

GEDICHTE UND INTERPRETATIONEN

- Band 1 Renaissance und Barock
- Band 2 Aufklärung und Sturm und Drang
- Band 3 Klassik und Romantik
- Band 4 Vom Biedermeier zum
Bürgerlichen Realismus
- Band 5 Vom Naturalismus bis zur
Jahrhundertmitte
- Band 6 Gegenwart I
- Band 7 Gegenwart II

GEDICHTE UND INTERPRETATIONEN

Band 6

Gegenwart I

Herausgegeben von
Walter Hinck

Philipp Reclam jun. Stuttgart

Philipp Reclam jun. Stuttgart

Inhalt

Walter Hinck: Einleitung	9
Gotfried Benn: Nur zwei Dinge	19
Jürgen Schröder: Destillierte Geschichte	20
✓ Bertolt Brecht: Vier Buckower Elegien	29
✓ Harald Weinrich: Bertolt Brecht in Buckow oder: Das Kleinere ist das Größere	30
Nelly Sachs: Das ist der Flüchtlinge Planetenstunde Christa Vaerst-Pfarr: Nelly Sachs: »Das ist der Flücht- linge Planetenstunde«	41
Peter Huchel: Brandenburg	50
Gerhard Schmidt-Henkel: »Ein Traum, was sonst?«	50
Marie Luise Kaschnitz: Interview	59
Fritz Martini: Auf der Suche nach sich selbst	60
✓ Günter Eich: Inventur	71
✓ Jürgen Zenke: Poetische Ordnung als Ortung des Poe- ten	72
✓ Ingeborg Bachmann: Böhmen liegt am Meer	83
✓ Peter Horst Neumann: Ingeborg Bachmanns Böhm- isches Manifest	84
Ernst Meister: Ich sage Ankunft	92
Christoph Perels: Der dornige Weg des Gedichts. Zur Poesie und Poetik Ernst Meisters an der Schwelle zum Spätwerk	93
Hilde Domin: Herbstzeitlosen	102
Winfried Woessler: Lyrik vor dem Ende des Exils	103
Johannes Bobrowski: Wiederkehr	113
Alfred Kellerat: Johannes Bobrowskis Wiederkehr	114

RECLAMS UNIVERSAL-BIBLIOTHEK Nr. 7895
Alle Rechte vorbehalten
© 1982 Philipp Reclam jun. GmbH & Co., Stuttgart
Gesamtherstellung: Reclam, Ditzingen. Printed in Germany 2006
RECLAM, UNIVERSAL-BIBLIOTHEK und
RECLAMS UNIVERSAL-BIBLIOTHEK sind eingetragene
Marken der Philipp Reclam jun. GmbH & Co., Stuttgart
ISBN-13: 978-3-15-007895-2
ISBN-10: 3-15-007895-4
www.reclam.de

Paul Celan: Fadensonnen	123
Peter Michelsen: Liedlos	123
Erich Fried: Beim Wiederlesen eines Gedichtes von Paul Celan	140
Michael Zeller: Die Aufklärung einer Dunkelheit	141
Eugen Gomringer: vielleicht	151
Harald Hartung: »vielleicht« – Eine Konstellation Eugen Gomringers	151
Helmuth Heißenbüttel: Lehrgedicht über Geschichte 1954	159
Rudolf Druux: Historisches als Sprachmaterial	160
H. C. Artmann: Bei Rotwein	168
Ute Druwings: Sänger verführt Nixe	170
Gerhard Rühm: die ersten menschen sind auf dem mond	179
Karl Riba: Apollo 11: zeit-sonette als zeitungssonette	179
Ernst Jandl: bibliothek	188
Klaus Jeziorkowski: Zu Ernst Jandls Gedicht »bibliothek«	188
Günter Bruno Fuchs: Gestern	198
Reinhold Grimm: Genrebild mit Hintergrund. Berlinisch, um 1967	199
Kurt Marti: der name	208
Ulla Hahn: Zu Kurt Martis Gedicht »der name«	209
Karl Krolow: Terzinen vom früheren Einverständnis mit aller Welt	215
Klaus Jeziorkowski: Zu Karl Krolows »Terzinen vom früheren Einverständnis mit aller Welt«	216
Walter Helmut Fritz: Also fragen wir beständig	228
Helmuth Koopmann: Annäherungen an die Vogel-scheube Vergänglichkeit	229

Elisabeth Borchers: chagall	241
Peter Wapnewski: »Fisch und Feuer, Stier und Stadt«	242
Günter Grass: Adornos Zunge	251
Heinrich Vormweg: Ein Gelegenheitsgedicht	252
Hans Magnus Enzensberger: leuchtfeuer	258
Hiltrud Gnüg: Poesie und Metapoese	259
Erich Arendt: Nach den Prozessen	270
Heinrich Küntzel: Hieroglyphe und Zeitgedicht	272
Karl Mickel: Dresdner Häuser	282
Frank Trommler: Die Mühlen des Nachkriegsaufbaus. Zu Karl Mickels Gedicht »Dresdner Häuser«	286
Volker Braun: Nach dem Treffen der Dichter gegen den Krieg	295
Andreas F. Kellat: Im Dickicht der Widersprüche	296
Günter Kunert: Geschichte	305
Manfred Durzak: »... unverstümmelt dasein ist alles.«	307
Wolf Biermann: Und als wir ans Ufer kamen	319
Manfred Jäger: »Am liebsten«: eine melancholische Ermütigung	320
Peter Rühmkorf: Hochseil	328
Hans Peter Bayerdörfer: Loreley wird rehabilitiert	329
Christoph Meckel: Andere Erde	341
Wulff Segebrecht: Vom Sterben der Bäume	342
Sarah Kirsch: Die Luft riecht schon nach Schnee	351
Sybille Demmer: »Schnee fällt uns / Mitten ins Herz«. Naturbildlichkeit und Liebeserlebnis in Sarah Kirschs Gedicht »Die Luft riecht schon nach Schnee«	351
Jürgen Becker: Vorläufiger Verlust	360
Franz Norbert Mennemeier: Poetik des Rückzugs: ein lyrischer Gestus der siebziger Jahre	361

Nicolas Born: Da hat er gelernt was Krieg ist sagt er	370
Walter Hinderer: <i>Form ist eine Ausdehnung vom Inhalt</i>	374
Rolf Dieter Brinkmann: Einen jener klassischen . . .	386
Thomas Zenke: <i>Der Augenblick der Sensibilität</i> . . .	387
Volker Hage: <i>Über Wolf Wondratscheks</i>	
»In den Autos«	394
Ursula Krechel: Meine Mutter	402
Elisabeth Hoffmann: <i>Trauerarbeit</i>	403
Karin Kiwus: An die Dichter	411
Walter Hinck: <i>Kleine Poetik des Tagtraums</i>	411
Autorenregister	419

Walter Hinck

Einleitung

Als Gottfried Benn, dessen Sammlungen *Statische Gedichte* und *Trunkene Flut* 1948/49 erschienen waren, mit dem Marburger Vortrag *Probleme der Lyrik* endgültig und triumphal in die literarische Öffentlichkeit zurückkehrte, im Jahre 1951, erschien im Ost-Berliner Aufbau-Verlag Bertolt Brechts Auswahlband *Hundert Gedichte. 1918–1950*, dem erst 1956 eine westdeutsche Ausgabe *Gedichte und Lieder* folgte. Diese verzögerte Wirkung Brechts in der Bundesrepublik war keineswegs nur eine Folge seiner Entscheidung, nach der Heimkehr aus dem amerikanischen Exil den Wohnsitz in Ost-Berlin zu nehmen. Als Stückeschreiber, als Regisseur und eigentlicher künstlerischer Kopf des »Berliner Ensembles« erwarb er sich rasch ein internationales Ansehen, das selbstverständlich – trotz sich vertiefender Gegensätze zwischen den beiden deutschen Staaten – auch in die Bundesrepublik hinüberstrahlte. Aber ebendiesen Vorsprung des Theatermannes vermochte der Lyriker Brecht nur langsam auszugleichen, obwohl viele Kenner der Exilgedichte sofort von seiner Gleichrangigkeit überzeugt waren. Die fünfziger Jahre standen, zumindest in der ersten Hälfte, bei uns ganz im Zeichen eines Benn redivivus. Benn und Brecht sind – als exemplarische Lyriker – die beiden Väter der Nachkriegs- und Gegenwartslyrik. Insofern haben sie zu Recht ihren Platz am Anfang unseres Interpretationsbandes. Benn ist – nimmt man die späte Lyrik (*Fragmente, Destillationen, Après-lude*) und die späte Poetik aus – als Dichter und Theoretiker beispielgebend für die magische, absolute und hermetische Poesie, Brecht hat Maßstäbe gesetzt für eine auf Mitteilung und Erkenntnis gerichtete und der sozialen Wirklichkeit verpflichtete Lyrik; für den einen bleibt das Gedicht letztlich immer monologisch, dem anderen ist es auch ein Organ zur Kommunika-

»konstruktives« statt »moralisches« Denken pflegte. Seine Krisenlösung diente weniger der selbstkritischen konkreten Trauerarbeit als vielmehr einer existentiellen Selbstrechtfer- tigung im Stimmungsraum von Trauer und Melancholie. In diesen Stimmungsraum sind die Westdeutschen nach 1948 begreiflicher Weise gerne eingeströmt. Die kleine Dosis an melancholischer Trauerarbeit und Selbstwertzweifeln im Spannungsfeld von Selbsterniedrigung und Selbsterhöhung, die sie darin vorfanden, reinigte ohne Risiko. So fingen sie mit Gottfried Benn an, auf poetische Weise die verleugnete Vergangenheit zu bewältigen: »es gibt nur zwei Dinge: Die Leere / und das gezeichnete Ich«. Paul Celan mochte diese Formel nicht.

Als solch poetische Katharsis in den sechziger Jahren nicht mehr ausreichte, wurde Benn fast vergessen oder seinerseits verleugnet. Erst jetzt, bei der erneuten Wiederentdeckung, wird eine weniger zeitbezogene Lektüre seines Werkes mög- lich. Ihr mag das Gedicht *Nur zwei Dinge*, auf dem Hinter- grund von Nietzsches (IV, 308) und Spengler (I, 591), als ein negatives christliches Vermächtnis erscheinen, das den Men- schen trotz allem noch im Mittelpunkt der Schöpfung sieht und das noch immer an eine metaphysische Botschaft glaubt.

Zitierte Literatur: Gottfried BENN: Gesammelte Werke. [Siehe Textquelle. Zit. mit Band- und Seitenzahl.] – Gottfried BENN: Briefe. Hrsg. von Harald Steinhausen und Jürgen Schröder. Bd. 1: Briefe an F. W. Oelze. 1932–1945. Wiesbaden/München 1977.

Weitere Literatur: Bruno HILLEBRAND (Hrsg.): Gottfried Benn. Darmstadt 1980. – Edgar LOHNER: Passion und Intellekt. Die Lyrik Gottfried Benns. Neuwied/Berlin 1961. – Edith A. RUNGE: Gottfried Benns »Nur zwei Dinge«. In: Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur 49 (1957) S. 161–178. – Jürgen SCHRÖDER: Gottfried Benn. Poesie und Sozialisa- tion. Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz 1978. – Dieter WELLSHOFF: Gottfried Benn, Phänotyp dieser Stunde. Eine Studie über den Problemgehalt seines Werkes. Köln/Berlin 1958.

Bertolt Brecht

Vier Buckower Elegien

Der Radwechsel

Ich sitze am Straßenrand
Der Fahrer wechselt das Rad.
Ich bin nicht gern, wo ich herkomme.
Ich bin nicht gern, wo ich hinfahre.
Warum sehe ich den Radwechsel
Mit Ungeduld?

5

Große Zeit, vertan

Ich habe gewußt, daß Städte gebaut wurden
Ich bin nicht hingefahren.
Das gehört in die Statistik, dachte ich
Nicht in die Geschichte.

Was sind schon Städte, gebaut
Ohne die Weisheit des Volkes?

5

Der Rauch

Das kleine Haus unter Bäumen am See.
Vom Dach steigt Rauch.
Fehlte er
Wie trostlos dann wären
Haus, Bäume und See.

5

Beim Lesen des Horaz

Selbst die Sintflut
Dauerte nicht ewig.

- Eimmal verrannen
Die schwarzen Gewässer.
5 Freilich, wie wenige
Dauerten länger!

Zitiert nach: Bertolt Brecht: Gesammelte Werke in 20 Bänden. Bd. 10: Gedichte 3. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1967. S. 1009f., 1012, 1014. [Die Fassung dieser Gedichte ist, von unbedeutenden Abweichungen in der Orthographie und Interpunktion abgesehen, identisch mit der Fassung der Erstdrucke.] © Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M.
Erstdrucke: Sinn und Form 5 (1953). («Der Rauch») – Sinn und Form 9 (1957). («Der Radwechsel»). »Beim Lesen des Horaz«.) – Bertolt Brecht: Buckower Elegien. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1964. («Große Zeit, vertan«.)

Harald Weinrich

**Bertolt Brecht in Buckow oder: Das Kleinere ist das
Größere**

Der Radwechsel

Ich sitze am Straßenrand
Der Fahrer wechselt das Rad.
Ich bin nicht gern, wo ich herkomme.
Ich bin nicht gern, wo ich hinfahre.
Warum sehe ich den Radwechsel
Mit Ungeduld?

Wir können uns die Straße, an der dieser Wagen zu Bruch gegangen ist, in Dänemark, Finnland oder am besten in Kalifornien vorstellen, in einem Land jedenfalls, das für Bertolt Brecht in den Jahren der Hitler-Diktatur Exil war. Wir können uns etwa denken, daß Brecht unterwegs war von seinem kleinen Haus in Santa Monica, wo er eine wenig geliebte Bleibe gefunden hatte, in die unweit gelegene Film-

stadt Hollywood, die er zutiefst haßte, im Gepäck den Entwurf zum Drehbuch für einen Film, den zu verwirklichen er für überflüssig hielt. Es sind aber auch viele andere Möglichkeiten denkbar, wie ein Leser dieses lakonische Gedicht, das von der Situation des Radwechsels nur das Nötigste sagt, mit Lebens- und Erlebnisstoff anreichern kann, es mag Brechts Leben oder auch sein eigenes sein. Es sollte aber immer, wenn dieses Gedicht nach seinen eigenen Gesetzen weitergedacht werden soll, eine Situation des Exils sein. Das verlangen insbesondere der dritte und der vierte Vers. Man kann diese Verse nämlich, wenn man sie aus dem Gedicht herauslöst, als Rätsel lesen, das etwa lautet: Ich bin nicht gern, wo ich herkomme; ich bin nicht gern, wo ich hinfahre – was ist das? Ich kann mir wenige Lösungen dieses Rätsels denken, die überzeugender wären als die Antwort: das Exil. Denn ein Exil, darauf hat Brecht mehrfach mit Nachdruck bestanden, ist keine Emigration. Man wandert als Exilierter nicht aus in ein Land, dem man den Vorzug gibt gegenüber dem Land, das man verläßt. Man ist vielmehr Verbannter, und alle Orte dieser Verbannung, so reizvoll sie vielleicht dem Bewohner oder dem touristischen Besucher erscheinen mögen, sind für den Verbannten Zeichen der Unfreiheit und des Unglücks.

Es gibt also keinen eigentlichen Grund für den Reisenden, bei diesem Radwechsel ungeduldig zu sein. Die Ungeduld, die er dennoch zeigt und an sich bemerkt, muß einen tieferen Grund in jenem endlosen Warten haben, das die Zeit des Exils zu einer quälenden Geduldssprüfung macht. Wir können annehmen, daß der Reisende, der da am Straßenrand sitzt, mit seinen Gedanken gar nicht bei diesem Radwechsel ist, sondern bei einem ganz anderen Vorgang, der nach den Bewegungsgesetzen der Weltgeschichte, also viel zu langsam für den einzelnen, vor seinem inneren Auge abläuft. So nimmt er auch an dem Geschehen, das sich unmittelbar vor seinen Augen abspielt und seine Reise verzögert, nur spärlichen Anteil. Wir erfahren beispielsweise

nicht, daß er etwa mit dem Fahrer ein Wort wechselt, ihn – wenn auch mit ungeschickten Worten – vielleicht berät oder ihm sogar zur Hand geht. Das paßt eigentlich gar nicht zu Brecht, der ja sonst zwischen den Denkenden und den Arbeitenden eine enge Solidarität herzustellen wünscht. Dieser Denkende ist hier mit seinen Gedanken nicht bei der Sache, die der Titel als Thema des Gedichtes nennt. Er ist statt dessen mit allen seinen Sinnen bei einer anderen Sache, die ihm – und uns – mehr bedeutet. Man hat unser Gedicht deshalb ein emblematisches Epigramm genannt (Heselhaus, S. 323). Epigramm deshalb, weil es, ähnlich wie wir es von Lessing her kennen, einen Vorgang mit knappen Strichen so vereinfacht, daß dieser »transitorische Moment des Radwechsels« (Müller, S. 74) archetypischen Charakter annimmt. Emblematisch deshalb, weil die Straße und der Wagen und das Rad und der Radwechsel für diesen Reiseden – und für uns – Zeichencharakter haben. Dem ist sicher zuzustimmen, und diese, sagen wir kalifornische Straße ist gewiß ein Emblem des »Lebensweges« (Curriculum vitae), dieser Reisende ist sicher auch der Mensch als Wandernder (Homo viator), und in diesem gebrochenen Rad dürfen wir zweifellos auch das Rad der Fortuna wiedererkennen. Denn der Straßenrand, der Fahrer, das Rad, der Radwechsel – alle diese Sprachzeichen sind in unserem Gedicht mit dem bestimmten Artikel eingeführt und werden dem Leser auf diese Weise als bekannt vorgestellt. Auch das Verb »sehen« in der zweitletzten Zeile (es heißt dort ja nicht etwa »zusehen«!) paßt recht gut in diesen Zusammenhang. Denn dieses Gedicht vom Radwechsel, das in seinen Bedeutungsstrukturen so deutlich auf die Bedingungen des Exils verweist, ist nicht im Exil selber geschrieben, sondern viele Jahre später, im Rückblick, vielleicht im Tag- oder Nachtraum, aus dem Brecht in jenen Jahren gerne die Bilder seiner Gedichte schöpft und sie dann auch gerne durch eben dieses Verb »sehen« kennzeichnet (vgl. das Gedicht *Eisen*). Wir wollen aber die Emblematik des Allgemein-Menschlichen, die wir

eben angedeutet haben, nur als Horizont dieses Gedichtes verstehen. In seiner eigentlichen Substanz ist es ein geschichtliches Gedicht.

Beim Lesen des Horaz

Selbst die Sintflut
Dauerte nicht ewig.
Einmal verrannen
Die schwarzen Gewässer.
Freilich, wie wenige
Dauerten länger!

Das Exil ist vorüber, die Tyrannei ist beendet, die Sintflut hat »nur« zwölf Jahre gedauert. Bertolt Brecht ist nach Deutschland zurückgekehrt und lebt in der Deutschen Demokratischen Republik. In dem Dörfchen Buckow in der Märkischen Schweiz hat er ein kleines Landhaus. Dort schreibt er seine *Buckower Elegien*. Dort liest er nun, zum Beispiel, den Horaz, den er auch schon »in dem kleinen Garten von Santa Monica, [...] unter dem Pfefferbaum« im Exil gelesen hatte.

Die Interpreten haben sich manche Gedanken gemacht, welches Horazsche Gedicht Brecht wohl besonders im Sinn gehabt haben mag, als er sein eigenes Gedicht schrieb. Vielleicht die Ode I,2, die ausdrücklich jene Sintflut thematisiert, die nach der Erzählung des griechischen Mythos nur von einem Menschenpaar, Deukalion und Pyrrha, überlebt wurde? Aber auch an die berühmte Ode III,30 hat man gedacht, in der Horaz mit berechtigtem Dichterstolz von seinen Versen sagt, daß sie dauerhafter sein werden als eherner Monumente: »Exegi monumentum aere perennius« (Mayer, S. 93). Wenn es diese Ode war, die Brecht beim Lesen besonders beschäftigt hat, dann ist das Thema unseres Gedichtes das Nachleben von Dichtung, und man denkt sogleich an die andere Buckower Elegie, die da beginnt: »Ich benötige keinen Grabstein, aber ...« Schließlich ist die Aufmerksamkeit der Interpreten auch noch auf die Epistel

I, 2 gefallen, die eindringlich das stoische Lebensideal preist: »Sapere aude!« (Morley, S. 376 ff.).

Brecht hat jedoch sicher nicht nur diese drei Gedichte, sondern den ganzen Horaz gelesen. Wir könnten daher den philologischen Textvergleich ohne weiteres noch fortsetzen und beispielsweise insbesondere an die Ode II, 9 erinnern, von der Brecht wohl das »Non-semper«-Motiv seines Gedichtes übernommen hat. Diese Ode des Horaz ist ein Trostgedicht und entfaltet den Topos, daß kein Unheil (z. B. keine Naturkatastrophe) ewig dauert. Auch Brechts Gedicht kann ja als Trostgedicht gelesen werden, wenigstens in seinem ersten Teil, bis es dann »freilich« ins Resignative umschlägt. Bei diesem Umschlag haben manche Leser einen Augenblick gestockt. Der Ausdruck »wie wenige« könnte sich ja, wenn man nur der Grammatik nach urteilen will, auch auf die schwarzen Gewässer der Sintflut beziehen lassen. Dann müßte man annehmen, Brecht habe mehrere Sintfluten unterschiedlicher Dauer im Sinn gehabt. Für diese Auffassung bietet das Gedicht aber keinen weiteren Anhaltspunkt, und so haben alle Interpreten nach einem Augenblick des Stockens diese Lesart wieder verworfen und den zweitletzten Vers des Gedichts so verstanden, daß hier die wenigen Menschen (eine Ausgabe schreibt: »wie Wenige«) gemeint sind, die eine Sintflut überleben: Noah und die Seinen nach der biblischen Sintflut, Deukalion und Pyrrha nach der mythologischen Sintflut, Bertolt Brecht (»Als ich wiederkehrte, war mein Haar noch nicht grau«) nach der faschistischen Sintflut. Diese Katastrophe hat lange gedauert, und wir erinnern uns der Ungeduld Brechts beim Radwechsel. Während dieser Zeit des ungeduligen Wartens richtet sich die Hoffnung auf ein fast utopisch scheinendes »einmal«, vergleichbar dem Gedichttitel *Einmal, wenn die Zeit sein wird*. Ist aber dann endlich die Zeit gekommen, wird aus dem utopisch-zukünftigen »einmal« das tröstliche »einmal« der erzählten Vergangenheit: »einmal verrannen die schwarzen Gewässer«. Dann schaut man um sich: wer hat die gewaltige Sintflut überlebt? Nur wenige haben die

Gewalt überlebt. Millionen fehlen, die Opfer der Flut geworden sind. Unter ihnen zum Beispiel Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht, denen Brecht Grabinschriften geschrieben hat. Oder haben vielleicht gerade diese Revolutionäre länger gedauert? Denn auch das Dauern dessen, der zu seinen Lebzeiten Bedenkenswertes geschrieben und gelehrt hat, ist nur eine Form des Überlebens in der Flut der Zeit, und es geht im letzten wohl nur darum, ob der einzelne vielleicht etwas länger dauert als dies und das um ihn herum. Denn: »Dauerten wir unendlich / So wandelte sich alles / Da wir aber endlich sind / Bleibt vieles beim Alten.«

Große Zeit, vertan

Ich habe gewußt, daß Städte gebaut wurden
Ich bin nicht hingefahren.

Das gehört in die Statistik, dachte ich
Nicht in die Geschichte.

Was sind schon Städte, gebaut
Ohne die Weisheit des Volkes?

