, David versuchte, sich Urias zu entledigen und befahl: «Stellet Uria an den Streit, da er am härtesten ist, und

wendet euch hinter ihm ab, dass er erschlagen werde und sterbe» (11:15). In diesem Geschehen, an das Kopf erinnert, macht die Abgründe der Liebe, ihre zerstörerischen und mörderischen Potenzen, offenbar. Kopf nimmt in seinem Gedicht eine wichtige Positionsänderung vor. Nicht David «schaut zu vom dach» auf «batsheva», sondern die Frau steht nun ihrerseits ganz allein und beobachtet den Prozess der Poesie, nämlich wie «das wort [...] sich hinabgräbt» und die Tiefendimension ihrer Geschichte, in der sich Liebe und Verrat verbinden, freilegt. Wie tief das poetische Wort reicht, wie tief es reichen muss, davon spricht der dritte Zweizeiler: «denn das wort ist wie ein maulwurf/ es stösst aus und gräbt weiter». Das Dringende und Drängende poetischen Sprechens wird mit der meist recht unbeliebten Tätigkeit des «maulwurfs» verglichen. Im deutschen Aberglauben gilt der Maulwurf wegen seines unterirdischen Wirkens als Tier des Teufels, selbst dem Talmud gilt der Maulwurf als so schädlich, dass er sogar an Mittelfeiertagen getötet werden darf. Doch gerade anhand dieser negativen Einschätzung des «maulwurfs» wird die radikale, nämlich an die Wurzel gehende Aufgabe des poetischen Wortes evident. Es hat gerade das ans Licht zu fördern, «auszustoßen», was für gewöhnlich im Verborgenen, unter der Erde bleibt. Es spricht von den Dingen, die für gewöhnlich dem Vergessen übergeben werden. Die Liebesgeschichte von David und Bathseba ist ein Beispiel dafür, der Hinweis auf sie evoziert das Spannungsverhältnis von «hohem» und «tiefem» Lied. Der Gang in die Tiefe, die Maulwurfstätigkeit des Wortes, das von daher durchaus auch geschmäht werden kann, geschieht aus poetischer Notwendigkeit: «durstig nach den blauen quellen/ die es oben nicht mehr gibt». Das Hinabgraben, der Gang ins Dunkle, geschieht aus einer geradezu existential-poetischen Not heraus, denn man ist «durstig nach den blauen quellen». Der Durst gehört zu den elementarsten körperlichen Äußerungen, in ihm spricht sich ein Bedürfnis aus, das vielleicht am unmittelbarsten auf den Erhalt des Lebens ausgerichtet ist. Die «blauen quellen», denen der Durst gilt, bieten allein die Möglichkeit, ihn zu stillen. Sie erinnern natürlich an die romantische Vorstellung von der blauen Blume, von der utopischen blauen Ferne, in der die poetische Imagination zur Lebenswirklichkeit wird. Die Farbe Blau gehört zu den Grundfarben von Joseph Kopfs Poesie. Die «blauen Quellen», die es, wie apodiktisch gesagt wird, «oben nicht mehr gibt», müssen folglich in der Tiefe gesucht werden. Der Hinweis «oben» nimmt zum einen das Motiv des «hohen liedes» wieder auf, zum anderen lässt er an den blauen Himmel denken, an den traditionellen Ort der Transzendenz, der seine Wertigkeit völlig eingebüßt hat. «Oben» ist nicht länger das Heil zu finden, «oben» ist nicht mehr der Ort des poetischen Wortes. Die «blauen quellen» müssen in der Tiefe aufgesucht werden, von daher repräsentieren sie in einem konventionellen Sinne auch nicht Reinheit oder Unversehrtheit. Das «wort das sich hinabgräbt» «wie ein maulwurf» kommt nur dann zum Ziel, zu den «blauen quellen», wenn es ohne jede Rücksicht tätig wird und sich nicht davor fürchtet, unrein zu werden. Das Gedicht, so sehen wir wohl, stellt ein poetologisches Programm dar. Es zielt auf eine Poesie, die jede literarische Konvention hinter sich lässt und der es um die radikale Selbstrealisierung geht.

Die drei vorgestellten Gedichte stellen drei Weisen des Umgangs mit der biblischen Bild- und Vorstellungswelt dar. In der «psalmen-elegie» zeigte sich die Solidarität mit Israel durch die

einfache Übernahme geschichtstheologischer und verbaler Muster des Alten Testaments, die zu einem Verzicht auf jeden individual-poetischen Gestus führten. Das zweite Gedicht, «der tag ist eine metallene schlange», vollzog den Weg nach innen. Die äußeren Geschehnisse der Heilsgeschichte wurden Stationen individuellen Lebens. Die geschichtstheologischen Bilder dienen nur der Evokation eines existentiellen Kairos. Im dritten Text, «das hohe lied», geht der Dichter noch einen Schritt weiter, heilsgeschichtliche Bezüge oder die Entfaltung existentieller Problemlagen interessieren ihn nun nicht mehr. Die biblischen Motive dienen allein dazu, den poetischen Kairos zur Sprache zu bringen. Das «hohe lied», das auch die «psalmen-elegie» angestimmt hat, erhält nun von dem späten Text eine kritische Beleuchtung. Der Dichter lässt das Gedicht nun nicht mehr politische Stellungnahme oder simple existentielle Standortbestimmung sein, es dient vielmehr jetzt dazu, den Weg in bislang unerreichte und unermessene Regionen zu beschreiten. Eine strenge und kompromisslose Poesie der Tiefe steht ihm vor Augen, als deren markantes Beispiel eben das Gedicht «Das hohe lied» gelten kann.