Wenn man diese Buckower Elegie so versteht, als ob Bertolt Brecht, Horaz lesend, sich in sein märkisches Tusculum zurückgezogen und von den großen Städten ferngehalten hätte, in denen nach den Zerstörungen des Krieges die Häuser und Fabriken wieder aufgebaut wurden, so würde man dieses Gedicht als epikureisches Mißverstehen. Brecht, obwohl den »Vergnügungen« dieses Daseins sehr zugetan, war kein Epikureer. Er hat, als er aus dem Exil heimkehrte und wieder in Berlin Wohnung nahm, am Wiederaufbau dieser Stadt leidenschaftlich Anteil genommen und in der regen Bautätigkeit, die Anfang der fünfziger Jahre einsetzte, ein verheißungsvolles Zeichen für den Aufbau des Sozialismus gesehen. »Als unsere Städte in Schutt lagen [...], haben wir begonnen, sie wieder aufzubauen«, heißt es in einem Gedicht, und ein anderes Gedicht richtet sich »an einen jungen Bauarbeiter der Stalinallee«. Brecht hat auch In-

schriften für die ersten Hochhäuser entworfen, die damals in Berlin entstanden, und er hat überhaupt darüber nachgedacht, ob man nicht lyrischen Gedichten dadurch eine größere Dauer geben kann, daß man sie mit der Architektur verbindet. Nein, Brecht hat gewiß nicht nur gewußt, daß Städte gebaut wurden, sondern er hat auch leidenschaftlich gewollt, daß sie gebaut wurden, und er hat mit seinen Gedichten selber mitgearbeitet an diesen *großen* Bauten, die von der *großen* Zeit des Sozialismus Zeugnis ablegen sollten, und zwar nicht nur in den Erfolgsstatistiken der Regierung, sondern auch vor der Geschichte.

Aber dieser Bertolt Brecht, der sich in den Jahren um 1950 herum so deutlich für die »große Ordnung« der sozialistischen Gesellschaft und ihrer Renommierbauten ausgesprochen hat, hat damals im Solidaritätsrausch der Aufbaujahre wohl nur für kurze Zeit vergessen, daß er sich eigentlich in den Städten immer unwohl gefühlt hat. Eigentlich fand er sich nämlich als Literat »in die Asphaltstädte verschlagen«, und sein frühes Wort von der »Unbewohnbarkeit der Städte« präludiert schon der späteren Rede Alexander Mitscherlichs von der »Unwirtlichkeit unserer Städte«. Es ist also leicht, der in Brechts Gedichten vielfach belegten These von den großartigen Aufbauleistungen des Sozialismus eine in seinen Gedichten ebenfalls gut belegte Antithese von dem immer erschreckenden Moloch Stadt entgegenzusetzen. Brecht löst diesen Widerspruch selber »dialektisch« auf, indem er fragt: »Was sind schon Städte, gebaut / Ohne die Weisheit des Volkes?« Ein anderes Gedicht, das dem gleichen Problem gewidmet ist, trägt sogar den Titel *Frage*. Es lautet:

Wie soll die große Ordnung aufgebaut werden
Ohne die Weisheit der Massen? Unberatene
Können den Weg für die vielen
Nicht finden.
Ihr großen Lehrer
Wollt hören beim Reden!

Hören mögen die Mächtigen, so wollen wir hoffen, auch auf die Stimme des Buckower Elegikers, die in poetischer Form daran erinnert, daß am Ende doch das Kleinere das Größere ist.

Es versteht sich, daß diese Stimme eine leise Stimme ist und sich unter Verzicht auf jede amplifikatorische Rhetorik in literarischen Kleinformen äußern muß. Klein ist daher auch das folgende Gedicht, das in Form und Inhalt an ein japanisches Haiku erinnert:

Der Rauch

Das kleine Haus unter Bäumen am See.
Vom Dach steigt Rauch.
Fehlte er
Wie trostlos dann wären
Haus, Bäume und See.

Auf den ersten Blick sieht es so aus, als hätten wir eine Idylle vor uns, fast einen Locus amoenus, gelegen in Buckow. Aber wir erinnern uns: schon in Kalifornien lebte Brecht in einem kleinen Haus mit Garten, das dennoch das Exil nicht vergessen machen konnte. Und in einem anderen Gedicht aus dem Jahre 1952 hört der Dichter »die Stimme des Oktobersturms / um das kleine Haus am Schilf«. Brecht denkt sich daher hier nicht grundlos etwas aus, wenn er den Rauch, der vom Dach aufsteigt, wegdenkt. Über den Rauch als Zeichen für mancherlei hat er in seinem lyrischen Werk viel nachgedacht. So in seinem *Lied vom Rauch* über den vergänglichen Rauch, so andererseits über die »Gebirge von Rauch«, die über einer bombenzerstörten Stadt stehen können, und so schließlich über den friedlichen Rauch, den Odysseus bei seiner Rückkehr an den heimatlichen »Herd« wahrnimmt:

Dies ist das Dach.
Die erste Sorge weicht.

Demn aus dem Haus steigt Rauch:
Es ist bewohnt.

Walter Jens hat also mit Recht vor dem Mißverständnis gewarnt, in unserem Gedicht eine Idylle sehen zu wollen. Wir wollen vielmehr mit demselben Walter Jens in den Versen dieses Gedichtes »eine verständige Betrachtung« sehen, die uns in knappen, meisterlich knappen Worten daran erinnert, wie gefährdet der Friede in der Welt ist (Jens, S. 21). Er ist immer an Voraussetzungen und Bedingungen gebunden. Das ist in äußerster Verknappung mit dem nur zwei Wörter umfassenden Vordersatz des Konditionalgefüges gemeint, der im dritten Vers die Achse des Gedichtes bildet. Sind diese Bedingungen, die wir sicher im Sinne Brechts als politische Bedingungen verstehen dürfen, erfüllt, so können wir uns an dem kleinen Haus unter Bäumen am See und an dem Rauch, der aus seinem Dach steigt, erfreuen. Sind sie aber nicht erfüllt, dann ist auch kein Trost mehr bei diesem Haus, diesen Bäumen, diesem See zu finden. Es sind dann zwar noch dieselben Gegenstände, aber die Kargheit des Summativ-Schemas im letzten Vers, verglichen mit der entfalteten Syntax der beiden ersten Gedichtzeilen, gibt die Öde zu erkennen, die sich ausbreitet, wenn keine besorgende Hand mehr die friedliche Ordnung der Menschheitskultur aufrecht erhält.

In einer Betrachtung aus den dreißiger Jahren über das Zerpfücken von Gedichten nennt Brecht ein gutes Gedicht ein »zum Verweilen gebrachtes Filichtiges«. Das paßt gut auf dieses Gedicht. Brecht führt sodann eine Reihe von Gründen an, warum seine Leser und Interpreten keine Scheu haben sollen, ein solches Gedicht zum besseren Verstehen in seine Teile auseinanderzunehmen. »Zerpfücke eine Rose und jedes Blatt ist schön.« Auch wer unser Gedicht, dieses »zarte blütenhafte Gebilde«, bei der Interpretation auseinandernimmt und zerpfückt, wird finden: jedes Wort ist schön.

Zitierte Literatur: Clemens Heselhaus: Brechts Verfremdung in der Lyrik. In: Wolfgang Iser (Hrsg.): Immanente Ästhetik, ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne. München 1966. S. 307–326, 518–523. – Walter Jens: Der Lyriker Brecht. In: W. J.: Zueignungen. 11 literarische Porträts. München 1962. S. 18–30. – Hans Mayer: Bertolt Brecht und die Tradition. München 1975. – Michael Morley: Brechts »Beim Lesen des Horaz«. An Interpretation. In: Monatshefte für den deutschen Unterricht 63 (1971) S. 372–379. – Joachim Müller: Zu einigen spätem Spruchgedichten Brechts. In: Orbis Litterarum 20 (1965) S. 66–81.
Weitere Literatur: Alexander Hildebrandt: Bert Brechts Alterslyrik. In: Merkur 20 (1966) S. 952–962. – Claude Hill: Bertolt Brecht. München 1978. – Walter Hinck (Hrsg.): Ausgewählte Gedichte Brechts mit Interpretationen. Frankfurt a. M. 1978. – Jürgen Link: Die Struktur des literarischen Symbols. Theoretische Beiträge am Beispiel der spätem Lyrik Brechts. München 1975. – Joachim Müller: Bertolt Brecht und sein lyrisches Lebenswerk. In: Universitas 19 (1964) S. 479–492. – Klaus Schumann: Der Lyriker Bertolt Brecht 1913–1933. Berlin 1964. München 1971. – Klaus Schumann: Themen und Formwandel in der spätem Lyrik Brechts. In: Weimarer Beiträge. Brecht-Sonderheft 1968. S. 39–60. – Klaus Schumann: Untersuchungen zur Lyrik Brechts. Themen, Formen, Weiterungen. Berlin/Weimar 1977. – Steffen Ströfense: Bertolt Brechts Gedichte. Kopenhagen 1972. – Werner Weber: Bertolt Brecht. Frankfurt a. M. 1956. – Peter Witzmann: Antike Tradition im Werk Bertolt Brechts. [Ost] 1964.

Zitierte Literatur: Anita BAUS: Standortbestimmung als Prozeß. Eine Untersuchung zur Prosa von Marie Luise Kaschnitz. Bonn 1974. – Horst BIENEK: Werkstattgespräche mit Schriftstellern. München 1962. – Reinhold GRIMM: Marie Luise Kaschnitz: Hiroshima. In: Geschichte im Gedicht. Texte und Interpretationen. Protestlied, Bänkelsang, Ballade, Chronik. Hrsg. von Walter Hinck. Frankfurt a. M. 1979. – Insel Almanach auf das Jahr 1971. Hrsg. von Hans Bender für Marie Luise Kaschnitz. Frankfurt a. M. 1970. [Mit einem Forschungsbericht von Elsbet Linpinsel, S. 97–115.] – Walter JENS: Deutsche Literatur der Gegenwart. Themen, Stile, Tendenzen. München 1961. – Marie Luise KASCHNITZ: Dein Schweigen – meine Stimme. [Siehe Textquelle.] – Marie Luise KASCHNITZ: Die Schwierigkeit unerbittlich zu sein. In: Die Welt der Literatur. Beilage zu »Die Welt«. 11. 11. 1965. – Marie Luise KASCHNITZ: Schwierigkeiten heute die Wahrheit zu schreiben. In: M. L. K.: Ein Lesebuch. 1964–1974. Hrsg. von Heinrich Vormweg. Frankfurt a. M. 1975. – Marie Luise KASCHNITZ: Wohin denn ich. Aufzeichnungen. Hamburg 1963. – Marie Luise KASCHNITZ: Zwischen Immer und Nie. Gestalten und Themen der Weltliteratur. Betrachtungen. Frankfurt a. M. 1971. – Rudolf Nikolaus MAIER: Das moderne Gedicht. Düsseldorf 1959.

Weitere Literatur: Elsbet LINPINSEL: Kaschnitz-Bibliographie. Hamburg/Düsseldorf 1971.

Günter Eich

Inventur

Dies ist meine Mütze,
dies ist mein Mantel,
hier mein Rasierzeug
im Beutel aus Leinen.

5 Konservenbüchse:

Mein Teller, mein Becher,
ich hab in das Weißblech
den Namen geritzt.

Geritzt hier mit diesem
10 kostbaren Nagel,
den vor bekehrlichen
Augen ich berge.

Im Brotbeutel sind
ein Paar wollene Socken
15 und einiges, was ich
niemand verrate,

so dient es als Kissen
nachts meinem Kopf.
Die Pappe hier liegt
20 zwischen mir und der Erde.

Die Bleistiftmine
lieb ich am meisten:
Tags schreibt sie mir Verse,
die nachts ich erdacht.

5 Dies ist mein Notizbuch,
dies meine Zeltbahn,
dies ist mein Handtuch,
dies ist mein Zwirn.

Zitiert nach: Günter Eich: Gesammelte Werke in vier Bänden. Hrsg. von Susanne Müller-Hanpft, Horst Ohde, Heinz Schaforth und Heinz Schwitzke. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1973. Bd. 1: Die Gedichte. Die Mantwürfe. S. 35. © Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M.
Entstanden: 1945/46.
Erstdruck: Deine Söhne, Europa. Gedichte deutscher Kriegsgefangener. Hrsg. von Hans Werner Richter. München: Nymphenburger, 1947.
Weiterer wichtiger Druck: Günter Eich: Abgelegene Gehöfte. Frankfurt a. M.: Schauer, 1948. 2. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1968 [mit von Eich teilweise veränderter Reihenfolge der Texte].

Jürgen Zenke

Poetische Ordnung als Ortung des Poeten.

Günter Eichs *Inventur*

»Das Nichts zwingt zur Schöpfung.«
 Eich, *Notizen*

Ein Kriegsgefangener benennt seine kostbaren Habseligkeiten: Wer ein Beispiel dafür suchte, daß selbst »naive« Gedichte, die ungekünstelt bis zum Verdacht der Kunstlosigkeit wirken, nicht notwendig unmittelbar zum Leser sprechen, der könnte aus heutiger Sicht auch diese Strophen anführen, obwohl sie zu den berühmtesten der deutschen Nachkriegslyrik zählen und sich eine ganze Generation aus ähnlicher Erfahrung damit identifizieren konnte. Die erneute Begegnung mit dem offenbar jedermann vertrauten Gedicht steht im Zeichen einer unerwarteten Befangtheit, die sich schon durch die (literar-)historische Etikettierung einstellt. Gilt doch *Inventur* noch vor anderen Lagergedichten Günter Eichs geradezu als Inbegriff von »Kahlschlag-Literatur« aus dem »Jahre Null«, wenngleich diese Begriffe im Hinblick auf ungebrochene Traditionen nach dem Krieg längst als revisionsbedürftig erkannt worden sind. Seine Wirkungsmöglichkeit wäre dann auf sehr wenige Nach-

kriegsjahre begrenzt – ein Schicksal vieler Zeitgedichte. Schon für die Jahre des »Wirtschaftswunders« läßt sich nur noch angenehmes Gruseln und das erleichterte Kontrastgefühl »Wir sind wieder wer« vorstellen. Heute scheint eine ausschließlich historisierende Deutung des Gedichts als Dokument einer längst vergangenen und verdrängten Zeit der Bedürftigkeit und selbstverschuldeten nationalen Demütigung nach der bedingungslosen Kapitulation unvermeidlich. Oder was könnte den Leser einer Überfluggesellschaft mehr befremden als die liebevolle Verwaltung des Mangels bei Eich?

Sollten wir das Gedicht deshalb kurz entschlossen aus seinem Kontext lösen und als Variation über das heutige Problem der »wahren Bedürfnisse«, als Appell zur Rückbesinnung auf das Notwendige angesichts der »Grenzen des Wachstums« verstehen? Immerhin hat man es als Kontrastfaktor auf das behagliche Lob spießbürgerlicher Satturtheit in dem formal eng verwandten Rollengedicht *Jean Baptiste Charadin* von Richard Weiner gedeutet (Neumann, S. 63), in dem es etwa heißt: »Hier ist mein Wedgewood, / Dort ist mein Sévres. / Das lustige Bildchen, / Fragos Geschenk.« Doch hat Eich die Kenntnis dieses »Vorläufers« ausdrücklich bestritten. Solange ein bewußt parodistischer Rückbezug darauf nicht zu beweisen ist, sollte man den Sinn von *Inventur* nicht durch modische Spekulationen verstellen, etwa mit der Behauptung: »Der Prozeß der Verdinglichung [im Spätkapitalismus] ist total in der Situation des Gefangenen« (Müller-Hanpft, S. 38). Konsum- und Ideologiekritik haben andere Voraussetzungen als die von Eich 1945/46 in amerikanischer Gefangenschaft am eigenen Leibe erfahrenen Entbehrungen. Zurückhaltung mit solchen Interpretationen gebietet schon der Respekt vor dem Autor, der sich zeit- lebens jeder vordergründigen Vereinnahmung für »Zwecke« entzogen hat.

Ratlosigkeit mag den Leser auch bei der Gattungszuordnung befallen. Die Berühmtheit dieser Verse ist keine Antwort auf die schlichte Frage: Ist das denn überhaupt ein Gedicht?

Mehr als Strophenform und Metrum scheinen auf den ersten Blick nicht dafür zu sprechen. Zwar ist Reimlosigkeit, zumal im 20. Jahrhundert, kein ausschließendes Kriterium, doch was könnte prosaischer sein als ein Text, dessen Sprache so konsequent jeder Bildlichkeit enträt, der schon im Titel Kaufmannsroutine ankündigt und dann mit der Auflistung beziehungs- und eigenschaftsloser Dinge auch zu praktizieren scheint? Nicht einmal die Substantive »brauchen nur die Schwingen zu öffnen und Jahrtausende entfallen ihrem Flug«, wie Gottfried Benn sie in den *Problemen der Lyrik* feiert (S. 513); statt dessen »Kargwort neben Kargwort«, wie es in Marie Luise Kaschnitz' Gedicht *Müllabfuhr* programmatisch heißt.

Die durch solche Zweifel provozierte genauere Betrachtung enthüllt jedoch eine bisher übersehene konstitutive Spannung zwischen prosaischer Inventarisierung und lyrischem Rhythmus, zwischen scheinbar beliebiger Addition und kunstvollem Bau.

Metrisch haben die Strophen mit ihren jeweils vier zweihebigen Versen einen deutlich liedartigen Charakter, wie er uns etwa aus dem Volkslied *Die Gedanken sind frei*, dem geistlichen Lied *Es ist ein Schnitter, heißt der Tod* oder Goethes *Mailed* vertraut ist. Das gilt besonders für die Zeilen mit Auftakt und weiblicher Kadenz, obwohl Schillers *Punschlied* auch auftaktlose zweihebige Verse mit männlicher Kadenz als kantabel vorführt. Frei von strophischer Begrenzung begegnet uns dieser Verstyp häufiger in Dithyramben (etwa bei Schiller und Nietzsche), in Oden und Hymnen (z. B. Goethes großen Hymnen der ersten Weimarer Jahre). Die rhythmische Gestaltung variiert in diesen Gattungen stärker, doch stellt sich bei doppelter Senkung in der Versmitte häufig ein tanzender Rhythmus ein, der den Dithyrambus seit seinen Ursprüngen auszeichnet. Da nun in Günter Eichs *Inventur* solche Verse mit doppelter Senkung in der Mitte dominieren, gleichzeitig aber der Endreim des Liedes ausgespart ist, wird man das Gedicht zwischen beiden Formtraditionen beheimatet sehen müssen. Acht wei-

tere Gedichte der Sammlung *Abgelegene Geböfte*, die wohl ebenfalls 1945/46 entstanden sind, folgen dem gleichen metrischen und strophischen Prinzip, sind allerdings durchweg gereimt; *Die Orgel der Sumpfe* besteht aus zweihebigen Versen ohne strophische Gliederung. Auch vier chinesische Gedichte hat Eich 1949 bis 1951 in vierzeilige Strophen mit vorwiegend zwei Hebungen übertragen: *Klage*, *Ein Sommertag*, *Frühlingsnacht* und *Kurze Rast am Ufer* – das erste davon als Exilgedicht einer Königin auch thematisch und sprachlich mit *Inventur* verwandt: »Ein Zeltdach ist meine Wohnung, / Aus Filz sind die Wände. / Rohes Fleisch muß ich essen, / Stutenmilch ist mein Getränk.« Das läßt für die ersten Nachkriegsjahre auf seine erhebliche Wertschätzung dieser Form schließen, die er in den folgenden Sammlungen aufgibt, wie seit den fünfziger Jahren auch andere einfache gereimte Strophenformen, vor allem die Volksliedstrophe, weil ihm die traditionellen lyrischen Sageweisen von Reim, Strophe und Metapher zunehmend verdächtig werden und ihn alles zur zeichenhaften Abreviatur drängt.

Die rhythmische Ausgestaltung dieses Versmaßes in *Inventur* zeigt eine – naturgemäß subtile – Doppelfunktion. Daß genau die Hälfte der 28 Verse auftaktlos einsetzt, mag noch als bloßer Zufall abgetan werden, obwohl Eichs Formsinn nicht unterschätzt werden sollte. Daß davon wiederum die Hälfte – was der Strophenzahl entspricht – den dreiteiligen Aufbau des Gedichts mitakzentuiert, könnte immer noch belanglos erscheinen. Denn die rahmende Funktion der beiden Eckstrophen wird auch ohne den kräftig-bestimmten Einsatz der drei ersten und vier letzten Verse syntaktisch augenfällig durch die anaphorische Reihung syntaktisch parallel gebauter, deiktischer Hauptsätze, die den vom Titel geweckten Erwartungen in ihrer schmucklosen Statik voll auf gerecht werden – Eigenschaften der Dinge »zählen« schließlic nicht bei einer Inventur, und der Zusammenfall von Ding-, Satz- und Zeilenende fördert gewiß die solchem Vorhaben nützliche Übersicht.

Wenn indessen die eine Hälfte der auftaktlosen Verse so

offenkundig eine Sonderstellung einnimmt, richtet sich die Aufmerksamkeit verstärkt auf die andere Hälfte. Diese sieben Verse verteilen sich unregelmäßig über die fünf ›Binnenstrophen‹, akzentuieren also nicht den Bau des Gedichts, sind dafür aber Zeilen von so zentraler Bedeutung wie »Tags schreibst sie mir Verse« (23) und »lieb ich am meisten« (22), vorenthaltener Bedeutung wie »niemand verrate« (16) oder unerwartet und rätselhaft emphatischer Wertung wie »kostbaren Nagel« (10) mit den zwei folgenden Zeilen. Die zunächst unauffällige Zeile »nachts meinem Kopf« (18) wird offenbar rhythmisch vorausdeutend auf die ebenfalls nachts »erdachten« (24) Verse herausgehoben. Die Versuchung liegt nahe, als geheimen Fluchtpunkt für diese sieben Verse das ›Schreiben‹ des Ich anzunehmen, ohne deswegen im Umkehrschluß alle Verse mit Auftakt als mutmaßlich zweitrangig aus den Augen zu verlieren. (Das verbietet sich für die Eckverse der vorletzten Strophe ohnehin.) Stützen könnte sich diese Vermutung auch auf eine parallele rhythmische Besonderheit. Insgesamt dreimal realisieren wir bei sinnakzentuierter Lesung eine dreisilbige Senkung statt einer ein- oder zweisilbigen in der Versmitte. Dadurch wird noch einmal die Bedeutung der Zeile »Tags schreibt sie mir Verse« hervorgehoben, zum andern in den Anfangszeilen der Eckstrophen die Rahmung zusätzlich betont. Auch hier also eine – parallele – Doppelfunktion rhythmischer Elemente. Die quantitative Verteilungssymmetrie rhythmischer Besonderheiten auf Rahmen- und Binnenstrophen lenkt den Blick auf eine analoge Symmetrie des Kontrasts zwischen expliziter Inventur in den Rahmenstrophen und verdeckter Bestandsaufnahme in der mittleren Strophe, gleichsam der Symmetrieachse, die übrigens auch als einzige einen zweisilbigen Auftakt enthält. Hier liegen neben wollenen Socken andere, geheime Kostbarkeiten. Sieht man die Paralleltät der verborgenden Geste als vorausdeutenden Hinweis an, so kann »einiges« (15) sich nur auf etwas beziehen, das wie der »kostbare« Nagel mit dem Schreiben zu tun hat; und als das »es« (also nicht der Brotbeutel), das nachts dem Verse

erdenkenden Kopf zum Kissen dient (17f.), müßte im Zentrum des Gedichts das auch vor dem Leser sorgsam gehütete Geheimnis des Dichtens stehen, eines Dichtens, das im Bann so prosaischer Dinge wie der wollenen Socken geschieht, die in schlechten Zeiten ebenso materiell wichtig sind wie als Gegenstand für Lyrik in schlechten Zeiten, um ein bekanntes Gedicht Bertolt Brechts abgewandelt zu zitieren.

Die kompositorische Spannung zwischen Rahmen- und Binnenstruktur tritt auch auf der Ebene von Lautung und Klang der Verse in Erscheinung. Deutet schon die bis zur mittleren Strophe gleichmäßig zunehmende, dort kulminierende und wiederum allmählich abnehmende Tendenz zur Verschleifung der strengen Zeilenäsur durch Enjambements auf ein, wenn auch verhaltenes, rhythmisch-musikalisches Crescendo und Decrescendo des Sprechens, so findet dies eine nicht so streng symmetrische – Entsprechung in der Verwendung der Vokale und Konsonanten. Die gruppierende Funktion des Endreims ist weitgehend dem Stabreim übertragen. (Dies gilt, wenn man jede Strophe als Äquivalent zweier germanischer Langzeilen auffaßt.) Durch konsonantische Alliteration vor allem am Ende der jeweils ersten beiden ›Kurzzeilen‹ werden die Einsätze der Strophen 1, 2, 4, 5 und 6 markiert: »Mütze«/»Mantel«, »-büchse«/»Becher« usw. Vokalische Harmonien bestimmen das Klangbild sämtlicher Strophen. Im Kontrast zur Dominanz der hellen Vokale, vor allem auf i bzw. ie, in den Eckstrophen fällt das Auf- und Wieder-Abklingen der dunklen auf a und o in den Binnenstrophen 2, 4 und 6 auf: »hab«/»Namen«; »Brot«/»wollene Socken«; »was«/»verrate«; »Tags«/»nachts«/»erdacht«. Auch unabhängig von der Gleichlautung werden die betonten Vokale zur Mittelstrophe hin immer dunkler, gleichsam ›wärmer‹, und danach wieder heller. So erscheint die Mittelstrophe abermals als Höhepunkt des lyrischen Sprechens.

Diese Beobachtungen zur lyrischen Struktur weisen demnach auf eine dreigliedrige Komposition, die das Thema »Inventur« in der ersten Strophe mit bauendem Rhythmus

anschlägt, in den folgenden fünf Strophen rhythmisch fließend ›durchführt‹ und mit einer Reprise der thematischen und formalen Elemente in der letzten Strophe ausklingen läßt. Die Durchführung kulminiert rhythmisch und klanglich in der mittleren Strophe und verarbeitet dabei ein zweites Thema: das Schreiben des Ich, das in der zweiten Strophe auf scheppernder Grundlage (lautmalend: »Konservenbüchse«/»Teller«/»Becher«/»-blech«) mit einer schrill quiet-schenden Signatur beginnt (ebenso lautmalend: »geritzt hier mit diesem«), die noch ganz an den prägenden Klang des Themas gemahnt, dann aber zu gelösteren Klängen und Formen findet, so daß die inhaltliche Steigerung zu den in der vorletzten Strophe genannten Versen auch in der Sprache der Verse selbst glaubhaft wird. »Die Macht der Gedichte«, »Der Zauber der Verse« sind nicht mehr »im Hunger vergessen«, wie es in einem anderen Gedicht aus dem Komplex *Gefangenschaft* heißt (I,32), sondern erscheinen unter den ›Aktiva‹ der »Stunde Null«. Vielleicht enthält der für diese Jahre ungewöhnliche Gebrauch des Stabreims bereits einen metaphorischen Hinweis auf fast verschüttete Anfänge des Dichtens. Aus der Inventur erwächst die Kraft zur Invention.

Eine Formuntersuchung, die allen Feinheiten dieses Gedichts gerecht werden wollte, hätte auch z. B. auf reizende oder chiasmische Klangstrukturen zu achten, etwa: »mein Teller«/»mein Becher«; »begehrlichen«/»berge«; »Notizbuch«/»Zeltbahn«; »was ich niemand«; »Bleistiftmine«/»lieb [...] meinten«. Auch solche verborgenen, über die Nützlichkeit hinausreichenden Beziehungen tragen zur poetischen Ordnung der Dinge in den Binnenstrophen bei, wo die schrumpfende Zahl der wahrgenommenen Gegenstände dafür Raum eröffnet.

Wer solche Beobachtungen für formalistische Pedanterie hält, mag sich durch jenen Brief Günter Eichs eines anderen belehrt sehen, aus dem ein Jahr nach Veröffentlichung der *Abgelegenen Gehöfte* Alfred Andersch zitiert: »Die Korrespondenz eines Doppelkonsonanten in der ersten Zeile mit

einem in der zweiten kann entscheidender sein als der Gefühls- oder Gedankeninhalt« (S. 150). Noch zehn Jahre später rühmt er in einer Gedichtrezension den »Rhythmus«, »den Kunstverstand in der Reimanordnung und im Spiel der Vokale und Konsonanten« (IV,431). In einem Diskussionsbeitrag aus dem Jahre 1949 faßt er zusammen:

Literatur, wenn sie nicht Reportage und Unterhaltungsroman bleiben will, wird erst wesentlich und wirksam, wenn sie Form gewinnt, d. h. über das Dargestellte hinaus gültig ist. [...] Entscheidend scheint mir die Genauigkeit [...] Stil ist kein Schlafpulver, sondern ein Explosivstoff. (IV,395)

Daß *Inventur* dank seiner Form einen Anspruch auf Bedeutung und Wirksamkeit als deutsches Nachkriegsgedicht erheben kann, nicht etwa kraft einer rein inhaltlich trivialen Inventarisierung, die allererst einen ›explosiven, d. h. spannungsreich und unerwartet poetischen Ausdruck finden mußte, hoffe ich gezeigt zu haben.

Eich ist mit derselben Elle zu messen, die er 1949 an den damals in Deutschland gerade entdeckten Hemingway anlegt: »sein kunstvoller, ja raffinierter Stil ist nicht aus dem Journalismus ableitbar« (IV,395 f.), das heißt: stilistisches Raffinement zeigt sich auch darin, daß es sich hinter der Oberfläche des Faktischen zu verbergen weiß und sich nicht aufdrängt wie das ›lyrische‹ Raunen eines ›falschen Tiefsinns‹.

Daß Eich damit keiner apolitischen Ästhetisierung der Nachkriegswirklichkeit das Wort redet, geht bereits aus seiner Situationsbeschreibung des Schriftstellers Anno 1947 unmißverständlich hervor: die Aufgabe habe sich »vom Ästhetischen zum Politischen gewandelt«, fern »jeder unverbindlichen Dekoration, fern aller Verschönerung des Daseins« (IV,393).

Damit plädiert er nicht für unmittelbar politisch eingreifende Literatur, sondern für die Trennschärfe ihrer Wirklichkeitswahrnehmung als Ausdruck ihrer inneren »Wahrheit« und letztlich als Grundstein einer »Ethik«. Für einen

Nachfahren der romantischen Dichtungstradition, der Eich in seinen Anfängen zu Beginn der dreißiger Jahre war, heißt das auch: die Natur hat aufgehört, poetisches Reservat zu sein; statt des Posthorns tönt Eimerklappern durch den Wald:

[...] dort werden Reisig und Zapfen gesammelt, nicht weil es poetisch ist, sondern weil es keine Kohlen gibt; Aufforstung und Abholzung, statistische Zahlen und eine Ziffer im Haushaltsplan, – so trockene Dinge können bedeutender sein als die subtilen Gefühle, die der Spaziergänger beim Einatmen des Tannendufes hat. Ich will nicht sagen, daß es keine Schönheit gibt, aber sie setzt Wahrheit voraus. (IV, 393 f.)

Statistik als zeitgemäße Voraussetzung der Schönheit – dieses literarische Programm hat in *Invention* Gestalt gewonnen. Exemplarisch steht das Gedicht damit *auch* für die kurze »Epoche« des »Kahlschlags«, die Wolfgang Weyrauch 1949 so beschreibt:

[...] die Kahlschläger fangen in Sprache, Substanz und Konzeption, von vorn an [...] bei der Addition der Teile und Teilchen der Handlung, beim A-B-C der Sätze und Wörter [...]. Die Methode der Bestandsaufnahme. Die Intention der Wahrheit. Beides um den Preis der Poesie. (S. 214 ff.)

Für *Invention* wäre zu modifizieren: um den Preis lediglich der poetischen Worte. 1951 fordert Benn in dem Vortrag *Probleme der Lyrik*: »Lassen wir das Höhere, [...] bleiben wir empirisch. [...] dies ist deine Stunde, schreite ihre Grenzen ab, prüfe ihre Bestände, wabere nicht ins Allgemeine« (S. 520). Noch 1956 gesteht Eich: »Ich bin über das Dingwort noch nicht hinaus. Ich befinde mich in der Lage eines Kindes, das Baum, Mond, Berg sagt und sich so orientiert.« Zu dieser Orientierung in der Wirklichkeit seien ihm Gedichte »trigonometrische Punkte«, durch die sich die Wirklichkeit überhaupt erst für ihn herstelle (IV, 441 f.). Hier hat die umfassendere Erkenntniskepsis des späteren Eich das Erbe des zeitbedingten Kargheitspostulats angetreten.

Kein »Dinggedicht« im Sinne Rilkes also, für den es galt, den »Gegenständen gegenüber dazusein, still, aufmerksam, als ein Seiendes, Schauendes, Um-sich-nicht-Besorgtes«, wie er aus Toledo schreibt; alles andere auch als ein Fall von »Verdinglichung«, denn die Dinge haben hier sämtlich einen praktischen Wert, eine Funktion. Und schon der Funktionswandel des »kostbaren« Nagels vom besitzanzeigenden Instrument zum Werkzeug, das die Identitätssuche einüben hilft, zeigt: Das »Haben« hat das »Sein« noch nicht verdrängt, sondern ermöglicht es allererst, bildet den Rahmen, innerhalb dessen das Ich seine ersten tastenden Erkundungsschritte macht, um sich selbst im rückwärtigen Schnittpunkt der deiktischen Verweisungslinien zu orten, und zwar als einen Dichter eben jener Dinge, die mehr als nur funktionalen Wert haben. Zwischen ihnen stiftet das Ich bereits jene musikalisch-tektronischen Beziehungen, die ihm die Gewißheit verschaffen: Ich dichte, also bin ich. (Man vergleiche hierzu Krolows Gedicht *Sich vergewissern*.) Das ist nicht triumphal zu verstehen, sondern vielleicht als extreme Form von Notwehr. Eich hat für seinen Fronteinsatz als eiserne Reserve vorher Gedichte auswendig gelernt, und ohne Einschränkung gilt auch für ihn die Feststellung Ilse Aichingers, seiner späteren Frau: »Form ist nie aus dem Gefühl der Sicherheit entstanden, sondern immer im Angesicht des Endes« (S. 1). Auch wenn ihm in seinen frühen Gedichten die verschweigende, verbergende Sprache nicht immer glückt, die er sich 1962 wünscht (IV, 307), so gelingt ihm vielleicht, um es mit einem Vers von Karl Krolow zu sagen, der »Sieg der Ellipse / über den Tod«, zumindest den Tod der Poesie.

Zitierte Literatur: Ilse AICHINGER: Über das Erzählen in dieser Zeit. In: Die Literatur 1 (1952) Nr. 6. S. 1. – Alfred ANDERSCH: Freundschaftlicher Streit mit einem Dichter. In: Frankfurter Hefte 4 (1949) S. 150–154. – Gottfried BENN: Probleme der Lyrik. In: G. B.: Gesammelte Werke. 4 Bde. Hrsg. von Dieter Wellershoff. Bd. 1. Wiesbaden 1959. S. 494–532. – Günter EICH: Gesammelte Werke. [Siehe Textquelle. Zit. mit Band- und Seitenzahl.] – Susanne MÜLLER-HANPFF: Lyrik und Rezeption. Das Beispiel Günter Eich.

München 1972. – Peter Horst NEUMANN: Die Rettung der Poesie im Unsinn. Der Anarchist Günter Eich. Stuttgart 1981. – Wolfgang WEYRAUCH (Hrsg.): Tausend Gramm. Hamburg 1949.
Weitere Literatur: Über Günter Eich. Hrsg. von Susanne Müller-Hanpft. Frankfurt a. M. 1970. – Günter Eich zum Gedächtnis. Hrsg. von Siegfried Unseld. Frankfurt a. M. 1973. – Egbert KRISPYN: Günter Eich. New York 1971. – Horst OHDE: Günter Eich. In: Deutsche Literatur seit 1945 in Einzeldarstellungen. Hrsg. von Dietrich Weber. 2., überarb. und erw. Aufl. Stuttgart 1970. S. 41–65. – Heinz F. SCHARROTH: Günter Eich. München 1976.
 – Frank TROMMLER: Der zögernde Nachwuchs. Entwicklungsprobleme der Nachkriegsliteratur in Ost und West. In: Tendenzen der deutschen Literatur seit 1945. Hrsg. von Thomas Koebner. Stuttgart 1971. S. 1–116. – Albrecht ZIMMERMANN: Das lyrische Werk Günter Eichs. Versuch einer Gestaltanalyse. Diss. Erlangen-Nürnberg 1965.

Ingeborg Bachmann

Böhmen liegt am Meer

Sind hierorts Häuser grün, tret ich noch in ein Haus.
 Sind hier die Brücken heil, geh ich auf gutem Grund.
 Ist Liebesmüh in alle Zeit verloren, verlier ich sie hier gern.

Bin ich's nicht, ist es einer, der ist so gut wie ich.

5 Grenzt hier ein Wort an mich, so laß ich's grenzen.
 Liegt Böhmen noch am Meer, glaub ich den Meeren wieder.
 Und glaub ich noch ans Meer, so hoffe ich auf Land.

Bin ich's, so ists ein jeder, der ist soviel wie ich.
 Ich will nichts mehr für mich. Ich will zugrunde gehn.

10 Zugrund – das heißt zum Meer, dort find ich Böhmen
 wieder.

Zugrund gerichtet, wach ich ruhig auf.
 Von Grund auf weiß ich jetzt, und ich bin unverloren.

Kommt her, ihr Böhmen alle, Seefahrer, Hafenhuren und
 Schiffe

15 unverankert. Wollt ihr nicht böhmisch sein, Illyrer,
 Veroneser,
 und Venezianer alle. Spielt die Komödien, die lachen
 machen

Und die zum Weinen sind. Und irrt euch hundertmal,
 wie ich mich irrte und Proben nie bestand,
 doch hab ich sie bestanden, ein um das andre Mal.

20 Wie Böhmen sie bestand und eines schönen Tags
 ans Meer begnadigt wurde und jetzt am Wasser liegt.

Ich grenz noch an ein Wort und an ein andres Land,
ich grenz, wie wenig auch, an alles immer mehr,
ein Böhme, ein Vagant, der nichts hat, den nichts hält,
begabt nur noch, vom Meer, das strittig ist, Land meiner
Wahl zu sehen.

Zitiert nach: Ingeborg Bachmann: Werke, 4 Bde. Hrsg. von Christine Koschel,
Inge von Weidenbaum, Clemens Münster. Bd. 1: Gedichte. München/Zürich:
Piper, 1978. S. 167 f. © 1978 R. Piper & Co. Verlag, München.
Ersdrucke: Festival di Spoleto. Programmheft 1966.

Peter Horst Neumann

Ingeborg Bachmanns Böhmisches Manifest

Ingeborg Bachmann war dreißig Jahre alt, als 1956 ihr zweiter und letzter Gedichtband erschien – nach *Die gestimmte Zeit* (1953) die *Anrufung des Großen Bären*. Mehr war nicht nötig, um ihren Ruhm zu begründen und vielleicht für die kleine Ewigkeit der Literaturgeschichte zu sichern. Ihr »dreißigstes Jahr« empfand sie als eine entscheidende Lebenssäure. Sie hat dieser Erfahrung eine Erzählung gewidmet, und auch ihre erste Prosasammlung trägt diesen Titel. In den siebzehn Jahren bis zu ihrem Tod nach einem Verbrennungsunfall (1973) schrieb sie fast ausschließlich Prosa. Nur noch zwanzig Gedichte, die freilich zu ihren eindringlichsten gehören. Sie widerlegen den ignoranten Verdacht, Ingeborg Bachmanns poetische Kraft habe sich etwa im gleichen Alter erschöpft, in dem der frühvollendete Hofmannsthal seinen Abschied von den Gedichten nahm. Es war kein Ablassen vom Gedicht. Aber sie hatte sich selbst einen Maßstab gesetzt und sich diesem Maßstab bedingungs-

los unterworfen; demselben, den Gottfried Benn in seiner Marburger Rede (*Probleme der Lyrik*) als Imperativ formulierte: »Lyrik muß entweder exorbitant sein oder gar nicht. Das gehört zu ihrem Wesen.« Daß Ingeborg Bachmann diesen Anspruch auch in ihrer Prosa – einer glühenden Prosa, die sich immer wieder der Poesie in die Arme wirft – einzulösen versuchte, ließ ihr Buch *Malina*, das den Romanzyklus *Todesarten* einleitete sollte, zu einem Dokument grandiosen Scheiterns werden. In einem späten Gedicht, das sie der russischen Dichterin Anna Achmatowa widmete – sie schrieb es im selben Jahr, 1964, wie das Gedicht *Böhmen liegt am Meer* –, wird dieser Maßstab bekräftigt (*Wahrlich*):

Einen einzigen Satz haltbar zu machen,
auszuhalten in dem Bimbam von Worten.
Es schreibt diesen Satz keiner,
der nicht unterschrieb.

Nach einem Opernabend in der Mailänder Scala – 1956, also in ihrem dreißigsten Jahr – hat Ingeborg Bachmann über die Primadonna assoluta jener Jahre, über Maria Callas, Sätze notiert, die man zitieren darf, um sie selbst zu charakterisieren: »[...] sie [ist] groß im Haß, in der Liebe, in der Zartheit, in der Brutalität, sie ist groß in jedem Ausdruck, und wenn sie ihn verfehlt, was zweifellos nachprüfbar ist in manchen Fällen, ist sie noch immer gescheitert, aber nie klein gewesen ... [Sie hat] auf der Rasierklinge gelebt [...]. Ecco un artista [...]. Sie war immer die Kunst, ach die Kunst, und sie war immer ein Mensch, immer die Ärmste, die Heimgesuchteste, die Traviata. [...] unvertraut in einer Welt der Mediokrität und der Perfektion.« Wer diese Sätze als Zeugnis einer emphatischen Identifizierung und Selbstverständigung zu lesen vermag, ist auf eine bedingungslose Selbst-Preisgabe vorbereitet, von der mir scheint, daß sie am eindrücklichsten aus Ingeborg Bachmanns Gedicht *Böhmen liegt am Meer* spricht.

Es ist ein Gedicht im hohen Stil, glühend und zugleich

kühl, enthusiastisch und zugleich von nüchterner Einsicht; die letzte Standort-Bestimmung eines zur Auslöschung entschlossenen Ich. Aber es wendet sich zugleich mit einer brüderlichen Apostrophe (13: »Komm her«) an alle, die an »einer Welt der Mediokrität und der Perfektion« gescheitert sind, an die, welche keine Prüfung bestehen, an die Irrenden und Unverankerten; ihnen wird Heimat verheißen. Der Bogen der Affekte ist aufs äußerste gespannt; er verbindet Untergang und Rettung. – Wenn ›hoher Stik‹ in moderner Lyrik fast immer mißlingt, so ist es diese Gespanntheit, die ihn hier nicht nur ermöglicht, sondern notwendig macht: er erscheint als die *Conditio sine qua non* für die Gleichzeitigkeit von einsamer Introversion und hymnischem Aufschwung. Um diese Spannung abzusichern, erinnert sich das Gedicht eines Kunstmittels aus der klassischen Metrik, des Alexandriners.

Der sechshebige-jambische Vers mit einer Zäsur in der Mitte zwingt zu lapidarer Diktion; er begünstigt Antithesen auf engem Raum; er gibt Sätzen, die am Zeilenschluß enden, einen harten definitiven Charakter. Von den 24 Versen des Gedichts sind 17 als Alexandriner zu lesen. In 14 Versen endet der Satz mit der Zeile. Dagegen stößt in der hymnischen Apostrophe (13–20) und in der Engführung der Schlußstrophe die Syntax über die Versgrenzen hinaus. Dadurch gliedert sich der Text in drei Stufen: 1.: V. 1–12; 2.: V. 13–20, mit 19f. als ›Überleitung‹ zu 3.: V. 21–24, wo sich das Prinzip ›Satz gleich Vers‹ mit der ausgreifenden hymnischen Syntax verbindet. Der Alexandriner ist dem Gedicht als ein Prinzip der Ordnung eingeschrieben, doch im Durchbrechen dieser Norm schwingt die Sprache ins Freie. Diese Gleichzeitigkeit von Bändigung und Befreiung auf der metrischen Ebene wird beim Lesen zu einem wesentlichen Element der sinnlichen Erfahrung. Auf der Ebene der Botschaft entspricht ihr die Gleichzeitigkeit von Zugrundegehn und Unverlorensein.

Botschaft – der Titel bereits spricht sie aus. Daß sie zweifelhaft scheint, liegt paradoxerweise gerade am Indikativ der

Gewißheit, mit dem sie vorgetragen wird. Eine alte Erinnerung klingt hier nach. Der Leser sollte es wissen; noch besser wäre es, wenn er das Erinnerungsteilchen schon einmal gewußt und vergessen hätte und es jetzt, in einer Art von poetischem Schock, wieder und als ein Neues erkennen dürfte. Jeder weiß, daß Böhmen westlich von Mähren liegt; Böhmen liegt nicht am Meer. Aber die Gegen-Wahrheit zu dieser Gewißheit ist dennoch keine Lüge. Sie ist die Wahrheit einer großen Hoffnung, eines Märchens und der Kunst. Sie läßt sich sogar verlässlich datieren: 1611 schrieb Shakespeare *The Winter's Tale*. Seitdem liegt Böhmen am selben Meer wie Sizilien, und wer in Sizilien zugrunde gehen soll, dem wird an Böhmens Küste das Leben gerettet. Diesen bei Shakespeare gefundenen Märchen-Gedanken hat Ingeborg Bachmann unter den Bedingungen ihrer aufs Absolute zielenden geistigen Existenz, aber auch unter dem Eindruck böhmischer Geschichte im 20. Jahrhundert zu Ende gedacht.

Im Namen des »ans Meer begnadigten« Landes ist die politische Landschaft mitbenannt. Das Gedicht entstand 1964, nach einer Reise in die Tschechoslowakische Volksrepublik. Es war die Zeit der beginnenden Entstalinisierung, und an die innenpolitische Entwicklung der CSSR knüpfte sich damals Hoffnungen, für die man später Namen wie »humaner Sozialismus« und »Prager Frühling« fand. Zusammen mit drei anderen Gedichten erschien *Böhmen liegt am Meer* vier Jahre später, im November 1968, in Enzensbergers *Kursbuch* (Nr. 15) – Ingeborg Bachmanns letzte Gedicht-Veröffentlichung. Am 15. August dieses Jahres hatten »sozialistische« Panzer die böhmischen Hoffnungen überrollt. Unter dem Eindruck dieses historischen Schocks mußte ein Gedicht, in welchem Böhmen »ans Meer begnadigt« wird, einen starken politischen Akzent annehmen. Diese Wirkung war zwar im Entstehungsjahr nicht vorauszusehen, doch die Nachbarschaft zu dem Gedicht *Prag Jänner 64* beweist, daß der politische Effekt von 1968 eine bereits entstehungsgeschichtliche Begründung besaß.

Die Reihenfolge der beiden Gedichte bei ihrer Veröffentlichung im *Kursbuch* ist uns eine Art Lese-Anleitung: erst *Prag Jänner 64*, dann *Böhmen liegt am Meer*. In *Prag Jänner 64* erscheint die Hauptstadt Böhmens zunächst als der Ort einer individuellen Wiedergeburt:

Seit jener Nacht
gehe und spreche ich wieder,
böhmisch klingt es,
als wär ich wieder zuhause,

wo zwischen der Moldau, der Donau
und meinem Kindheitsfluß
alles einen Begriff von mir hat.

Gehen, schrittweis ist es wieder gekommen,
Sehen, angeblickt, habe ich wieder erlernt.

Ein verkümmert Mensch hat sich wiedergefunden. Er hat in der Fremde das Gehen und Sehen »wieder erlernt«; er erlebt dies, als wäre es die Wiederholung seiner Kindheit. Er kam nach Prag als ein Stummgewordener und kann »Seit jener Nacht« wieder sprechen. In seinem Sprechen klingen Heimat und Fremde in eins: weil es »böhmisch« klingt, klingt es, »als wär ich wieder zuhause«. – Nach Hegels Sprachgebrauch bedeutet »etwas aufheben« zugleich Verichten, Bewahren und Emporheben, Steigern. *Prag Jänner 64* reflektiert eine Erfahrung, die einer solchen Aufhebung gleichkommt: Aufhebung von Heimat, Erlösung eines in jedem Sinne heimgesuchten Ich. Damit deutet sich bereits jene Aufhebung und Begnadigung an, durch die (im andern Gedicht) Böhmen zur Heimat aller Heimatlosen wird. Zugleich aber ist in *Prag Jänner 64* die böhmische Hauptstadt sehr deutlich auch ein Ort politischer Erfahrung, und diese politische Erfahrung bleibt untrennbar mit der privaten verbunden. Sie sind eins, wenn die Schlußverse von berstendem Eis und vom Rauschen befreiten Wassers sprechen:

Unter den berstenden Blöcken
meines, auch meines Flusses
kam das befreite Wasser hervor.

Zu hören bis zum Ural.

Das letzte Wort ist eine polit-geographische Vokabel. Sie deutete 1964 nur auf eine Furcht, die eine große Hoffnung begleitete. 1968 war aus dieser Furcht eine Erfahrung geworden, die fortan mit Böhmens Namen verbunden bleibt.

In dem Gedicht *Böhmen liegt am Meer* ist Böhmen von seiner Geschichte erlöst – »ein andres Land« (21), ein Gnadort mit ungewisser Geographie. Das Meer, an dem es nun liegt, hat zwar keinen Namen; es wird für immer »strittig« bleiben (vgl. die letzte Zeile), aber die Autorität, der es seine Begnadigung verdankt, steht jenseits aller Zweifel. Sie muß den Rang und die Macht einer Gottheit haben; ihr Name bleibt verschwiegen: es ist Shakespeare, es ist – »ach die Kunst«. In ihr und durch sie hat ein heimgesuchter Mensch, der sich an keinen anderen Verheißungen aufzurichten vermochte, den Ort seiner Rettung gefunden. Eine Erlösungs-Sehnsucht, die älter ist als jeder, den sie verzehrt, weiß ihr Ziel. Aus ihrer Kraft sind einst Atlantis, Orplid und Utopia entstanden. Neben die Namen dieser niebetretenen Länder der Hoffnung tritt nun der Name »Böhmen«: ein Land der Freiheit, des Friedens und der Schönheit.

Wer »Böhmen« betreten könnte, ginge »auf gutem Grund« (2), er fände grüne Häuser und heile Brücken; ruhig und ohne Angst dürfe er erwachen. Und weil er aufgehört hätte, in den Kategorien von Besitz und Verlust zu denken, wäre er endlich auch fähig geworden, das, was »in alle Zeit« verloren sein muß, »gern« zu verlieren (3: »Liebesmüh«). Er ist nun immun gegen die Zumnutung einer Sprache, von der ein böhmischer Jude, Franz Kafka, befand, sie rede »nur vom Besitz und seinen Beziehungen«. Welche Gelassenheit, sagen zu können: »Grenzt hier ein Wort an mich, so laß ich's grenzen« (5). Freilich gilt für den Eintritt nach »Böh-

men«, wie für jeden Ort einer wahren Erlösung, die Dialektik von Rettung und Untergang. Nur wer den letzten Einsatz, sich selbst, wagt, gewinnt das böhmische Heimatrecht. Er muß auch den letzten Besitzanspruch fahrenlassen, den Anspruch, unverwechselbar zu sein. Die Erkenntnis der Verwechselbarkeit, die uns leiden macht, schmeckt ihm nicht länger bitter: »Bin ich's nicht, ist es einer, der ist so gut wie ich. / [...] Bin ich's, so ists ein jeder, der ist soviel wie ich« (4, 8). Erst in dem Augenblick, da er »nichts mehr« für sich selber will, kommt Böhmens Küste in Sicht, und es landet dort keiner, der zuvor nicht »zugrunde« ging: »Zugrund – das heißt zum Meer, dort find ich Böhmen wieder. / [...] Von Grund auf weiß ich jetzt, und ich bin unverloren« (10, 12).

In diesem Moment der gewußten Rettung (12) tritt das Ich des Gedichts aus sich heraus, mit weit geöffneten Armen. Es hat die Geschichte seiner Heimsuchung als seine eigenste Heilsgeschichte begriffen, und weil sie die seine ist, kann sie Verheißung für alle sein, die seinesgleichen sind: »Bin ich's, so ists ein jeder . . .« Darum darf, ja darum muß das Gedicht nun in eine hymnische Heimrufung ausbrechen. Brüderlich wird den Gescheiterten, den »Unverankerten« aller Zeiten die Botschaft ihrer gemeinsamen Heimat verkündet: Böhmer aller Länder, vereinigt euch! Das böhmische Manifest der Ingeborg Bachmann. Vielen wird es suspekt und unverständlich bleiben; und das darf es getrost, denn »böhmisch« heißt ja auch unbegreifbar, unverständlich. Ein »Böhme« aber ist im Unverstehbaren zu Hause. Das alte abschätzigste Wort »un bohémien« gilt ihm als Ehrentitel – »ein Böhme, ein Vagant, der nichts hat, den nichts hält« (23). Er weiß, daß »Böhmen« am Meer liegt und daß für ihn nur in »böhmischen« Dörfern heile Brücken und grüne Häuser stehen, Häuser, in denen sich seine letzte Hoffnung erfüllt – im Land seiner Wahl.

phrase, die die pointierten, aber von jedem »halbwegs funktionierenden Verstand leicht« nachzuvollziehenden Formulierungen im Erklären nur abflachen und breittreten könnte.

Literatur: Beiträge zum 60. Geburtstag von Erich Fried. In: Freiburger. H. 7 (1981) S. 1-32. [Mit einer Auswahlbibliographie von Volker Kaukoret, S. 27-32.] – Michael Zeller: Im Zeichen des ewigen Juden. Zur Konkretion des politischen Engagements in der Lyrik Erich Frieds. In: Gedichte haben Zeit. Aufriß einer zeitgenössischen Poetik. Stuttgart 1982. S. 153-196.

Eugen Gomringer

vielleicht

vielleicht baum
baum vielleicht

vielleicht vogel
vogel vielleicht

⁵ vielleicht frühling
frühling vielleicht

vielleicht worte
worte vielleicht

Zitiert nach: Eugen Gomringer: worte sind schatten. die konstellationen 1951-1968. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1969. S. 90. [Erstdruck.] © Eugen Gomringer, Wurlitz.

Harald Hartung

vielleicht – Eine Konstellation Eugen Gomringers

»knappheit im positiven sinne – konzentration und einfacheit – sind das wesen der dichtung«, so lautet ein Satz in Eugen Gomringers erstem Manifest *vom vers zur konstellation* aus dem jahr 1954 (*worte sind schatten*, S. 277f.). Einfachheit zumindest kennzeichnet den vorstehenden Text auf den ersten Blick; eine Einfachheit in Vokabular und Struktur, die sich dem Leser, um nicht zu sagen dem Betrachter (denn Gomringers Konstellationen wollen ebenso

betrachtet und *meditiert* wie *gelesen* werden) sogleich mitteilt.

Einfachheit im Vokabular: Es gibt nur fünf Wörter, welche die Überschrift eingeschlossen, insgesamt siebenmal vorkommen. Deutlicher noch wird die Einfachheit und Symmetrie des Textes, wenn man nach Wortarten teilt. Die vier Substantive (man könnte durchaus ›Dingwörter‹ sagen) erscheinen je zweimal, also insgesamt achtmal; und zwar die ersten drei im Singular und nur das vierte im Plural. Das Modaladverb »vielleicht« erscheint ebenfalls achtmal, hält also den Substantiven die Waage oder, rechnet man sein Vorkommen als Überschrift hinzu, gibt ganz knapp den Ausschlag zu seinen Gunsten. Der Begriff ›Adverb‹ lenkt den Blick auf die Tatsache, daß es in Gomringers Konstellation kein einziges Verbum gibt.

Einfachheit der Struktur: Der Text folgt dem Prinzip der Reihung und dem der Umkehrung. Das Modaladverb »vielleicht« wird jeweils einem Substantiv zugeordnet, und anschließend in der Folgezeile werden beide Worte in umgekehrter Folge wiederholt. So entsteht eine rudimentäre Syntax; man könnte von Zwei-Wort-Sätzen reden. Jeder Verbund zweier Worte kann als Satz gelesen werden. Seine Wiederholung in Form eines Chiasmus kann als Antwort im Sinne des Aufgreifens, der Erweiterung oder der Einschränkung begriffen werden. Und schließlich ergibt die Folge der diversen Reihungen und Verkehren (graphisch wie ›Strophen‹ abgesetzt) eine Abfolge strukturell fast gleicher Elemente. Lediglich der Plural »worte« im vierten Abschnitt markiert eine Differenz. Die Deutung muß deshalb – und nicht hier allein – die semantischen Gehalte in die strukturelle Abfolge einbeziehen.

Jede Deskription, wie sie hier ansatzweise auf der Ebene von Vokabular und Struktur versucht wurde, muß gegenüber der augenfälligen Simplität des Textes (bei gleichzeitiger Komplexität) pedantisch und komplizierend wirken. Und jeder Leser, der einigermaßen unvoreingenommen an diese Konstellation herangegangen ist, wird keine sonderliche

Mühe gehabt haben, den Text als Gedicht zu lesen; als ein ungemein reduziertes, aber in seinen Bezügen durchaus vollständiges oder im Lesen kompletierbares Gedicht. Lesegewohnheit und graphische ›gedichthafte‹ Präsentation treten zusammen. Die Frage ist, wie weit eine Interpretation reicht, die sich nicht ausdrücklich auf die Theorie der konkreten Poesie bezieht, der die Konstellationen Gomringers zugerechnet werden. Eine solche ›theorielose‹, wenngleich nicht naive Lektüre könnte etwa folgendermaßen verlaufen:

Das Gedicht gibt sich als zögernder, vorsichtiger Entwurf. Das »vielleicht« des Titels setzt einen imaginären Rahmen, innerhalb dessen vieles, wenn nicht alles möglich wird. Eine sehr behutsame Stimme scheint zu sprechen. Sie wählt nicht den Modus des Indikativs als Weise der neutralen Setzung, als Modus der Realität, sondern den aufs Modaladverb »vielleicht« verkürzten der Möglichkeit. Das Sprechen, d. h. Setzen der Worte (oder Dinge!) geschieht wie unter Vorbehalt: »vielleicht baum«. Das Gesetzte wiederum, das nun einmal hypothetisch vorhanden ist, wird anschließend wieder abgeschwächt, in Zweifel gezogen: »baum vielleicht«. Aber schon die erste hypothetische Setzung hat Konsequenzen. So vage und allgemein sie ist (denn nicht ein bestimmter, konkreter »Baum« wird gesetzt, sondern die Spezies »baum«, sozusagen dem Diktionär, nicht der Realität entnommen), sie ist nicht mehr rückgängig zu machen: im Modus der Sprache ist sie real oder, wenn man lieber will, ›konkret‹. Wo »baum« gesagt wurde oder geschrieben, ist »baum« da.

Auf diesem hypothetischen sprachlichen ›Boden‹ (die Metapher stellt sich zum Verständnis ein) wird nun weiteres möglich. Wo »baum« ist, da ist auch »vogel« und »frühling« – alles freilich unter dem gleichen Vorbehalt des »vielleicht«. Lauter naheliegende, älteste, einfachste Assoziationen, wie wir bemerken. In der Form des Indikativs, in der Weise tradierter ausgeführter Syntax wäre die Banalität nicht fern. Aber das diskrete und skeptische »vielleicht« und die isolie-

renden Reihungen verfremden den allzu vertrauten Zusammenhang von Baum, Vogel und Frühling. Man beginnt sich zu fragen, ob das Zusammenlesen der drei Elemente überhaupt legitim war. Der vierte Abschnitt, spätestens, kann einen daran zweifeln lassen. Die Zäsur (oder der Sprung) ist grammatikalisch und semantisch markiert. Nicht der Singular »wort«, sondern der Plural »worte« tritt an die vorgesehene Stelle. Die Reihung erhält eine neue Qualität. Sie wird bekräftigt durch den Charakter des vierten Abschnitts als Schluß. Nach unserer Lesegewohnheit erwarten wir so etwas wie Zusammenfassung, Deutung und Überhöhung. Das mag zu Mißverständnissen führen, muß aber nicht in jedem Fall falsch sein. Was besagt, was »bedeutet« der vierte Abschnitt?

Er gibt nicht die vielleicht erwartete Eindeutigkeit, sondern bleibt mehrdeutig, offen. Und das nicht bloß wegen Wegfalls der üblichen syntaktischen Verbindungen. Die Ambivalenz liegt in der Pluralform »worte«. »vielleicht worte«, das ließe sich in Hinsicht auf Sprachskepsis lesen. Extrem formuliert: »baum«, »vogel«, »frühling« sind »vielleicht« *nur* Worte. Ihr möglicher Realitätscharakter geriete so in den Sog des Sprachzweifels. Der hypothetisch gewonnene sprachliche »Boden« bräche ein; die langsam steigende Kurve des Gedichts hätte einen Knick. Anders die, wie mir scheint, naheliegendere und befriedigendere positive Lesart. Die aufsteigende Linie »baum«, »vogel«, »frühling« fände ihre Aufgipfelung in »worte«. Das »vielleicht« erhielt einen Ton von Hoffnung, der Hoffnung auf »worte«. »worte«, verstanden als Setzung, als menschliche, poetische Leistung. Nur schwer, glaube ich, kann man sich an dieser Stelle einer möglicherweise implizierten, aber unausgesprochenen Analogie entziehen, der topologischen Verbindung von »Vogel und »Sänger«, zumal das übrige verbale Ambiente diese Verbindung nahelegt. Freilich ist das ungebrochene »Ich singe, wie der Vogel singt« dem Gedicht Gomringers nicht mehr möglich. Das allzu naheliegende »vielleicht lieder / lieder vielleicht« wird eben *nicht* realisiert. Wenn also diese

Konstellation überhaupt ein poetologischer Text ist, ein Text über das Machen, dann mit der nüchternen Einschränkung auf die »worte« – auf sprachliche Elemente, die gesprochen und geschrieben werden, nicht aber gesungen.

Alle Deutungen, seien sie negativ oder positiv akzentuiert, konvergieren im Rekurs des Gedichts auf seine Sprachlichkeit. *vielleicht* ist ein Gedicht über Sprache, über die Möglichkeit, Worte zu setzen, über die Möglichkeit sprachlicher Resultate. Sprachskepsis und Sprachhoffnung kommen in der Ambivalenz des Wortes »vielleicht« zum Ausdruck. Das Modaladverb, das auf die nähere Fixierung durch das Verb und auf die mögliche Negation des mit dem Verb verbundenen Vorgangs verzichtet, verharrt in der reinen Möglichkeit; in einer sprachlichen Welt, in der es keine Vorgänge und keine Dinge gibt, sondern nur »worte«. »worte« – aber nicht »wörter«. Nicht »wörter« in beliebiger, allenfalls alphabetischer Folge des Diktionärs, sondern »worte« in einer nachvollziehbaren Struktur, die Gomringer eine »Konstellation« nennt.

Was bis hier versucht wurde, ließe sich als immanente Interpretation bezeichnen. Ihr kann zum Vorwurf gemacht werden, daß sie Gomringers Text als traditionelles Gebilde, als reduziertes Gedicht betrachtet; vor allem aber daß sie den von manchen Verfechtern der konkreten Poesie für unabdingbar gehaltenen Zusammenhang von Theorie und Praxis vernachlässigt. Immerhin, so meine ich gezeigt zu haben, läßt sich der Text so »verstehen« und »aufschließen«, und zum andern befreit sich Gomringer selbst (sehr im Unterschied von manchen seiner Kollegen und Nachahmer) als Verfasser von Dichtung; und 1967, in einem Rückblick auf *die ersten jahre der konkreten poesie*, wünscht er der konkreten Poesie, daß sie sich nicht zu einer Form der Dichtung entwickelt, »die jenseits der haupttradition angesiedelt ist« (*worte sind schatten*, S. 298). Wenn die konkrete Poesie in die »haupttradition« der Lyrik gehört, dann kommt es weniger auf die Betrachtung einer entscheidenden *Differenz* als auf die wesentlichen *Modifikationen* dieser Sonderform der

Lyrik an. Gomringer selbst hat die wesentlichen Hinweise in knapper Form gegeben. Zum Grundsätzlichen seiner Dichtung bemerkt er:

»das wort: es ist eine grÖÙe. es ist – wo immer es fällt und geschrieben wird. es ist weder gut noch böÙe, weder wahr noch falsch. es besteht aus lauten, aus buchstaben, von denen einzelne einen individuellen, markanten ausdruck besitzen. es eignet dem wort die schönheit des materials und die abenteuerlichkeit des zeichens. es verliert in gewissen verbindungen mit anderen worten seinen absoluten charakter. das wollen wir in der dichtung vermeiden. wir wollen ihm aber auch nicht die pseudoselbständigkeit verleihen, die ihm die revolutionären stüÙe gaben. wir wollen es keinem stül unterordnen, auch dem staccato-stül nicht. wir wollen es suchen, finden und hinnehmen. wir wollen ihm aber auch in der verbindung mit anderen worten seine individualität lassen und fügen es deshalb in der art der konstellation zu anderen worten.«

(*worte sind schatten*, S. 280.)

Die Form der Konstellation hat Gomringer mehrmals definiert, am knappsten und deutlichsten so:

»Unter Konstellation verstehe ich die Gruppierung von wenigen, verschiedenen Worten, so daß ihre gegenseitige Beziehung nicht vorwiegend durch syntaktische Mittel entsteht, sondern durch ihre materielle, konkrete Anwesenheit im selben Raum. Dadurch entstehen statt der einen Beziehung meist deren mehrere in verschiedenen Richtungen, was dem Leser erlaubt, in der vom Dichter (durch die Wahl der Worte) bestimmten Struktur verschiedene Sinndeutungen anzunehmen und auszuprobieren. Die Haltung des Lesers der Konstellation ist die des Mitspielenden, die des Dichters die des Spielgebenden.«

(Hartung, S. 40f.)

Und ein letztes, entscheidendes. Gomringer entlehnte den Begriff der Konstellation Mallarmés *Un coup de dés*, wo es heißt: »rien / [...] / n'aura eu lieu / [...] / excepté / [...] / peut-être / [...] / une constellation«. Lenkt man von der Theorie zurück aufs Gedicht, so ergeben sich Bestätigungen wie Ergänzungen der versuchten Interpretation. Bestätigt wird die im Text geleistete Behauptung einer sprachlichen Autonomie gegen syntaktische und semantische Verbindun-

gen, die relative Offenheit möglicher Deutungen und der Spielcharakter des Textes. »worte sind schatten [...] worte sind spiele«, heißt es in einer anderen Konstellation oder – in des Autors kommentierender Prosa –:

»worte sind druckerschwärze, worte sind wellen, worte sind projektionen, worte sind taten, worte sind gestalten, worte haben formen. man sagt auch: worte haben gewicht. was/aber sind worte noch? darüber wollen wir schweigen. ich sage aber auch: worte sind spiele. spiele sind keine spielereien. spiele setzen lust, heiterkeit und bejahung voraus. wer worte als spiele erkennt, erkennt sie auch als schatten.«

(*worte sind schatten*, S. 293.)

Bemerkenswert, wie sehr der Autor in Metaphern redet, um den »konkreten«, d. h. materialhaften, wie auch den spielerischen Charakter seiner Poesie zu verdeutlichen. Bemerkenswert auch, wo er in seiner Selbstdeutung einhält und aufs Schweigen verweist. Was der Autor verschweigt, darf der Leser enträtseln.

Dem Leser wird überhaupt eine aktivere und weiter reichende Rolle als üblich zugesprochen. Das semantisch näher bestimmte Gedicht konstituiert sich sozusagen erst im Akt des Lesens. Dabei darf ausdrücklich die herkömmliche Leserichtung umgekehrt oder verändert werden. Die Umkehrung betrachtet Gomringer als seinen »vermutlich wichtigsten beitrag zur konkreten poesie« (*worte sind schatten*, S. 297). Solche Umkehrung der Strukturen oder der Leserichtung geht über die semantische und syntaktische Mehrdeutigkeit traditioneller Observanz auf »konkrete« Weise hinaus. Im vorliegenden Gedicht ist sie als Umkehrung der Zeilen praktiziert und lieÙe sich auch durch rückläufige Lektüre realisieren. Auch das gehört zum Sinnpotential dieser »audio-visuellen« Konstellation. Aber was für ein Potential ist das?

Es begrenzt sich durch den Charakter der Konstellation als konkretes Sprachspiel. Rechnet der Autor mit Lesern, die spielend ergänzen, was der Spielgeber offengelassen hat, so verweist die Struktur des Textes den Leser immerfort auf

sich selbst. Der Autor hat als Spiegelgeber nur eine begrenzte Verantwortung. Der *Sinn* ist immer Zutat, für die der Leser (und Interpret), nicht der Autor das Risiko trägt. Die Konstellation »nennt die allzumenschlichen, sozialen und erotischen Probleme nicht«. Gomringer verweist sie ins Leben zurück, oder in die »fachliteratur«. Das ist eine rigorose Einschränkung, welche die konkrete Poesie auf das sprachliche und formale Interesse des Lesers, auf seinen Sinn für die Schönheit von Strukturen gerichtet sehen müßte – aber ist es auch die durch Lektüre erprobte Wahrheit? Gomringer öffnet seine Einschränkung mit dem Satz: »die Konstellation ist eine aufforderung« (*worte sind schatten*, S. 282). Die Konstellation *vielleicht* ist es in besonderem Maße. Beschneider als Mallarmés *Wirfelfwurf* versucht sie mit einem tastenden »vielleicht« eine Utopie der Worte. Aber wo die Worte ertastet und gesetzt werden, sind die Dinge – einfache, uranfänglichste – mitgesetzt.

Zitierte Literatur: Eugen GOMRINGER: *worte sind schatten*. [Siehe Textquelle.] – Harald HARTUNG: Experimentelle Literatur und konkrete Poesie. Göttingen 1975.

Weitere Literatur: Lothar BORNSCHEUER: Eugen Gomringers Konstellationen. In: *konkrete dichtung. texte und theorien*. Hrsg.: Siegfried J. Schmidt. München 1972. S. 125–140. – Dieter KESSLER: Untersuchungen zur Konkreten Dichtung. Vorformen, Theorien, Texte. Meisenheim 1976. – Thomas KOPFERMANN: *Konkrete Poesie. Fundamentalphoetik und Textpraxis einer Neo-Avantgarde*. Frankfurt a. M. / Bern 1981.

Helmut Heißenbüttel

Lehrgedicht über Geschichte 1954

die Ereignisse und das nicht Ereignete
Epochen Zeiteinteilungen Dynastien
ausgestorbene Städte ausgestorbene Völker Völker auf dem
Marsch Marschkolonnen und Napoleon an der Beresina
Kanzelreliefs von Giovanni Pisano Nietzsches Ecce Homo
und Kazets

l'empire de la majorité se fonde sur cette idée qu'il y a plus
de sagesse dans beaucoup d'hommes que dans un seul
(Tocqueville)

die Erinnerung an die Stimme Adolf Hitlers im Radio
Symphonie für 9 Instrumente opus 21 1928 von Anton
Webern und ich habe niemals so lange Zeilen gemacht
Piero della Francesca und der Rauch des Dezemberhimmels
Rekapitulierbares

Rekapitulierbares dies ist mein Thema
Rekapitulierbares dies ist mein Thema
Rekapitulierbares dies ist mein Thema
nicht Rekapitulierbares

Zitiert nach: Helmut Heißenbüttel: *Textbücher 1–6*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1980. S. 8. © Klett-Cotta, Stuttgart.
Erstdruck (1. Fassung): Topographien. Gedichte 1954/55. Esslingen: Bechtle, 1956.

Historisches als Sprachmaterial. Helmuth Heißenbüttels *Lehrgedicht über Geschichte* 1954

Lehrgedichte spielten im Geistesleben der Antike eine hervorragende Rolle, gaben sie doch Auskunft über Mensch und Welt, und das heißt Antworten auf zentrale Fragen nach der individuellen und sozialen Wirklichkeit und den sie bestimmenden Faktoren. Theologischer Entwurf (Hesiod) und philosophische Betrachtung (Lukrez) konnten so in gleicher Weise wie Anleitungen zum Fischen und Jagen (Oppian), zum Leben auf dem Lande (Vergil) und zur erotischen Kommunikation (Ovid) oder wie Probleme des Dichtens (Horaz) Gegenstände des Lehrgedichts sein. Den Wissenstransport im literarischen Vehikel haben in Deutschland insbesondere die Aufklärer geschätzt. Daß Helmuth Heißenbüttel dieser literaturgeschichtliche Kontext bewußt war, ist dem prononciert gesetzten Gattungsbegriff im Titel seines Gedichtes zu entnehmen, und es wird zu prüfen sein, inwieweit sein Text noch der Gattungsart entspricht, die seit Goethes Kritik an der »didaktischen oder schulmeisterlichen Poesie« den Geruch des Unpoetischen nie mehr ganz verloren hat, ja oft sogar als ein Medium der Indoktrination angesehen wurde.

Auf jeden Fall gibt Heißenbüttel dem traditionellen Lehrgedicht gemäß im Titel das Thema seines Gedichtes an: *Geschichte* 1954. Die Jahreszahl bedeutet dabei mehr als nur den Zeitraum der Abfassung; ansonsten wäre sie wie bei den anderen Gedichten, die Heißenbüttel in sein erstes *Textbuch* von 1960 übernahm, in eckige Klammern gesetzt. Zweifelloch wird aber mit der Angabe »1954« auch nicht auf geschichtliche Ereignisse dieses Jahres verwiesen, vielmehr angedeutet, wie sich dem Autor Geschichte 1954 darstellt. Darüber hat er ein Lehrgedicht verfaßt.

In diesem wird man Hexameter, mit denen die Griechen und Römer ihre didaktischen Epen darboten, oder Alexandriner, die z. B. Albrecht von Haller für sein Lehrgedicht *Die Alpen* (1732) verwandte, vergeblich suchen; überhaupt tragen Metrum, Reim, Strophenchema usw. zur Struktur des Textes nichts bei. Trotzdem ist die Zeilenführung nicht völlig willkürlich; ein Vergleich der beiden Fassungen (aus: *Topographien*, 1956, und *Textbuch* 1, 1960) läßt deutliche Konstanten in der Textanordnung erkennen. Während nämlich der Text von »ausgestorbene Städte« (3) bis »Rauch des Dezemberhimmels« (7) in unterschiedlichen Schriftbildern präsentiert wird, sind die Verse 1 und 2 und das die Aufzählung beschließende, isoliert gesetzte Wort »Rekapitulierbares« (8) in beiden Fassungen identisch; fernerhin stimmen sie auch in der Bauform des Schlusses mit dem abgesetzten, dreimaligen Satz »Rekapitulierbares dies ist mein Thema« und dem davon wieder abgesetzten Ausdruck »nicht Rekapitulierbares« (12) überein. Geht man von den Absätzen aus, so wird eine klare Dreiteilung ersichtlich: der erste und von der Wort- und Zeilenzahl her umfangreichste Teil reicht von »die Ereignisse« (1) bis »Rekapitulierbares« (8), den zweiten bildet die drei Zeilen umfassende Satz wiederholung, und den dritten macht die einzeilige Verneinung aus, die, derart exponiert am Ende des Gedichtes, einen gewichtigen Akzent erhält.

Die Annäherung an das, was als rekapitulierbar bezeichnet wird, geht gleichsam vom historischen Urelement, dem Ereignis, aus und führt in einer Antiklimax der Bedeutungsweite von historischen Kategorien bis hin zu einer persönlichen Äußerung, mit der der Autor seine Schreibweise kommentiert (6). Mit der Nennung des Eigennamens »Napoleon« gewinnt die Aufzählung, verglichen mit den zuvor aufgeführten abstrakten Begriffen (»Epochen«, »Dynastien«) und komplexen Einheiten (»Städte«, »Völker«), zwar an Gegenständlichkeit, aber da dem bloßen Namen nur eine präpositionale Ergänzung des Ortes (»an der Beresina«) hinzugefügt wird, verbleibt jede durch die Setzung der

Appellative ausgelöste Vorstellung im unbestimmten. Wie die geschichtsmächtige Person und der geschichtsträchtige Ort werden im folgenden auch Künstler und Kunstprodukte, Stätten menschlicher Perversion und ein politisches Theorem, persönliche Erinnerungen und Eindrücke abgerufen und ohne weitere Präzisierung ihrer subjektiven oder objektiven Bedeutsamkeit unter dem Begriff »Geschichte« subsumiert, die so als eine im einzelnen nicht gewichtete Anhäufung von Personen, Werken und Vorkommnissen erscheint. Diese in einen Sinnzusammenhang einzubeziehen fällt vor allem deshalb schwer, weil der Autor weitgehend auf die grammatischen Elemente verzichtet, die normal-sprachlicher Kommunikation als sinngebend zugrunde liegen: Prädikate, die über Handeln und Erleiden, über Zeit und Modalität von Aktionen und Geschehnissen informieren, weshalb sie gerade in einem mit Geschichte befaßten Text zu erwarten wären, fehlen zumeist; und da die wenigen vollständigen Sätze und einzelnen Nominalgruppen außer »und« keine Konjunktion verknüpft, sind logische Beziehungen nicht auszumachen. Zudem ist durch den Mangel an Verweisformen (z. B. Demonstrativpronomina) die Textkohärenz äußerst brüchig.

Offensichtlich hat sich Heißenbüttel bei der Erstellung dieses Gedichtes nicht an die Gesetze der Standardgrammatik gehalten, dessen Verständnis sich deshalb auch aus einer im täglichen Umgang erworbenen Kompetenz kaum erschließen läßt. Die vertrauten Regeln für die Textbildung löst Heißenbüttel durch andere Verfahrensweisen ab, z. B. durch die schon erwähnte allmähliche Abschwächung des Allgemeingrades, was mit der Zeilenanordnung zu Anfang des Gedichtes angedeutet und etwa aus folgender Reihe ersichtlich wird: »Ereignisse« (1) – »Epochen« (2) – »Völker« – »Napoleon an der Beresina« (3) – »Nietzsches Ecce homo« (4) – eine im originalen Wortlaut zitierte Äußerung des französischen Staatstheoretikers Alexis de Tocqueville (1805–59) (5) – die Erinnerung an Rundfunkübertragungen – Mitteilung über private Tätigkeit in der Ich-

Form (6). Weitere Möglichkeiten der Textkomposition ergeben sich aus verschiedenen Arten der Reihung. Indem ein Bestandteil eines zweigliedrigen Ausdrucks mit einem neuen Wort verbunden wird, das dann seinerseits wiederholt wird («gestorbene Städte ausgestorbene Völker Völker auf dem Marsch Marschkolonnen»), entsteht ein Wortverband nach morphologischem Gleichklang. Oder es kommt eine Wortreihe zustande, wenn syntaktische Markierungen aufgehoben werden, so daß sich zwei Wendungen über ein und dasselbe Syntagma ineinanderschieben («die Stimme Adolf Hitlers im Radio Symphonie für 9 Instrumente»). Und schließlich verdanken sich manche Wortfolgen einer aus Assoziationen resultierenden Montage: Was haben die »Kanzelreliefs von Giovanni Pisano«, um einmal eine Zeile (4) exemplarisch herauszugreifen, mit »Nietzsches Ecce homo« zu tun? Der italienische Bildhauer gestaltete in Pistoia (1297–1301) und Pisa (1302–12) Kanzeln, wozu er biblische Motive des Leidens wie den Bethlehemitischen Kindermord und die Kreuzigung verwandte. Den Aufruf zur Betrachtung des leidenden Christus »ecce homo!« wählte Friedrich Nietzsche für seine 1888 verfaßte autobiographische Schrift, deren nicht selten hyperbolische Selbstdarstellung so schon im Titel anklingt. Nietzsches Konzeption des »Übermenschlichen« und seine Aufhebung christlicher Moralbegriffe spricht Heißenbüttel in 1882: *Eine historische Novelle* aus dem *Projekt 3/2* an, wenn er, die Entwicklung des Dreiecksverhältnisses zwischen Nietzsche, Lou von Salomé und Paul Rée verfolgend, als eine Erkenntnis festhält:

Der Ausnahmensch bleibt dennoch der Repräsentant des zu zerstörenden Wertesystems, und ein halbes Jahrhundert später werden ihn die Übermenschen des SS-Systems als Begründer der neuen Wertordnung der Vernichtung beim Wort nehmen. (S. 159)

Was in der Novelle explizit dargelegt wird, erscheint im *Lehrgedicht über Geschichte 1954* nur als Anspielung: Nietzsches Wirkung auf den Hitler-Faschismus, dessen grauenvollste und inhumanste Einrichtungen – zusätzliche

Irritation schafft die phonetische Schreibung »Kazets« – mit dem Werk Nietzsches durch die Konjunktion »und« verbunden werden. Damit schließt sich die Assoziationskette: das Leid, das Giovanni Pisano darstellte, und die theologische Evokation »ecce homo!« sind in den Konzentrationslagern aufs schrecklichste realisiert worden. Diese »Lesart« ist gewiß nicht zwingend; überhaupt kann der Nachvollzug einer assoziativen Wortfolge aufgrund der Vielfalt möglicher Assoziationen sehr unterschiedlich ausfallen und sperrt sich gegen eindeutige Sinnzuweisung. Die Vagheit aber hat Methode. In seinen *Frankfurter Vorlesungen über Poetik 1963* hat Heißenbüttel mit Blick auf die literarische Tradition und sprachgeschichtliche Situation, die eigenen Erfahrungen beim Schreiben einbringend, die Feststellung getroffen, daß die »neuen Prinzipien der Literatur des 20. Jahrhunderts antigrammatischer Natur« seien, wobei er »zwei Tendenzen« erkennt, »eine reproduzierende und eine anti- oder freisyntaktische« (*Über Literatur*, S. 140). Wenn diese auch in späteren Texten mit mehr »Rigorosität« verfolgt werden, so sind sie doch schon konstitutiv für das vorliegende Gedicht von 1954. Sprachliches Vorzeigen von Namen und Begriffen, Wortadditionen und Zitat-Collagen gehen Hand in Hand mit der Destruktion einer »überkommenen Sprechweise«, der Ablehnung eines fortlaufenden Textes, der auf dem »alten Grundmodell der Sprache von Subjekt-Objekt-Prädikat« beruht (S. 210). Die aus dem syntaktischen Korsett befreiten sprachlichen »Grundelemente« und die Vieldeutigkeit der aus jedem vereindeutigenden Kontext gelösten »Sprachpartikel« zielen auf die »sprachliche Halluzinatorik multipler Welten« (S. 193), der sich der Leser im »nachübenden Memorieren« überlassen kann. Wie gesehen, gibt allerdings der Verzicht auf die Organisation der Wörter im grammatisch gebauten Text den Rezipienten der Unbestimmtheit des Referenzpotentials preis, d. h. der möglichen Zugänge zur Wirklichkeit, die die Lexeme eröffnen. Über autonome »Bedeutungshöfe« zu halluzinieren, das führt zu einer an Beliebigkeit grenzenden Freiheit (oder

Unsicherheit) des Textverständnisses und, was das Thema Geschichte im Gedicht angeht, zu der Unmöglichkeit, den memorierten Namen, Daten und Taten einen überprüfbaren Sinnzusammenhang zu unterlegen. Sie fungieren als reines Sprachmaterial, und als solches sind sie rekapitulierbar.

»Rekapitulierbares« wird dann auch in drei Zeilen als das Thema beschworen, dem sich der Autor widmet – auf diesen weist das über die schriftstellerische Tätigkeit informierende Ich, hier in Form des Possessivpronomens »mein«, hin. Aufgrund des suggestiven, fast magischen Charakters, der durch die dreimalige Wiederholung der Aussage und das deiktische »dies« hervorgerufen wird, muten diese drei Zeilen wie ein Bollwerk der Selbstvergewisserung gegen das an, was mit der letzten Zeile gesagt wird. Nur logisch ist nämlich, daß etwas »nicht Rekapitulierbares« aus dem Tätigkeitsbereich eines Schriftstellers fällt, dessen Arbeit sich auf »Rekapitulierbares« konzentriert. Von daher erklärt sich die elliptische Form des abschließenden verneinten Ausdrucks – daß etwas nicht thematisiert werden kann, drückt sich ja deutlich im Fehlen des Prädikats (»ist mein Thema«) aus, das der vorangehende Satz aufzuweisen hat.

Unverkennbar ist aber auch, daß der Ausdruck der letzten Zeile bewußt als Antithese zum substantivierten Adjektiv »Rekapitulierbares« (8) gebildet ist, zumal er, wie dieses die Aufzählung, das Gedicht beschließt. Wie das vollzogene Ereignis alles »nicht Ereignete« (1) ausschließt, so steht dem, was »ins Gedächtnis zurückgeholt« werden kann, die Unwiederholbarkeit des Geschehens selbst gegenüber. Das einmalige geschichtliche Ereignis unterscheidet sich von seiner sprachlichen Fassung durch die Unmöglichkeit zur Rekapitulation.

Diese Deutung wird durch das dreizehnstrophige *Lehrgedicht über Geschichte 1974* (in: *Das Durchhauen des Kohlhaupts*, S. 219–233) bestätigt, dessen Titel unübersehbar auf das zwanzig Jahre zuvor geschriebene zurückverweist. Über das Objekt der Erinnerung finden sich dort u. a. folgende Sätze:

[...] ich erinnere wenn ich überhaupt etwas erinnere dies als das was nur ein Mal so und in dieser Zusammensetzung sein konnte [...]

die Konkretisierung aus der Wahl der möglichen Voraussetzungen ist das absolut Einmalige (S. 222)

Und in einer Dialogsequenz der sechsten Strophe heißt es:

du meinst Erinnerung ist in Wahrheit sprachlich

ich weiß nicht ob sie das in Wahrheit ist aber ich frage ob dieses Sprachliche nicht das einzige ist mit dem soetwas wie Erinnerung festzuhalten ist oder auch nur zu vermitteln berichtet und daher vergleichbar und austauschbar unter uns beiden und weiter das Erinnerbare als unser Erinnerbares nur daher vorhanden daß wir du und ich und andere darüber reden können rekapitulieren was unrekapitulierbar ist (S. 225f.)

Das *Lehrgedicht über Geschichte 1954*, dessen Thematik diese mit Selbstzitierten garnierten Ausführungen von 1974 explizieren, beschreibt also nicht nur die für Heißenbüttel notwendigen Voraussetzungen für den Umgang mit Geschichte, sondern darüber hinaus eine Methode, die seine Arbeit insgesamt kennzeichnet; diese

rekapituliert Fakten, die mit Namen und Sätzen angesprochen und festgehalten werden, sie rekapituliert Zusammenhänge und Interpretationen, die bereits formuliert sind, und sie rekapituliert das, was sie selbst meint, das sind Namen und Apparatur der Namensverknüpfungen. (*Über Literatur*, S. 200.)

Unter diesem Aspekt leuchtet es ein, daß Heißenbüttel geschichtliche Ereignisse und poetologische und metasprachliche Äußerungen problemlos aneinanderreihen kann. Daß die unerwartete Kombination aus »Sprachstücken« Ideologeme zu entlarven, Persönlichkeitskulte bloß- und Systeme in Frage zu stellen vermag, soll nicht bestritten werden; dennoch: die memorierende Aufzählung beliebig montierter Fakten verneint jede historische Entwicklung und versagt sich jede Beurteilung geschichtlicher Ereignisse. Die Rekapitulation der sprachlich fixierten Geschichtstfrag-

mente geht einher mit der Kapitulation vor der Unwägbarkeit des geschichtlichen Ablaufs, in dem das Schöne neben dem Schrecklichen, das Kunstwerk neben der Untat auftaucht. Ein derartiger Geschichtspessimismus verhindert letztlich, das Vergangene wertend zu durchdringen und dadurch die Gegenwart zu begreifen.

Damit wird aber auch die herkömmliche Gattungsart des Lehrgedichtes verkehrt, in dem ja immerhin allgemein Verbindliches über einen Gegenstand vermittelt wurde. Ist der Geschichte, die sich nur mehr als zufälliges Konglomerat aus Namen und Fakten oder – mit Heißenbüttels Worten – als »Vorrat von Beispielen, die wir erinnern« (*Das Durchhauen des Koblhaupts*, S. 232), erweist, kein verbindlicher Sinn zu entnehmen, so muß sich die Didaxe verschieben: nicht mehr das Wesen des Gegenstandes steht im Zentrum der Vermittlung, sondern die Strategien, sich seiner sprachlich zu vergewissern.

Zitierte Literatur: Helmut HESSENBÜTTEL: Das Durchhauen des Koblhaupts. Dreizehn Lehrgedichte. Projekt Nr. 2. Darmstadt/Neuwied 1974. – Helmut HESSENBÜTTEL: Wenn Adolf Hitler den Krieg nicht gewonnen hätte. Historische Novellen und wahre Begebenheiten. Projekt Nr. 3/2. Stuttgart 1979. – Helmut HESSENBÜTTEL: Über Literatur. Aufsätze und Frankfurter Vorlesungen. München 1970.

Weitere Literatur: Reinhard DÖHR: Helmut Heißenbüttel. In: Deutsche Literatur der Gegenwart in Einzeldarstellungen. Bd. 1. Hrsg. von Dietrich Weber. Stuttgart 3/1976. S. 627–656. – Hartmut PÄTZOLD: Theorie und Praxis moderner Schreibweisen. Am Beispiel von Siegfried Lenz und Helmut Heißenbüttel. Bonn 1976. – Rainer RUMOLD: Sprachliches Experiment und literarische Tradition. Zu den Texten Helmut Heißenbüttels. Bern / Frankfurt a. M. 1975. – Text + Kritik. H. 69/70: Helmut Heißenbüttel. München 1981.

Hans Magnus Enzensberger

leuchtfener

i
dieses feuer beweist nichts,
es leuchtet, bedeutet:
dort ist ein feuer.
kennung: alle dreißig sekunden
5 drei blitze weiß. funkfeuer:
automatisch, kennung SR.
nebelhorn, elektronisch gesteuert:
alle neunzig sekunden ein stoß.

ii
fünfzig meter hoch über dem meer
10 das insektenauge,
so groß wie ein mensch:
fresnel-linsen und prismen,
vier millionen hefherkerzen,
zwanzig seemeilen sicht,
15 auch bei dunst.

iii
dieser turm aus eisen ist rot,
und weiß, und rot.
diese schäre ist leer.
nur für feuermeister und lotsen
20 drei häuser, drei schuppen aus holz,
weiß, und rot, und weiß. post
einmal im monat, im luv
ein geborstner wachholder,
verkrüppelte stachelbeerstauden.

iv

weiter bedeutet es nichts.
weiter verheißt es nichts.
keine lösungen, keine erlösung.
das feuer dort leuchtet,
ist nichts als ein feuer,
bedeutet: dort ist ein feuer,
dort ist der ort wo das feuer ist,
dort wo das feuer ist ist der ort.

Zitiert nach: Hans Magnus Enzensberger: blindenschrift. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1964. 31969. S. 66f. [Erstdruck.] © Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M.

Hiltrud Gnüg

Poesie und Metapoesie. Zu Enzensbergers Gedicht *leuchtfener*

Sind Gedichte für Hans Magnus Enzensberger »Leuchtfener«, »Leuchttürme«, die in ihrer konturierten Leuchtkraft das dunkle Meer alltäglicher Geschichte erhellen, oder sind sie »schattenwerke« – so der Titel des Schlußgedichts der *blindenschrift* (S. 92) –, dunkelt die Patina ihrer Geschichtlichkeit ihre Leuchtbotschaften ein? Befremdlich mag zunächst diese Frage angesichts eines Gedichtes erscheinen, das von nichts weniger als vom Dichten spricht, das eher positivistisch Funktion und Konstruktion eines Leuchtturms beschreibt, in knapp charakterisierenden Sätzen Aussehen und Umgebung eines bestimmten Leuchtturms skizziert. Fachtermini aus Physik und Schifffahrt dominieren, und dunkel hermetisch ist dem fachunkundigen Leser eher diese »unpoetische« Begrifflichkeit,

nicht aber das ästhetische Arrangement des Gedichtes. Jedoch, Enzensberger, der Poeta doctus, der sein *Museum der modernen Poesie* zusammengestellt hat, der die Avantgarde der Lyrischen Moderne und deren Theorien kennt, ist ein literarischer Fallensteller, der den Leser über das scheinbar Offenkundige in eine Aporie stolpern läßt, aus der ihm nur die Literatur wieder heraushilft: die Aufschlüsselung der literarischen Anspielungen.

Die drei ersten Zeilen scheinen zunächst nur tautologisch den Befund auszusagen, daß da ein Feuer ist, das leuchtet, und daß das nichts anderes bedeutet, als daß da ein Feuer ist; irritierend der Hinweis »dieses Feuer beweist nichts« (1), diese dezidierte Absage an eine Auslegungsmöglichkeit, die der Leser ja noch gar nicht erwogen hat. Auffallend auch, daß sich die drei ersten Zeilen in ihrer tautologischen Kreisbewegung von den folgenden kurzen und präzisen Angaben über das Funktionieren eines Leuchtfuers abheben. Elliptisch reichend der Stil, eine asyntraktische, Verben aussparende Kürzelsprache, die sich dem Sprachduktus der Funkersprache annähert, auf sie zitathaft anspielt. Gleich das erste Wort (4) »kennung« ein Fachbegriff aus der Schifffahrt, der die Art der Lichtsignale, die optischen Morsesignale bezeichnet: »alle dreißig Sekunden / drei blitze weiß« (4f.) – ein konkretes Beispiel optischer Morsesprache wird vorgeführt. Doch zum Signalsystem eines Leuchtturms gehören neben den optischen auch die akustischen und Funksignale. Enzensberger zitiert – im Sinne eines exakten Wissenschaftsideals – alle drei Morsesmöglichkeiten: »funkfeuer: / automatisch, kennung SR. / nebelhorn, elektronisch gesteuert: / alle neunzig Sekunden ein stoß« (5–8). Drei Formen möglicher Signale, die die Schifffahrt steuern, werden an einem konkreten Beispiel aufgezeigt. Schon hier stellen sich erste Überlegungen ein, ob die Anfangszeilen nicht doch hintergründiger zu verstehen sind. – Behaupten die ersten drei Zeilen, daß das Leuchtfuer nur bedeutet, »dort ist ein feuer«, so demonstrieren ja die Beispiele, daß die Leuchtfuer in ihrer jeweiligen »kennung« durchaus eine sehr präzise Bedeutung

haben. Hier ist ein Widerspruch, der entweder als ästhetische Schwäche dem Gedicht anzulasten ist oder der auf einer anderen Sinnenebene seine Widersprüchlichkeit verliert, eben auf diese andere Sinnenebene hinweist. Diese Frage bleibt zunächst noch offen.

Auch die zweite Strophe ist einem skizzenhaften Beschreibungsstil verhaftet, der auflistet, eher Stichworte für Sachkundige hintupft, als daß er in »poetischer« Bildlichkeit auf irgendeinen symbolischen Sinn anspielt. Eine Metapher, »das insektenauge« (10), ist auszumachen, die jedoch auch wieder nur ein biologisch exaktes Anschauungsbeispiel ist, das Laien konkret die physikalische Struktur des optischen Morseapparats vor Augen führt. Eine Metapher als didaktisches Hilfskonstrukt, das die Facettenstruktur des optischen Apparats am vertrauteren Lebewesen versinnlicht. Metapher also als »Erfahrungsbrücke«, nicht jedoch als poetische, erst Sinn stiftende Figur.

Enzensberger bleibt in seinem lyrischen Weltbild, das aus sich heraus – in seiner Kürzel-Evokation physikalischer Erfindungen – eine vor allem physikalisch gesteuerte Realität vorführt. »insektenauge« und »so groß wie ein mensch« (11) – da werden zwei divergierende Erfahrungsbeispiele/ Anschauungsmetaphern gemischt, um die optisch nivellierende, verkleinernde Fernenperspektive und die Nahperspektive im Sachmaßstab zusammenzuschauen. Doch der anschaulichen Beschreibung des Morse-Instruments fügt Enzensberger – formelhaft – die physikalischen Daten an: »fresnel-linsen und prismen, / vier millionen hefnerkerzen, / zwanzig seemellen sicht, / auch bei dunst« (12–15). Fresnel, der die Beugungs- und Interferenzerscheinungen des Lichts untersuchte, hat die nach ihm benannten Ring- und Gürtellinsen erfunden, v. Hefner die nach ihm benannten Hefnerkerzen eingeführt, mit der die Einheit der Lichtstärke lange Zeit gemessen wurde. Hinter diesen naturwissenschaftlichen, exakten Angaben verbirgt sich kein »eigentlich« poetischer Sinn, zwanzig Seemellen Sicht auch bei Dunst, das ist die faktische Leistung dieses Leuchtturms, das bedarf keiner

Interpretation. Auch in der dritten Strophe, die den Leuchtturm in seiner Umgebung, eine ›Landschaft mit Leuchtturm‹, evoziert, spart Enzensberger jede Ambivalenz, jede poetische Vielschichtigkeit aus, behauptet er durch einen betont deiktischen Gestus, der an den Eich des *Irventur-* Gedichts erinnert, seine oberflächliche Sicht auf die Dinge: »dieser turm aus eisen ist rot, / und weiß, und rot. / diese schäre ist leer« (16–18). Der Sprachduktus zeichnet den Farb-Rhythmus nach, die einfache parataktische Reihung mit der wiederholten Deixis scheint auch stilistisch die Kargheit und Abgeschlossenheit dieser skandinavischen Seelandschaft wiederzugeben. Erneut eine Aufzählung: »drei häuser, drei schuppen aus holz« (20), die stilistische Wiederholung auch der Farbskala entspricht der Monotonie der evolutionierten Landschaft; der metaphorlose, sparsam selektierende Skizzenstil suggeriert nichts anderes als die Faktizität des Beschriebenen. Im Luv, also auf der Seite, auf die der Wind trifft, »ein geborstner wacholder, / verkrüppelte stachelbeerstauden«, eine kümmerliche Vegetation, die nichts anderes als eine kümmerliche Vegetation bedeutet.

Und das verkündet auch die vierte, die Schlußstrophe, mit dem Pathos der insistierenden Wiederholung, das zum ›Lügensignal‹ wird. Die variierende Wiederholung der Anfangszeile: »dieses feuer beweist nichts« – »weiter bedeutet es nichts« (25) – »weiter verheißt es nichts« (26) – »das feuer dort leuchtet, / ist nichts als ein feuer, / bedeutet: dort ist ein feuer« (28–30) etc. – diese penetrant tautologische Zirkelbewegung entwickelt eine eigene ästhetische Dynamik, nimmt einen Beschwörungscharakter an, der in merkwürdigem Kontrast zu dem sehr verknüpften Duktus steht, mit dem Enzensberger sein eigentliches Sujet »leuchtfeuer« behandelt. Scheinbar insistiert Enzensberger in dieser Schlußstrophe vehement auf diesem einen Gedanken, daß die Dinge die Dinge bedeuten, nichts anderes, wehrt er gegen wen? – jede symbolische Deutungsmöglichkeit ab. Doch schon das Wort »verheißt« fällt aus dem Kontext heraus, zielt über die Kritik symbolischen Deutens hinaus.

Und vollends die Abwehr »keine lösungen, keine erlösung« (27) erinnert an eine Poetik moderner Lyrik, die zwar jeden außerästhetischen Sinn des Gedichts ablehnte, zugleich jedoch im lyrischen Produktionsvorgang eine letzte mögliche Transzendenz sah. Man denke an die ›poésie pure‹ Mallarmés, auf die der späte Benn in seinem ›Artistenevan-gelium‹ sich berief. Enzensberger – das sei hier als These vorausgeschickt – setzt sich in diesem Gedicht mit einigen Theoremen moderner Dichtungstheorie auseinander.

Zunächst die faktischen Belege, die diese These unterstützen: In seinem dichtungstheoretischen Essay *Weltsprache der modernen Poesie* grenzt Enzensberger den Begriff moderner Poesie ein: »Moderne Poesie also, auf diesen Seiten, soll heißen: Poesie nach Whitman und Baudelaire, nach Rimbaud und Mallarmé. Die *Grashalme* sind 1855, die *Blumen des Bösen* 1857 erschienen. Unzweideutig und strahlend ›modern‹ war das Werk dieser wenigen, ›einzelner tiefsinniger Naturen‹, die ›wie versiegelte Brunnen‹ in der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts gestanden und ›mit Arcanis gehandelt‹ haben (Brentano)« (S. 7). Und eben Baudelaire, den er als den Vater moderner Poesie anführt, hat ein Gedicht *Phares* (›Leuchttürme/Leuchtfeuer‹) geschrieben, auf das auch Benn wieder in seiner berühmten Marburger Rede *Probleme der Lyrik* verwies.

Baudelaires Gedicht *Phares* entwickelt eben den Gedanken, den Enzensberger in seinem Essay verfißt: die Strahlkraft einiger weniger großer Geister – bei Baudelaire sind es die großen Maler- und Bildhauer-genies von Michelangelo bis zu Delacroix –, die aus der Mittelmäßigkeit herausragen und wie ›Leuchtfeuer‹ das dunkle Meer der Zeitläufe erhellen. In den Werken dieser Genies sind »diese Verfluchungen, diese Blasphemien, diese Klagen, / diese Ekstasen, diese Schreie, diese Tränen, diese Te Deum« aufgehoben; das Werk verdankt sich dem Leiden an der Existenz, ist dem Schaffenden jedoch zugleich »göttliches Opium« (S. 14), letzte Idealität in einer prosaischen Wirklichkeit. Ähnlich wie später Enzensberger, der »an den verschiedenen Punkten der west-

lichen, bald auch der östlichen Welt« einzelne Autoren isoliert und unabhängig voneinander eine »Weltsprache der modernen Poesie« schaffen sieht (S. 15), hebt auch Benn die Einsamkeit des Künstlers hervor: »Er arbeitet allein, der Lyriker arbeitet besonders allein, da in jedem Jahrzehnt immer nur wenige große Lyriker leben, über die Nationen verteilt, in verschiedenen Sprachen dichtend, meistens einander unbekannt – jene ›Phares, Leuchttürme, wie sie die Franzosen nennen, jene Gestalten, die das große schöpferische Meer für lange Zeit erhellen, selber aber im Dunkeln bleiben« (S. 517).

Bei allen drei Autoren also der Gedanke der wenigen, einsam schaffenden Künstler, die einander verwandter sind als den Durchschnittsbürgern ihrer Zeit und ihrer Nation. »Die großen Meister der modernen Poesie«, schreibt Enzensberger, »zwischen Chile und Japan, sie haben miteinander mehr gemein als jeder mit seiner nationalen Herkunft« (*Welsprache der modernen Poesie*, S. 16). Daß Enzensberger mit seinem Gedicht *leuchtfener* auf Baudelaires *Phares* und auf die darin konzipierte Künstlerexistenz anspielt, darauf verweist auch die Platzierung des Gedichts innerhalb des Gedichtbandes, der noch einmal in vier Gruppen mit je einem Titelgedicht untergliedert ist. Die dritte Gruppe *leuchtfener* enthält sicherlich nicht zufällig die Gedichte *schwierige arbeit* (für *theodor w. adorno*) und *karl heinrich marx*, zwei Porträtgedichte also, die den Strophenporträts des *Phares*-Gedichts entsprechen, wie diese die einsame schwierigere Existenz nicht der Künstler, sondern zweier ›moderner‹ Philosophen thematisieren. Das Gedicht für Theodor W. Adorno beginnt mit den Zeilen:

im namen der andern
geduldig
im namen der andern die nichts davon wissen
geduldig
im namen der andern die nichts davon wissen wollen
geduldig
festhalten den schmerz der negation
(*blindenschrift*, S. 58.)

Und das Gedicht für Karl Marx schließt:

riesiger zaddik
ich seh dich verraten
von deinen anhängern:
nur deine feinde
sind dir geblieben:
ich seh dein gesicht
auf dem letzten bild
vom april zweihundachtzig:
eine eiserne maske:
die eiserne maske der freiheit.
(*blindenschrift*, S. 61.)

Diese Anspielungen und Parallelen, scheinen sie zunächst nichts mit dem Gedicht selbst zu tun zu haben, das keineswegs einen metaphorischen, sondern einen konkreten Leuchtturm in sehr technischer Fachsprache evoziert, so sind sie doch der Schlüssel, der den Sinn der tautologischen Beschworungen erschließt. »dieses feuer beweist nichts, / es leuchtet, bedeutet: / dort ist ein feuer« (1–3), diese Tautologie spiegelt in ihrer ästhetischen Struktur die poetologische Reflexion, daß Gedichte nicht auf irgendeine außerästhetische Wirklichkeit verweisen, daß sie autonom sind, daß ihre Bedeutung sich aus dem ästhetischen Arrangement der Sprache entwickelt. Und in Anlehnung an Adornos *Rede über Lyrik und Gesellschaft* verfißt auch Enzensberger in seinem programmatischen Essay von 1962 *Poesie und Politik*, »daß es die Sprache ist, die den gesellschaftlichen Charakter der Poesie ausmacht, nicht ihre Verstrickung in den politischen Kampf« (S. 133). Er beruft sich also auf dasselbe ›l'art pour l'art-Prinzip, mit dem Benn sich gegen die Forderungen nach positiver Sinnggebung, nach gesellschaftlichem Engagement wehrte. Bei Benn hieß es: »Artistik ist der Versuch der Kunst, innerhalb des allgemeinen Verfalls der Inhalte sich selber als Inhalt zu erleben und aus diesem Erlebnis einen neuen Stil zu bilden, es ist der Versuch, gegen den allgemeinen Nihilismus der Werte eine neue Transzendenz zu setzen: die Transzendenz der schöpferischen Lust« (S. 500).

Wie Benn, so sucht auch Enzensberger aus einem grundsätzlichen Ideologieverdacht heraus die Lyrik von allen gesellschaftlichen Ansprüchen des Tages freizuhalten, sieht er den Zweck der Kunst zuerst in der Kunst. So wie das Feuer nichts beweist, sein Leuchten nur seine Existenz, seine sinnliche Gegenwart bedeutet, so bieten Verse keine Argumente, liegt ihr Sinn im ästhetischen Arrangement ihrer Worte. Und so wie das Feuer nichts »verheißt«, keine »lösungen«, keine »erlösung« verspricht, so verweigert das Gedicht jede Antwort, enthält sich aller Lösungsvorschläge zur Reformierung einer schlechten Realität. »Wer nicht müde wird, die moderne Poesie kopfschüttelnd nach dem Positiven abzufragen« – so heißt es in der *Weltsprache der modernen Poesie* –, »der übersieht, was auf der Hand liegt: »negatives« Handeln ist poetisch nicht möglich; die Kehrseite jeder dichterischen Destruktion ist der Aufbau einer neuen Poetik« (S. 12). Das Positive des modernen Gedichts, das im Zuge der »Ausfaltung des historischen Bewußtseins« eine »enorme Einstrahlung von Tradition brechen und resorbieren« (S. 11 f.), das destruktiv sein muß, will es innovativ sein, das Positive liegt allein in seiner neuen ästhetischen Form, die als Form immer Gestalt, also positive Setzung ist. »Albern« (S. 12) wird die Frage nach dem Positiven, zielt sie auf positive Inhalte, Antworten, »Lösungen«. Ähnlich wehrte auch Eich in seiner Büchner-Preis-Rede von 1959 (S. 450) die Forderung nach positiven Antworten für das Gedicht ab: »Die Antworten beweisen, daß es nichts Fragwürdiges gibt. Da wir aber weder Auguren noch reine Toren sein wollen, bleibt uns der Antwortcharakter der gelenkten Sprache verdächtig.« Im Sinne der »poésie pure«, der »Antiware schlechthin« (*Weltsprache der modernen Poesie*, S. 23) argumentiert Enzensberger für die ästhetische Autonomie des Gedichts, ohne jedoch – wie der späte Benn oder auch Eich – im Ästhetischen eine neue letzte Transzendenz, eine »Erlösung« zu sehen. Poesie ist dem Nachgeborenen Brechts kein »göttliches Opium« mehr, verschafft ihrem Autor keine »Transzendenz der schöpferischen Lust«, doch in

ihrer ästhetischen Autonomie antizipiert sie ein Moment von Freiheit, hält sie den Gedanken an Freiheit wach. »Poesie tradiert Zukunft« – so pointiert Enzensberger in seinem Essay *Poesie und Politik* (S. 136). Poesie »ist Antizipation, und sei's im Modus des Zweifels, der Absage, der Verneinung. Nicht daß sie über die Zukunft spräche: sondern so, als wäre Zukunft möglich, als ließe sich frei sprechen unter Unfreien, als wäre nicht Entfremdung und Sprachlosigkeit (da doch Sprachlosigkeit sich selbst nicht aussprechen, Entfremdung sich nicht mitteilen kann). Solches Vorgreifen schlüge ihr zur Lüge aus, wäre es nicht zugleich Kritik; solche Kritik, wäre sie nicht Antizipation im gleichen Atemzug, zur Ohnmacht« (S. 136 f.). Das ist im Sinne einer dialektischen Denkfigur Adornos formuliert, eines jener »Phares«, Leuchfeuer, die Enzensberger in dem Gedicht *schwierige arbeit* porträtiert. Dort heißt es:

ungeduldig
im namen der zufriedenen
verzweifeln

geduldig

im namen der verzweifelten
an der verzweiflung zweifeln.

(*blindenschrift*, S. 59)

Verzweiflung wäre ebenso Lüge wie zweifelsfreie Zufriedenheit, die sich einrichtet im Bestehenden und die Zukunft verrät! Und so tradiert Poesie – nach Enzensberger – Zukunft, indem sie als autonome sich die Freiheit nimmt, Antworten, Lösungen zu verweigern, jedoch gleichzeitig in ihrer Verweigerung die Scheinlösungen der »zufriedenen« kritisiert. »das feuer dort leuchtet, / ist nichts als ein feuer, / bedeutet: dort ist ein feuer, / dort ist der ort wo das feuer ist, / dort wo das feuer ist ist der ort« (28–32) – Negation und Position definieren gleichermaßen die Bedeutung des Feuers durch sein Dasein als Feuer, setzen die Identität von Gegenstand und Bedeutung. Eine Frage stellt sich: Suggestiert

Enzensberger – gerade wenn man die literarischen Anspielungen ernst nimmt – nicht doch wieder einen symbolischen Sinn seiner Verse, sollen die Leuchtfener nicht vielleicht doch die Seinsweise von Gedichten symbolisieren? Klaffen poetologische Reflexion und der oberflächliche Realismus, in dem ein konkreter Leuchtturm evoziert wird, nicht auseinander?

Nicht das *Symbol*, sondern die *Analogie* verbindet Darstellungs- und Reflexionstreil: So wie die Bedeutung des Leuchtfeners in seiner jeweiligen »kennung«, im »Wie« seiner optischen Signale liegt, so wie es nichts anderes bedeuten kann, als die Abfolge seiner Leuchtsignale aussagt, so sagt auch das Gedicht nichts anderes aus als das, was im »Wie«, in der ästhetischen Komposition seines Wortmaterials erscheint. Daß Enzensberger das technische Sujet des »Leuchtfeners« wählt, ist gewiß nicht zufällig: Der technologischen Verknüpfung ist mit der Definition auch die Herstellungsmöglichkeit des Gegenstandes gegeben, mit der Bestimmung des Kreises $2\pi r$ auch seine Produzierbarkeit; und so liegt umgekehrt in der jeweiligen ästhetischen Produktion, im bestimmten artistischen Arrangement eines Gedichts auch seine Bedeutung/Definition. Zugleich spielt Enzensberger mit diesem »technischen« Sujet auf eine Poetik lyrischer Moderne an, die gegen jede Inspirations-Ästhetik das Kaltil, die bewußte Konstruktion der poetischen Form hervorhebt.

Mögen sich auch scheinbare Widersprüche auflösen, indem man den literarischen Anspielungen des Gedichts nachgeht, es bleibt der Befund, daß diese Lyrik esoterisch ist, letztlich nur von »Eingeweihten« rezipiert werden kann. Auch diesem Vorbehalt begegnet Enzensberger mit einem geistesgeschichtlichen Argument, das dennoch die Frage nach den Wirkungs-, Aufklärungsmöglichkeiten moderner Lyrik nicht löst: »Mit Recht hat man bemerkt, daß mit der Moderne die Stunde des *poeta doctus* geschlagen hat« (*Weltsprache der modernen Poesie*, S. 11). »dieses Feuer beweist nichts, / es leuchtet, bedeutet: / dort ist ein Feuer« – dennoch

will es dechiffriert werden, wendet sich an die Kenner des Morsealphabets, trägt nicht zur »Alphabetisierung« derjenigen bei, die des Morse-Feuers am meisten bedürften. Das bleibt eine Aporie moderner Lyrik.

Zitierte Literatur: Theodor W. ADORNO: Rede über Lyrik und Gesellschaft. In: Th. W. A.: Noten zur Literatur I. Frankfurt a. M. 1978. S. 73–104. – Charles BAUDÉLAIRE: *Œuvres complètes* I. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris 1975. – Gotfried BENN: Probleme der Lyrik. In: G. B.: *Gesammelte Werke*. 4 Bde. Hrsg. von Dieter Wellershoff. Bd. 4. Wiesbaden 1959. S. 494–532. – Günter ERCH: Rede zur Verleihung des Georg-Büchnerpreises. In: G. E.: *Gesammelte Werke*. Bd. 4. Hrsg. von Heinz Schafroth. Frankfurt a. M. 1973. S. 443–455. – Hans Magnus ENZENSBERGER: *blinden-schrift*. [Siehe Textquelle.] – Hans Magnus ENZENSBERGER: *Poesie und Politik*. In: H. M. E.: *Einzelheiten*. Bd. 2. Poesie und Politik. Frankfurt a. M. 1976. S. 113–137. – Hans Magnus ENZENSBERGER: *Weltsprache der modernen Poesie*. In: *Einzelheiten*. Bd. 2. S. 7–28.

Weitere Literatur: Hiltrud GNÜG: Hans Magnus Enzensberger: A. v. H. [Alexander von Humboldt]. In: *Geschichte im Gedicht. Texte und Interpretationen*. Hrsg. von Walter Hinck. Frankfurt a. M. 1979. S. 292–301. – Otto KNÖRRICH: Hans Magnus Enzensberger. In: *Deutsche Literatur in Einzeldarstellungen*. Bd. 1. Hrsg. von Dietrich Weber. Stuttgart 1975. S. 485–506. – Otto KNÖRRICH: Lyrik und Gesellschaft: Das politische Gedicht. In: O. K.: *Die deutsche Lyrik der Gegenwart*. Stuttgart 1971. S. 326–371. – Joachim SCHUCKEL: Über Hans Magnus Enzensberger. Frankfurt a. M. 1973. – Text und Kritik. H. 49: Hans Magnus Enzensberger. München 1976. – Arthur ZIMMERMANN: Hans Magnus Enzensberger. Die Gedichte und ihre literaturkritische Rezeption. Bonn 1977.

Natur. In: Handbuch philosophischer Grundbegriffe. Bd. 4. München 1974. S. 956-969. – Das Wir und das Ich. Interview mit Volker Braun. In: Auskünfte. Werkstattgespräche mit DDR-Autoren. Berlin/Weimar 1974. S. 319 bis 334.

Weitere Literatur: Christine COSENTINO: Literarische Tradition und Montage-technik in der Lyrik Volker Brauns. In: Basis 8 (1978) S. 190-199. – Heinz CZECHOWSKI: Bleibendes Landwüst. Zur Lyrik Volker Brauns. In: Sinn und Form 25 (1973) S. 900-915. – Christel und Walfried HARTINGER: Volker Braun. In: Literatur der DDR in Einzeldarstellungen. Hrsg. von Hans J. Geerdts. Stuttgart 1972. S. 504-522. – Manfred JÄGER: Sozialliteraten. Funktion und Selbstverständnis der Schriftsteller in der DDR. Opladen 1975. – Manfred JÄGER: Das Handeln als Basis und Ziel dichterischer Praxis. Zu Volker Brauns Reflexionen über Poesie und Politik. In: Text + Kritik 55 (1977) S. 12-21. – Silvia SCHLENSTEDT: Das Wir und das Ich des Volker Braun. In: Weimarer Beiträge 18 (1972) H. 10. S. 52-69.

Günter Kunert

Geschichte

- 1 Leichter mal mal schwerer mal unerträglich:
Die wählende Bürde.
Das allzeit fällige Urteil.
Was nie aufgeht ob wir uns multiplizieren oder
Uns reduzieren: die Rechnung. Aber immer
5 Präsentiert und präsent: Dir Ziffer mir Zahl.
- 2 Nagelt den Zeiger fest schlägt ihn
Ans Kreuz das hält nicht auf den Verlauf den Ablauf
Nur gerechtenfalls: den Zulauf.
- 3 Bei günstigem Licht dem anhaltend
10 Wechselnden und gunstvollem Aspekt läßt sie
Sich sehen: eine Kette
Scheu geschlängelt mal mal gestrafft
Schlangengleich unter sich erneuernden Häuten
15 Zwischen Maschine und Maschinisten: Einander
Oder Wer Wen halten sie fester als sie halten.
- 4 Die Revolution wo finden wir sie und wieder.
Unterm tückischen Marmor liegt siebenmal siebenfach
Sisyphos verdammt und unaufweckbar.
20 Lang lebe die unbesieglige Inschrift.
- 5 Aber wahr ist das Ungeheuerliche: Polyphem
Vorgeblich überlistet noch furchtbarer in Blindheit

Indem seine Höhle sich hinreckt ins Dunkel
Der Zukunft und dort ist kein Ausgang zu sehen.

6

25 Sie ist über den Völkern.

An einem Faden.

Ein damokleischer Scharten: Deutschland

Unaufförlliche Wolke zwiefach zwieträchtiger Form.

Dabei wir dabei

30 Ins Universalische zu wachsen und an einem Kabel

In den Kosmos zu hängen zu schaukeln und frei

Uns zu fühlen vor allem von Gravitation von Atemnot von

Gedanken: einschneidenden ätzenden verletzenden

Wie

35 Die dort unten die kleine bläuliche Kugel zerturchten

Das alte Gesicht

Leidstarre Miene darin keine Wunde vernarben will:

Wir steigen wir fallen stets tiefer

Als möglich.

7

40 Geschichte sage ich und weiter noch: Wenig bleibt.

Glücklich wer am Ende mit leeren Händen dasteht

Denn aufrecht und unverstümmelt dasein ist alles.

Mehr ist nicht zu gewinnen.

8

Was dauert ist grau und unauffällig

45 Unter allen Tritten. Was die Opfer ohne Augen glauben

Und die Mörder ohne Ohren sich denken und was doch

Die Lebenden verstummen müssen laut redet: [wenn

Der Stein der Fels der Würfel der immer fällt

Und immer bleibt

50 Das ist das einzige und eine was ist.

Zitiert nach: Verkündigung des Welters. Gedichte, München: Hanser, 1966.
S. 25–28. [Erstdruck.] © 1966 Carl Hanser Verlag, München und Wien.

306

Manfred Durzak

»... unverstümmelt dasein ist alles.«

Zu Kunerts *Geschichte*

Die acht Epigramme, die eine poetische Reflexion von Geschichte enthalten, verdichten eine immer wieder neu ansetzende und abbrechende Denkbewegung, die nachzuvollziehen von einer Bedingung abhängig ist: von dem Stellenwert, den diese Reflexionsbewegung in der Entwicklungsgeschichte des Autors hat. Die Geschichtlichkeit dieser Verse über die Geschichte ist also mitzubedenken, wenn man den Resonanzraum der poetischen Reflexion zu bestimmen versucht.

Kunerts künstlerische Individuation ist Teil einer historischen Wirklichkeitserfahrung, die von Nationalsozialismus, der Judenverfolgung, der Zerstörung Deutschlands und seiner politischen Zerteilung geprägt ist. Und das um so mehr, als Kunert seine eigene (auch dichterische) Entwicklung mit der Entwicklung im sozialistischen Deutschland verband und, in seinen lyrischen Anfängen von Bertolt Brecht und Johannes R. Becher begrüßt, sich selbst auf längere Zeit als identisch mit der neuen politischen Richtung in diesem Teil Deutschlands empfand. In einem seiner frühen Gedichte aus dem Band *Das kreuzbrave Liederbuch*, dem Gedicht *Als ich ein Baum war* (S. 30f.), hat er diese seine eigene Entwicklung bestimmende Geschichte dargestellt. Er geht aus von dem Zustand einer naturgeschichtlichen Harmonie, in der sich das Ich als organischer Teil der Natur empfand. Im Bild des im Erdreich verwurzelten Baumes wird dieser harmonische Zustand der Geborgenheit ausgedrückt:

Als ich noch ein Baum gewesen,
Hielt ich mich mit Wurzeln
In der guten Erde fest

307

Und liebte die Erde, weil diese
Mich aus sich kommen läßt.

Das Älterwerden dieses sich noch mit der Natur im Einklang befindenden Ichs führt die erste entscheidende Situation der Desillusionierung herbei: die Konfrontation mit einer politischen Geschichte, die sich von der Naturschichte grundsätzlich unterschied, die Konfrontation mit der Realität des Nationalsozialismus, der die Welt in einen Schlachthof verwandelte:

Weil ich aufwuchs, ragte ich endlich
Über Sträucher und Büsche hinaus:
Die Welt ward mir größer und weiter,
Zeigte Gaskammern, Galgen und Zellen
Und sah wie ein Schlachthof aus.

Damals habe ich mich entschlossen,
Nicht länger Baum mehr zu sein;
Und zog mich aus dem Boden mit Macht
Und mischte mich in das Leben der Menschen
Ganz unauffällig ein.

Die von der Zeitgeschichte erzwungene Entwurzelung wird nicht als eine passive Leidenserfahrung dargestellt, sondern als Akt eines erwachenden politischen Bewußtseins, das zugunsten einer humanen Geschichte die naturgeschichtliche Harmonie als Fluchtzone hinter sich läßt:

Ein Baum! den der Anblick der Kämpfe
Aus den friedlichen Wäldern trieb!

Kunert hat in den fünfziger Jahren die politische Hoffnung geteilt, daß diese neue Gesellschaft, die auf den Trümmern des Zweiten Weltkrieges in Mitteleuropa errichtet wurde, nicht nur die Entwicklungsrichtung einer humanen neuen Geschichte abgeben würde, sondern auch die naturgeschichtliche Utopie des Ursprungs wieder ermöglichen würde. In dem frühen Gedicht *Aufforderung zum Zubören*

aus seinem Band *Wegschilder und Mauerinschriften* (S. 11) wird emphatisch verkündet: »GESTERN IST VORBEI«, und der Beginn einer neuen Geschichte proklamiert, die in die naturgeschichtliche Harmonie des Anfangs wieder einmünden würde:

Laß mich die Arme recken und dir den
ersten Teil einer anderen Geschichte
erzählen, die neu ist.

Noch schreibt sie der Stift.

Noch druckt sie die Maschine.

In festen Lettern steht über ihr:

BALD IST MORGEN.

Und in dieser kriechen freche Buchstaben
und mutige.

Zeigen einen Waldweg mit hellen Fichten,
geliebten Wiesen und – hoch oben –
lautlos segelnden Vögeln in der Ruhe
des Tages.

Laß sie mich dir erzählen.

Mitte der sechziger Jahre, als die Gedichte der *Verkündigung des Wetters* erschienen, war die Schrift, die dieses Morgen schrieb, zum Teil bereits lesbar geworden. Die epigrammatischen Blöcke des Gedichtes *Geschichte* sind in gewisser Weise Kunerts Versuch, diese nun teilweise eingetretene Zukunft zu lesen. Was sich ihm in dieser Schrift enthüllt, ist von der naturgeschichtlichen Utopie der Ursprungshoffnung weit entfernt.

Die im Muster von erreichten Leistungen und erfüllten Normen meßbar gemachte Geschichte bleibt widersprüchlich: eine Bürde, deren Gewicht ständig schwankt, ein Urteil, das keine Überzeugungskraft besitzt, eine Rechnung, die nicht aufgeht. Eine solche in Statistiken eines meßbaren Fortschritts gekleidete Geschichte erhebt den Anspruch, als seien ihre Zahlenwerte Stundenmarkierungen der voranschreitenden Zeit auf dem historischen Zifferblatt einer objektiven Entwicklung. Für das reflektierende Ich

sind es nur zufällige Zahlen ohne Beweiskraft. Daher der Appell, diese Phantomuhr der geschichtlichen Progression als ideologisches Versatzstück außer Kraft zu setzen, indem man den imaginär kreisenden Zeiger blockiert. Freilich ist sich das Ich bewußt, daß das am tatsächlichen Verlauf der Ereignisse wenig ändern wird. Es würde nur die ideologische Anziehungskraft dieser imaginären Uhr für die Massen geringer werden lassen, die Überzeugtheit vom unaufhaltsamen Fortschritt eindämmen.

In den mittleren Epigrammen wird der Blick aus der Gegenwart in die Vergangenheit gerichtet. Die für die Gegenwart geltende Desillusionierung der Geschichte wird überprüft am Beispiel von überkommenen Verständnismustern, die an die Geschichte angelegt werden. In gewissen herausgehobenen Augenblicken, die von der Gunst einer besonderen Konstellation bestimmt sind, scheint Geschichte fast jeden Anspruch zu erfüllen, den die gesellschaftliche Umgebung postuliert, der sich der Autor Kunnert zugeordnet weiß: Die geschichtlichen Ereignisse schließen sich im Bild einer Kette zusammen, einer kausal verknüpften Progressionslinie, die den Menschen mit seinem historischen Umfeld notwendig verbindet. Geschichte wird freilich hier zu einem Produkt des Menschen gemacht, zu seiner rationalen Konstruktion, zu einer Maschine, über die der einzelne als Maschinist, als Subjekt der Geschichte, zu verfügen vorgibt. Der Zweifel bleibt bestehen, ob es sich bei dieser Kette um einen Transmissionsriemen handelt, der die Maschine in Bewegung setzt und vorantreibt, oder nur um eine Art Seilschaft, durch die sich die Menschen an die geschichtliche Bewegung anknüpfen, um nicht abzustürzen: »Einander / Oder Wer Wen halten sie fester als sie halten« (15f.).

Dieser Zweifel wird noch verstärkt, indem der historische Schub, der die Progression der Geschichte mit dem Ziel einer durch Veränderung zu erreichenden Humanisierung in Bewegung setzt, die Revolution nämlich, sich als *Fata morgana* enttüllt, die sich dem suchenden Auge ständig entzieht. Die Revolution erweist sich als ein rhetorisches Fanal,

als eine »unbesiegleiche Inschrift« (20) im »rückischen *Mar-mor*« (18) der Vergangenheit, unter dem, wenn man den Menschen als Handelnden freizulegen versucht, nicht das große historische Individuum erscheint, das der Geschichte seinen Stempel aufdrückt, sondern die mythische Figur des *Sisyphos*, der, auf ewig in den *Hades* verdammt, einen riesigen Stein auf einen Berg zu wälzen versucht und, vor dem Erreichen des Gipfels von dem Stein in die Tiefe gerissen, immer wieder zu seiner sinnlosen Anstrengung neu ansetzt. Das im Bild des Maschinisten die Geschichte steuernde und regulierende technokratische Subjekt wird im mythischen Ich des *Sisyphos* aufgelöst: der handelnde einzelne projiziert einen Sinn in sein geschichtliches Tun, das von der Schwerkraft der geschichtlichen Verhältnisse stets neu widerlegt wird.

Es ist auf diesem Hintergrund bemerkenswert, daß auch das zweite mythische Muster, mit dem das Verhältnis des Menschen zur Geschichte in der Vergangenheit bestimmt wird, die *Mythe* vom einäugigen *Polyphem*, die Aufmerksamkeit nicht auf den Gegner des *Zyklopen* lenkt. Nicht *Odysseus*, der sich mit seinen Gefährten in der Höhle des *Zyklopen* an dessen Käse labte und nur mit großer Mühe und nach dem Verlust von einigen Freunden, die der kannibalische Riese verschlang, aus der Höhle entfliehen konnte, um seine Heimreise nach großen über ihn verhängten Schwierigkeiten fortzusetzen – nicht *Odysseus*, der durch seine Umsicht und Klugheit die widrigen Verhältnisse immer wieder bezwingt, der überlebt und schließlich nach Hause findet, stellt die mythische Folie dar, auf der das menschliche Ich als in der Geschichte handelndes Subjekt gespiegelt wird. Es ist vielmehr *Polyphem*, der, nach dem Weingenuß von *Odysseus* und seinen überlebenden Gefährten im Schlaf geblendet, hilflos in der Dunkelheit seiner Höhle gefangen ist. *Polyphems* körperliche Kraft führt (in der *Mythe*) nur zu einem ohnmächtigen Wutanfall, hat aber keinerlei Einfluß auf die Ausweglosigkeit seiner Situation. *Sisyphos* und *Polyphem* in der Hoffnungslosigkeit ihrer Lage treten als mythische

Personifikationen des der Geschichte überantworteten einzelnen jenem Bild des technokratischen Subjekts gegenüber, das glaubt, die Geschichte wie eine Maschine in Bewegung setzen und steuern zu können.

Kunert hat 1979 in einem Briefwechsel mit Wilhelm Girnus *Anlässlich Ritsos* indirekt einen Kommentar zu diesen Versen gegeben, indem er die von Girnus vertretene These, der Klassenstandpunkt entscheide letztlich über die positive Qualität der technologischen Entwicklung in der Moderne, als »hybride Phrase« zurückwies:

Daß nämlich Wissenschaft und Technik in der Hand »fortschrittlicher Kräfte« keinesfalls die gleichen negativen Folgen wie im Kapitalismus zeitigten. Daß dieses klare Ideologem den Wert einer Seifenblase hat, muß nicht besonders betont werden: Es ist durch eine Realität widerlegt worden, in welcher eine volkseigene Industrie, unabhängig von ihrer andersgearteten Organisationsform und Besitzgrundlage, ebenfalls kein reines Manna in die Flüsse und Seen leitet und nicht schieren Sauerstoff von sich gibt. Aus einem sozialistischen Automobil, so ist entgegen aller »wissenschaftlichen« Weltanschauung zu fürchten, kommt das gleiche Gift wie aus einem kapitalistischen, und es richtet sich überhaupt nicht danach, wer es fährt. (S. 850.)

Als voraussehbares Ergebnis dieser pessimistisch stimmenden Zukunftsentwicklung wird formuliert:

Vor der Wahl: Verhungern oder sich vergiften, scheint keine dritte Möglichkeit eines Auswegs gegeben. Und dies ist nur ein Aspekt der schleichenden Katastrophe, vor der wir im Allgemeinen und Besonderen die Augen verschließen. (S. 851.)

Die schleichende Katastrophe, vor der wir die Augen verschließen, wird im sechsten Epigramm noch unter einem andern, einem politischen Aspekt sichtbar gemacht, der die historische Gegenwartserfahrung Kunerts einbringt: nämlich in einer Wirklichkeit leben zu müssen, die ideologisch und politisch zweigeteilt ist und als in sich gespaltenes Deutschland einen permanenten Unruheherd darstellt, eine politische Gefahrenzone, deren Bewältigung man verdrängt.

Der Mensch, der zur technologischen Eroberung des Weltalls ansetzt und durch seine Erfindungen Schwerkraft und Luftleere bei seinen Weltraumexkursionen bereits überwunden hat, ist gleichzeitig nicht in der Lage, das Naheliegende zu erreichen. Er vermag nicht jener Probleme Herr zu werden, die das Gesicht der Erde vor der Zeit altern ließen, es mit Wunden und Narben gezeichnet haben, die Oberfläche der Erde in eine Katastrophenlandschaft verwandelten: »Leidstarre Miene darin keine Wunde vernarben will.« Die Handlungen und Bewegungen, die die Menschen vollziehen, sind ohne jenes Maß, das sie sinnvoll und berechenbar macht. In den Versen »Wir steigen wir fallen stets tiefer / Als möglich« (38 f.) verdichtet Kunert das im mythischen Gleichnis von Sisyphos signalisierte sinnlose Auf und Ab von geschichtlicher Aktivität zu einer Formel der Hoffnungslosigkeit.

Von der naturgeschichtlichen Utopie, von der Kunert seinen Ausgangspunkt nahm und in die er die Entwicklungsdynamik einer sozialistischen Gesellschaft wieder einmünden sah, ist bereits Mitte der sechziger Jahre nichts mehr zurückgeblieben. In Gedichten später erschienener Sammlungen wird diese Desillusionserfahrung noch radikalisiert. So in dem Gedicht *Evolution* aus seiner kürzlich erschienenen Sammlung *Abtötungsverfahren* (S. 12):

Erde und Steine
Sand und Geröll
Ziegel und Quader
Zement und Beton
und immer wieder
wir

Zwischen Mauern marschieren
bedeutet: Es geht voran
Doch es leuchtet kein Licht
wo wir sind für uns mehr
und das Dunkel kommt
aus uns selber

Aus blinden Augen
fällt Finsternis
bevor die Hand
ins Leere greift.

Es ist deutlich erkennbar die Situation des in seiner Höhle gefangenen geblendeten Polyphem. Seine Höhle ist ein steinernes Labyrinth, das sich im Fortgang der Geschichte nur unter dem Aspekt der verwendeten Materialien verändert hat. Wo man einst Ziegel und Quader gebrauchte, verwendet man heute Zement und Beton. Es entstehen immer wieder die gleichen Mauertunnel, durch die man sich vorwärtszubewegen scheint, nur weil der Weg geradeaus führt. Blindheit, Finsternis und Leere sind die bleibenden Kennzeichen dieses Wegs.

Und auch in dem Gedicht *Unterwegs nach Utopia II* aus derselben Sammlung (S. 76) wird die Vergeblichkeit und die Zurücknahme der naturgeschichtlichen Utopie akzentuiert:

Auf der Flucht
vor dem Beton
geht es zu
wie im Märchen: Wo du
auch ankommst
er erwartet dich
grau und gründlich

Auf der Flucht findest du
vielleicht
einen grünen Fleck
am Ende
und stürzest selig
in die Halme
aus gefärbtem Glas.

Allerdings hat es den Anschein, als habe Kunert Mitte der sechziger Jahre noch an einem utopischen Hoffnungssignal festgehalten, das freilich nicht mehr verbunden ist mit der Vorstellung einer im geschichtlichen Prozeß zu erreichenden

besseren, humanen Wirklichkeit. Unter diesem Aspekt wird im siebten Epigramm die Absage an die Geschichte nicht zurückgenommen. Die Einbettung des einzelnen in eine Geschichte, die von ihm beeinflußt oder gar verändert werden könnte, wird aufgeklärt. Der Appell, der an den einzelnen gerichtet wird, zielt vielmehr darauf, sich der Geschichte, ihren Erosionskräften, zu verweigern und das eigene Ich aus dem Sog des Vakuums zu retten: »Denn aufrecht und unverstümmelt dasein ist alles. / Mehr ist nicht zu gewinnen« (42 f.).

Dieses »Mehr«, das postuliert wird, bezeichnet freilich einen Gewinn, bei dem ausgespart wird, wie er denn zu erreichen wäre. Das »aufrecht und unverstümmelt« wird weder von der Sisyphos- noch von der Polyphem-Mythe eingelöst: Sisyphos, der mit vor Anstrengung gekrümmtem Rücken den Felsen vorwärtsrollen versucht, Polyphem, dessen Auge verstümmelt wurde und der den Ausgang seiner Höhle nicht zu erkennen vermag.

Das wird im Schlußepigramm nochmals ausdrücklich bestätigt. Denn der Sinn des geschichtlichen Tuns, in das die Menschen verstrickt sind, erweist sich als Exzeß der Zerstörung, in dem sich die Menschen untereinander verstümmeln, in dem es nur Opfer und Mörder gibt, »Opfer ohne Augen« und »Mörder ohne Ohren« (45 f.). Die in die Geschichte verstrickten Menschen, hinter deren politischen Taten ja einmal Zielsetzungen und Absichten standen, sind, als Opfer oder Mörder zugrunde gegangen, letztlich nur die Dokumentation der Sinnleere. Es ist die pure materielle Indifferenz, die zurückbleibt, der ununterbrochene gleichgültige Kreislauf, der im mythischen Bildmuster des rollenden Sisyphos-Felsen angesprochen wurde und hier am Ende ein weiteres Mal variiert wird: »Der Stein der Fels der Würfel der immer fällt / Und immer bleibt / Das ist das einzige und eine was ist.«

Das Hoffnungsdiiktum des siebten Epigramms wird durch diese »realistischeren« Bilder widerlegt, weil die Verkettung

des Menschen mit seiner Umwelt, mit seiner geschichtlichen Umgebung keine Möglichkeit zur Befreiung, zum Fortschritt offenläßt.

Ist also die Zone der Integrität, in der das Ich sich zu bewahren versucht, nicht eine Wunschprojektion? Es sei denn, der im Gedicht vollzogene poetische Diskurs über das Verhältnis des menschlichen Ichs zur Geschichte zieht den Leser in eine Reflexionsbewegung hinein, die ihm als Erkenntnissertrag eine Ahnung davon vermittelt, wie er sich im geschichtlichen Prozeß verhält und eigentlich verhalten sollte.

In einem Diskussionsbeitrag zu der 1972 in *Sinn und Form* ausgetragenen Lyrik-Diskussion hat Kunert die Erkenntnismöglichkeiten des Gedichts so bestimmt: »[...] daß der Akt des Schreibens einer der Selbstbefreiung ist, des Selbstverständnisses, der Selbstverwirklichung, einer der einzig möglichen Individuation, nämlich der gegliederten Identitätsfindung« (S. 1102). Und er unterstreicht diese Feststellung noch: »Im lyrischen Subjekt, im Ich des Gedichts erscheint – und darum zur Befreiung berufen – das vollkommene (im Sinne von »vollständig vorhandene«) Individuum, exakt das, worauf jeder Sozialismus, der utopische wie der säkularistische abzielte und insistierte« (S. 1103).

Daß sich das Ich in der ästhetischen Dimension der Sprache seiner selbst bewußt werde, setzt freilich voraus, daß der Akt des poetischen Erkennens von einer verwandelten Sprache ausgelöst wird, die sich von dem Sprechen im rationalen Diskurs durch einen Qualitätsprung unterscheidet. Die von Kunert auch in diesen Epigrammen gewählte Sprachhöhe ebnet den Unterschied zur Umgangssprache ein, verschmäh poetische Intensivierungsmittel wie Metaphern und Bilder- verschränkung, Reimbindung und rhythmische Musikalität, versucht, das gestische Sprechen im Gedicht, wie Brecht es entwickelt hat, fruchtbar zu machen: durch ungewohnte Wortstellung im Dienste rhythmischer Konturierung, durch syntaktische Verknappung und Verschränkung, durch die

Lakonie des gedrungenen Satzes, durch das rhythmisch ausgegliederte und dadurch bedeutungsschwer gemachte einzelne Wort, das selten uneigentlich gebraucht wird, zumeist bezogen ist auf eine semantische Konvention, die von dem Vertrauen des Lesers zu dieser Sprache ausgeht. Zu dieser semantischen Konvention gehören auch die mythologischen Zitate, die Hinweise auf Sisyphos, Polyphem oder das Schwert des Damokles.

Wo sich in einzelnen Versen Widerstände gegen diese semantische Konvention aufbauen, geschieht es nicht primär durch innovatorische Kühnheit, sondern durch assoziative Verschlingung, die ein gewähltes Wort durch Alliteration wuchern läßt und unfreiwillig auf konventionelle Metaphern durchsichtig macht oder in rhetorischen Steigerungen zum Ornament werden läßt. Für das erste Phänomen wäre ein Beispiel die Verwendung der »Kette« (12) für die geschichtliche Progression (im dritten Epigramm): das »geschlängelt«, »schlangengleich« und das Bild der »sich erneuernden Häute« (13f.) variieren den Topos der sich häutenden Schlange. Für das zweite Phänomen könnte man auf die Wendung des »siebenmal siebenfach« (18) im vierten Epigramm oder die Wendung von der »zwiefach zwieträchtigen Form« (28) im sechsten Epigramm verweisen.

Ob solche Momente noch den Anspruch des poetischen Sprechens einlösen können, scheint nicht ohne weiteres klar, wie es auch nicht klar ist, ob auf der sprachlichen Ebene eines Diskurses, der in Kunerts Gedicht dominiert, das zu erreichen ist, was er für das eigene Ich und das Ich des Lesers erstrebt: die poetische Kristallisation der Möglichkeitsdimension des Menschen im Wirklichkeitsog der Geschichte, über die sich das Ich, desillusioniert und in Trauer, hinwegzusetzen versucht.

Zitierte Literatur: Anläßlich Ritsos. Ein Briefwechsel zwischen Günter Kunert und Wilhelm Girnus. In: Sinn und Form 31/4 (1979) S. 850–864. – Günter KUNERT: Abtötungsverfahren. Gedichte. München 1980. – Günter KUNERT:

Das kreuzbrave Liederbuch. Gedichte. Berlin [Ost] 1961. – Günter KUNERT: Manche, einige, Gewisse und Sogenannte. In: Sinn und Form 24/5 (1972) S. 1099–1104. – Günter KUNERT: Wegschilder und Mauerinschriften. Gedichte. Berlin [Ost] 1950.

Weitere Literatur: Michael Krüger (Hrsg.): Kunert lesen. München 1979. [Mit kommentierter Bibliographie im Anhang.] – Hans RICHTER: Interview mit Günter Kunert. In: Weimarer Beiträge 20/5 (1974) S. 51–66. – Hans RICHTER: Über Günter Kunert. In: Weimarer Beiträge 20/5 (1974) S. 67–89.

Wolf Biermann

Und als wir ans Ufer kamen

Und als wir ans Ufer kamen
Und saßen noch lang im Kahn
Da war es, daß wir den Himmel
Am schönsten im Wasser sahn
Und durch den Birnbaum flogen
Paar Fischlein. Das Flugzeug schwamm
Quer durch den See und zerschellte
Sachte am Weidenstamm
– am Weidenstamm

Was wird bloß aus unsern Träumen
In diesem zerrissnen Land
Die Wunden wollen nicht zugehn
Unter dem Dreckverband
Und was wird mit unsern Freunden
Und was noch aus dir, aus mir –
Ich möchte am liebsten weg sein
Und bleibe am liebsten hier
– am liebsten hier

Zitiert nach: Wolf Biermann: Preußischer Ikarus. Lieder. Balladen. Gedichte. Prosa. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1978. S. 71. [Erstdruck.] © 1978 by Verlag Kiepenheuer & Witsch, Köln.

Schallplatte: Wolf Biermann: Das geht sein' sozialistischen Gang. Dokumentation. Köln 13. November 1976. Schallplattendoppelalbum mit Begleitheft, ersch. 1977 als Nr. 88224 bei CBS.

»Am liebsten«: eine melancholische Ermutigung.
Zu Wolf Biermanns Lied *Und als wir ans Ufer kamen*

Wolf Biermanns Sammlung *Preussischer Ikarus* aus dem Jahre 1978 besteht aus zwei deutlich voneinander getrennten Teilen. Die Mitte bildet ein längerer, 23 Abschnitte umfassender Prosatext mit Erläuterungen des Autors, *Vorworte* genannt. Die erste Hälfte des Bandes enthält Lieder und Gedichte, die noch in der DDR entstanden sind, die zweite vereint poetische und musikalische Resultate der ersten Erfahrungen im Westen nach der zwangsweisen Ausbürgerung Biermanns durch die DDR-Behörden im Herbst 1976.

Das zweitrophige Lied mit der Eingangszeile »Und als wir ans Ufer kamen« gehört zu den Texten, die der Autor aus der DDR mitgebracht hat. Die erste Strophe gibt die Erinnerung an eine Naturszenerie, die zweite subjektive politische Reflexionen über gegenwärtige deutsche Zustände wieder. Aus dem unendlichen Film, den das optische Gedächtnis speichert, wird dem Leser oder Hörer ein kleines zusammenhängendes Stückchen vorgeführt. Man ist von einer Bootsahrt zurückgekehrt, hat den Kahn am Ufer festgemacht. Die Insassen bleiben sitzen, lange, und vertiefen sich in die Beobachtung der Wasseroberfläche, auf der »wirkliche« Realität und gespiegelte Realität surrealistische Bildmischungen ergeben. Die Ruheposition der Beobachter kontrastiert dabei mit den überraschenden Bewegungen der Dinge. »Und durch den Birnbaum flogen / Paar Fischlein.« Die neue Zeile enttäuscht die Erwartungen des Lesers: es fliegt, was schwimmt. Das Fehlen des Artikels gibt der Pointe zugleich etwas Beiläufiges: »Paar Fischlein«. Ausführlicher wird der scheinbare Weg des Flugzeugs durch den See beschrieben: jetzt schwimmt, was fliegt. Das Flugzeug zerschellt am Weidenstamm nicht wirklich, der Beobachter

kann nur diesen Eindruck haben, wenn es aus dem Bereich entschwindet, der sich vom Blickpunkt des Betrachters her im See spiegelt. Weil er weiß, daß es sich um eine optische Täuschung handelt, kann er das Zerschellen mit dem Adverb »sachte« koppeln. Das kräftige und »laute« Verb wird so in die ausschließlichen optischen Eindrücke eingebettet, auf die die Szenerie am See reduziert erscheint. Nur das Auge schafft Imagination, und diese bleibt skizzenhaft, wird nicht farbig ausgemalt. Es ist irgendein See, irgendein Ufer, irgendein Himmel – der Text verzichtet auf alle schmückenden Beiwörter wie auch auf die konkrete Lokalisierung der Situation.

Kein Naturerlebnis wird unmittelbar sinnlich vergegenwärtigt, sondern ein Stückchen Erinnerung im Imperfekt nach erzählt, verknüpft auf das, was der Gedächtnisfilm aufbewahrt hat und was während eines bestimmten Gemütszustands (den die zweite Strophe beschreibt) abrufbar ist: »Da war es, daß wir den Himmel / Am schönsten im Wasser sahn«. Das einfache Vokabular, die abgeklapperten Reime (»Kahn«/»sahn«; »schwamm«/»-stamm«), der nachgeahmte Volksliedton stehen freilich in paradoxem Gegensatz zur Doppeldeutigkeit des Ganzen. Oben und unten werden auf eine einzige Ebene gezogen, reale Dinge entfalten ihre volle Schönheit erst im Abglanz, nichts ist mehr an seinem wahren Platz, man verliert die Orientierung, bleibt man lange passiv und beobachtet im Kahn sitzen, anstatt zu rudern. Gegen die Verführung, untätig auf bessere Zeiten zu warten, hat Biermann bekanntlich manche Verse der kleinen und großen Ermutigung und Selbstermutigung geschrieben. Freilich warnte er dabei die Freunde immer davor, bittere Wahrheiten etwa deswegen nicht zur Kenntnis nehmen zu wollen, weil der kämpferische Veränderungswille dadurch gelähmt werden könnte. Stehen Himmel und Flugzeug für hochfliegende Träume, so liegt die Deutung nahe, manchmal sehe es so aus, manchmal habe es den Anschein, als seien die Hoffnungen, Erwartungen, Ziele buchstäblich ins Wasser gefallen, am Boden zerschellt.

Die rhetorischen Fragen der zweiten Strophe nehmen den elegischen Grundton wieder auf: »Was wird bloß aus unsern Träumen / In diesem zerrissnen Land«, »Und was wird mit unsern Freunden / Und was noch aus dir, aus mir –«. Ein Gefühl der Ungewißheit wird gegen die bornierte Zukunftsgläubigkeit derjenigen gesetzt, die sich als Sieger der Geschichte fühlen. Aber der damals seit Jahren von großen Wirkungsmöglichkeiten in der DDR abgeschnittene Dichter und Sänger verzweifelt dennoch nicht. Biermann zieht kein Resümee der Resignation. Er schreibt nicht: »Was ist bloß aus unseren Träumen geworden!« Daß er sich nicht der Hoffnungslosigkeit überläßt, zeigt ein Vergleich mit seinem 1965 geschriebenen *Barlach-Lied*, dessen Refrain lautet:

Was soll aus uns noch werden
Uns droht so große Not
Vom Himmel auf die Erden
Falln sich die Engel tot
(*Die Drabharfe*, S. 37.)

Die erste Zeile des Refrains erinnert an Wendungen des hier besprochenen Textes, aber die Nuancen verdeutlichen doch den großen Unterschied zwischen der existentiellen Klage in dem von den leidenden Figuren des christlichen Bildhauers Ernst Barlach inspirierten Liedtext und der dialektischen Selbstvergewisserung des Kommunisten Biermann, für den Zukunft bei aller zeitweiligen Beschwerlichkeit immer unterschiedliche Möglichkeiten offenhält. Das hilft dem Autor, Larmoyanz zu vermeiden. Die Klage reflektiert eine historische Situation, die für den Autor nur ein Moment in einem schmerzhaften und langwierigen Prozeß darstellt. Die beiden Hälften des zerrissenen Deutschland sind für Biermann unansehnliche Stückelei, belastet mit faschistischen oder stalinistischen Hypothesen. Je mehr diese Provisorien sich in ihrem jeweiligen staatlichen und gesellschaftlichen Selbstbewußtsein als »gesund« aufspielen, desto gefährlicher

ist diese oberflächliche Selbstdiagnose: »Die Wunden wollen nicht zugehn / Unter dem Dreckverband«.

Das Gefühl der Zerrissenheit steht in einem merkwürdigen Gegensatz zu jener kämpferischen Parteilichkeit, die nur ein »Entweder-Oder« kennen dürfte. Biermann hat es sich schwergemacht und bemühte sich darum, unabhängig von seinem persönlichen Schicksal an dem prinzipiellen Bekenntnis zur DDR festzuhalten, in die er 1953 aus seiner Vaterstadt Hamburg mit enthusiastischer Zustimmungsbereitschaft übersiedelt war. Diese Illusionen verfliegen bald angesichts der Erfahrungen mit dem realen Sozialismus; aber an der Überzeugung, die DDR biete wegen ihres radikalen Antifaschismus und wegen des dort abgeschafften Privateigentums an Produktionsmitteln die günstigeren historischen Zukunftschancen als die kapitalistisch restaurierte Bundesrepublik, hielt Biermann fest. Der Zorn und die Enttäuschung darüber, daß die herrschenden Bürokraten in der DDR ihn dennoch zum Feind stempelten, ist in viele seiner Lieder eingegangen. Motivisch verwandt mit dem hier in Rede stehenden ist z. B. eines aus dem 1968 erschienenen Band *Mit Marx- und Engelszungen* (S. 77):

Es senkt das deutsche Dunkel
Sich über mein Gemüt
Es dunkelt übermächtig
In meinem Lied

Das kommt, weil ich mein Deutschland
So tief zerrissen seh
Ich lieg in der beßren Hälfte
Und habe doppelt Weh

Die Behauptung, die DDR sei – trotz allem – das bessere Deutschland, ist übrigens auch von linken Freunden Biermanns bestritten worden, vor allem deshalb, weil sie den Rückfall der Staaten des mit der Sowjetunion verbundenen »sozialistischen Lagers« hinter die von bürgerlich-liberalen

Demokratien schon erreichten Freiheitsstandards anders gewichteten. So schrieb der Gewerkschafter Heinz Brandt in dem Aufsatz *Die DDR ist nicht das bessere Deutschland*: »Wolf Biermann irrt, wenn er in der »DDR« den »besseren Staat« sieht. Das sagen wir ihm in kritischer Solidarität, kampffverbunden. Wir radikalen Demokraten, freiheitlichen Sozialisten haben denen da drüben einen entscheidenden Vorteil voraus: die demokratischen Freiheiten.«

Die Schlußzeilen »Ich möchte am liebsten weg sein / Und bleibe am liebsten hier« variieren die Wendung von der »besseren Hälfte« und dem »doppelt Weh« in dem älteren Lied. Am liebsten möchte er weg sein und hier bleiben – das ist eine Paradoxie, die auf den ersten Blick nichts als Zerrissenheit ausdrückt. In Wahrheit aber werden ein bloßer Wunsch und ein faktischer Entschluß nebeneinandergestellt. Das Fluchtgefühl (»weg sein«) ist so zugleich flüchtige Stimmung – wie jene Eindrücke auf der Wasseroberfläche des Sees in der ersten Strophe, als das Flugzeug ja nur scheinbar zerschellte. Die Wiederholung »am liebsten hier« gibt dem einschränkungslos formulierten Entschluß zum Bleiben eine zusätzliche Bekräftigung. Der Wunsch, das zerrissene Deutschland hinter sich lassen zu können, erweist sich als ungenügend, unkonkrete Sehnsucht nach Entlastung. Deswegen ist vom Wegsein, nicht etwa vom Weggehen die Rede, und so wie kein Weg vorgestellt wird, so wenig wird irgendein Ziel imaginiert. Daß Biermann sich letztlich kein anderes Wirkungsfeld vorstellen konnte als die DDR, hat seine zeitweilige Verzweiflung nach der Ausbürgerung bewiesen. In einem früheren Lied hatte er der Sängerin F. zugerufen:

Wenn du es aber im Osten
überhaupt nicht mehr aushalten kannst, dann
bleibe im Osten: der Westen nämlich
würde dich aushalten!

(Für meine Genossen, S. 88.)

Das Wortspiel mit drei verschiedenen Bedeutungen von »aushalten« zeigte, daß Biermann entschieden dafür plä-

dierte, Schwierigkeiten innerhalb der DDR dort zu bestehen. In dieser Überzeugung bestritt er am 13. November 1976 das Konzert in der Kölner Sporthalle, das die DDR-Behörden zum Vorwand für die Ausbürgerung nahmen. Dem Doppelalbum *Das geht sein' sozialistischen Gang*, das diesen Auftritt auf der Platte dokumentiert, ist ein Begleitheft beigegeben, das auch Biermanns Notizen für seine Ansagen und Kommentierungen enthält. Zu dem Lied *Und als wir ans Ufer kamen* hatte er sich dies aufgeschrieben:

Politischer Gemütszustand

Also gut: hierbleiben (also dableiben)

Hier ist dort. Dort ist hier.

Hierbleiben – so oder so:

Karriere, Bequemlichkeit, Müdigkeit

Sich einmischen

Während des Konzerts hat Biermann das Lied mit den beiden Schlußzeilen angesagt – sie werden auch auf der Plattenhülle an Stelle des Eingangsverses als Titel genannt. Am meisten fürchtete er wohl, unaufmerksame oder in Vorurteilen befangene Zuhörer könnten glauben, er wolle am liebsten in Westdeutschland bleiben. Deswegen sprach er – vor der Wiederholung der Schlußverse – in das Lied hinein den Satz: »Hier ist natürlich nicht hier, nicht wahr.« Damit setzte er zugleich ein »prosaisches« Gegengewicht gegen ein Zuviel an Gefühllichkeit. Biermann weiß, daß manche seiner Texte, vor allem, wenn sie von Leiden und Schmerz handeln, literarisch eigentlich »nicht mehr gehen«. Wenn die Verse triefen, in ihren Gegenstand reinfallen, muß die Musik oder auch ein dazwischen geschobener gesprochener Kommentar gegensteuern. In der Kölner Sporthalle hat er die Stichworte des Notizzettels dazu benutzt, verschiedene Motive fürs Bleiben in der DDR nebeneinanderzustellen. Warum er bleibt, darüber muß freilich nur grübeln, für den Weggehen real möglich wäre. Die Bevölkerungsmehrheit ist durch Mauer und Grenzsicherungsanlagen anderer Art zum

Bleiben genötigt. Da Biermann dies ausspart, konzentrierte er sich unausgesprochen auf Probleme jener privilegierten Minderheit, die Gelegenheit zu Westreisen hat. Die einen richteten sich bequem in der Misere ein, andere blieben aus Faulheit oder um irgendeine billige Karriere zu machen oder auch eine teure. Aber man könne auch bleiben, um sich einzumischen. Es ist offensichtlich, daß Biermann nur die zuletzt genannte Position für produktiv hält. So mündet ein melancholisches Lied voller weltenschmerzlicher Untertöne in eine aktivistische Nutzanwendung.

Das Stichwort »Politischer Gemütszustand« hat Biermann nicht aufgegriffen. Die darin enthaltene Spannbreite läßt sich ermesen, wenn man die Traditionslinien verfolgt, die in diesem Lied zu Heine und Brecht führen, Biermanns wichtigsten literarischen Bezugsgrößen. Ähnlich wie in dem in vergleichender Absicht zitierten *Es senkt das deutsche Dunkel* wird nicht nur der bitter-süße Heine-Ton aufgenommen, vielmehr ist ein Lieblingsmotiv Heinescher Gedichte aus den Jahren 1822 bis 1824 deutlich erkennbar, nämlich Reflexionen über die Welt mit einer Kahnfahrt, mit dem Ruhepunkt nach einer Kahnfahrt zu verbinden. »Wir saßen am Fischerhause / Und schauten nach der See«, so beginnt Nr. 7 in dem Zyklus *Die Heimkehr*, dessen Nr. 14 (*Am Meer*) von Schubert vertont wurde, worin es heißt: »Wir saßen am einsamen Fischerhaus / Wir saßen stumm und alleine«. Brahms vertonte *Meerfahrt*, das 42. Gedicht aus dem *Lyrischen Intermezzo*, das mit den Versen beginnt: »Mein Lieben, wir saßen beisammen, / Traulich im leichten Kahn«. Die rhetorische Struktur des Liebesgedichts ist auch bei Biermann erhalten geblieben: das »wir« vereint wie bei Heine den Dichter und seine Geliebte: was wird »noch aus dir, aus mir«, so fragt der Autor in der zweiten Strophe. Der Gemütszustand aber wird politisiert, die Vertrautheit der Liebenden verpersönlicht die Antwort auf eine gesellschaftliche Frage. Die Paradoxie am Ende sagt mit anderen Mitteln dasselbe wie Brechts Gedicht *Der Radwechsel* aus den *Buk-kower Elegien* (S. 1009):

Ich sitze am Straßenrand
Der Fahrer wechselt das Rad.
Ich bin nicht gern, wo ich herkomme.
Ich bin nicht gern, wo ich hinahre.
Warum sehe ich den Radwechsel
Mit Ungeduld?

Die Zustände sind von der Art, daß man sich nur zu gern aus ihnen wegwünschte. Aber der ungeduldige Einmischungsimpuls ist doch stärker als die Verführung zur Flucht.

Biermanns Parteilichkeit läßt nicht weg, was nicht in den Kram paßt. Seine Lieder kennen Leiden und Tod, Schmerzen und die Verzweiflung wiederkehrender Niederlagen. Nicht aus ideologischer Gewißheit leitet sich seine kämpferische Haltung ab, sie beglaubigt sich vielmehr durch eine nachdenkliche Offenheit, die sich nicht für allezeit gefeit glaubt gegenüber Stimmungen eines Ungenügens an aller Politik. Das Lied *Und als wir ans Ufer kamen* ist wie viele spätere, erst nach der Ausbürgerung im Westen entstandene Texte geschrieben im Geiste eines »Trotz alledem«. So heißt auch eine Platte Biermanns, und in den Anmerkungen zu ihr hat der Verfasser und Sänger das Wort »Trotz alledem« so erläutert: »Es ist ein dialektisches, ein radikales Wort, denn zu einem Zorn, der politisch fruchtbar werden soll, der nicht modisch-müde werden soll, gehört ja gerade auch diese große Portion Schmerz, die dem eindimensionalen Idioten-optimismus fehlt.«

Zitierte Literatur: WOLF BIERMANN: Das geht sein' sozialistischen Gang. [Siehe Textquelle.] – WOLF BIERMANN: Die Drahtharfe. Balladen, Gedichte, Lieder, Berlin [West] 1965. – WOLF BIERMANN: Für meine Genossen. Herzlieder, Gedichte, Balladen. Berlin [West] 1972. – WOLF BIERMANN: Mit Marx- und Engelszungen. Gedichte, Balladen, Lieder. Berlin [West] 1968. – HEINZ BRANDT: Die DDR ist nicht das bessere Deutschland. In: das da. H. 1. 1977. – BEROLT BRECHT: Gesammelte Werke. 20 Bde. Bd. 10: Gedichte 3. Frankfurt a. M. 1967.

Weitere Literatur: Peter ROOS (Hrsg.): Exil. Die Ausbürgerung Wolf Biermanns aus der DDR. Eine Dokumentation. Köln 1977. – THOMAS RORTSCHILD (Hrsg.): Wolf Biermann. Liedermacher und Sozialist. Reinbek bei Hamburg 1976. – HEINZ LUDWIG ARNOLD (Hrsg.): Wolf Biermann. München 1975. 2., veränd. Aufl. 1980.

Humanität besprochen, die Überzeugungen bekräftigt und die Meinungen verdampft sind; wenn Rat und Ratlosigkeit sich die Waage halten, Parolen wie defekte Schallplatten kreisen und Wut und Verzweiflung am Boden verblutet sind – dann tritt ein Moment vollkommener Stille ein. In diesem Augenblick beginnt Poesie.

(Rede zur Verleihung des Bremer Literaturpreises.)

Zitierte Literatur: Uwe-Michael GUTSCHHABN: Prosa und Lyrik Christoph Meckels. Köln 1979. – Harald HARTUNG: Der letzte Engel. In: Der Tagesspiegel. 27. 10. 1974. – Christoph MECKEL: Wen es angeht. [Siehe Textquelle.] – Christoph MECKEL: Rede zur Verleihung des Bremer Literaturpreises 1981. In: Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt. 1. 2. 1981. Auch in: Bogen 5: Christoph Meckel: Jedes Wort hat die Chance einen Anfang zu machen. München/Wien 1981.

Weitere Literatur: Beda ALLEMANN: Laudatio für Christoph Meckel. In: Ernst-Meister-Preis für Literatur. Hagen 1982. S. 17–30. – Herbert GLOSSNER: Christoph Meckel. In: Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. München 1979. 7. Nachlieferung. 1. 1. 1981. S. 1–11, A–J. – Horst KRÜGER: Eine andere Welt meldet sich zu Wort. Rede auf Christoph Meckel. In: Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt. 1. Februar 1981. – Michael SCHNEIDER: Den Kopf verkehrt aufgesetzt. Oder die melancholische Linke. Aspekte des Kulturzerfalls in den siebziger Jahren. Darmstadt/Neuwied 1981. S. 8–64. – Wulf SEGBRECHT: Christoph Meckels Erfindungen. In: Merkur 20 (1966) S. 80–85.

Sarah Kirsch

Die Luft riecht schon nach Schnee

Die Luft riecht schon nach Schnee, mein Geliebter
Trägt langes Haar, ach der Winter, der Winter der uns
Eng zusammenwirft steht vor der Tür, kommt
Mit dem Windhundgespann. Eisblumen
Streut er ans Fenster, die Kohlen glühen im Herd, und
Du Schönster Schneeweißer legst mir deinen Kopf in den
Schoß

Ich sage das ist

Der Schlitten der nicht mehr hält, Schnee fällt uns

Mitten ins Herz, er glüht

Auf den Aschekübeln im Hof Darling flüstert die Amsel

Zitiert nach: Sarah Kirsch: Rückenwind. Gedichte. Ebenhausen bei München: Langewiesche-Brandt, 1977. S. 12. [Erstdruck.] © Verlag Langewiesche-Brandt KG, Ebenhausen bei München.

Sybille Demmer

»Schnee fällt uns / Mitten ins Herz«. Naturbildlichkeit und Liebeserlebnis in Sarah Kirschs Gedicht Die Luft riecht schon nach Schnee

Der Titel, zugleich die erste Zeile des Gedichts, spricht die Erwartung des Winters aus. Das lyrische Ich beginnt seine Aussage zwischen »Wiedererinnerung und Vorerinnerung« (Baumann, S. 102); die vorangegangene Erfahrung erlaubt die Antizipation des Künftigen. Der »Bogen« des Gedichts, »der erfüllt werden muß« (*Erklärung*, S. 16), führt von der Natur- und Situationsbeschreibung zum visionären Mo-

ment, der Naturgeschehen und Liebeserlebnis identifiziert, charakterisiert durch Zeithobehheit («Der Schlitten der nicht mehr hält») und Absolutheit des Erlebens («Schnee fällt uns / Mitten ins Herz»).

Innerhalb der herkömmlichen Naturlyrik bilden die Jahreszeitengedichte eine eigene Gruppe mit langer literarischer Tradition: Im Naturbild soll subjektiven Vorgängen objektivierend Anschaulichkeit und Bestimmtheit verliehen werden. Parallelismus und Personifikation als die zentralen Stilmittel erlauben die »Möglichkeit der Abbreviatur komplexer Verhältnisse in ein übersichtlich-lebendiges Ganzes« (Killy, S. 62). So kennzeichnet viele Wintergedichte die Parallelisierung »Winter der Natur / Winter des Herzens« (in der Ferne vom Geliebten) oder aber die kontrastierende Entgegensetzung von »Winterkälte« und »Liebesfeuer«.

Dem zeitgenössischen Naturgedicht fehlt die Voraussetzung der strukturellen Analogie äußerer und innerer Vorgänge, von Natur und Innenwelt; die »Korrespondenz zu einer vorstellbaren oder Erfahrungsgut gewordenen Wirklichkeit« (Marsch, S. 210), wie sie dem Symbol oder der Metapher eigen ist, weicht in unserem Jahrhundert der »Herstellung autonomer, von der Wirklichkeit unabhängiger Beziehungssysteme« (Lohner, S. 327). Natur- und Weltverfahren sind fragmentarisch, ihre Deutung nur mehr subjektiv. An die Stelle der Metapher tritt ein »evokatives Äquivalent« (Burger/Grimm, S. 24), die Chiffre. Angesichts des Verlusts von Wirklichkeitsstrukturen und der Skepsis gegenüber einer verbindlichen Übersetzbarkeit der Realität in Sprache werden das Gedicht, der Dichter und die dichterische Sprache selbst zum Thema der Lyrik: »Die Wirklichkeit existiert [...] nicht in den Dingen, sondern in den Beziehungen, die das dichterische Bewußtsein zwischen sich und der Realität der Erscheinungen herstellt und im Gedicht absolut niedersetzt« (Lohner, S. 333).

Das zeitgenössische Gedicht reflektiert das Fragmentarische des Weltbezugs und ist auf der Suche nach seiner Sprache: »Das Gedicht im Vorzustand der Unbestimmtheit befindet

sich [...] selbst auf dem Weg zur Entschlüsselung und kann vielleicht als Protokoll seines reflektierten Zustandes im Prozeß seiner Vertiefung verstanden werden« (Marsch, S. 211).

Naturbilder werden zum Zeichenvorrat; an die Stelle des »Zeichensystems« Natur, das die Naturlyrik »entziffert« (Mecklenburg, S. 11 f.), tritt die experimentierende Kombination disparater Elemente. Aus der Naturmetapher wird die Chiffre als »Signal im verflochtenen Prozeß der Sprachwerdung des Gedichts« (Marsch, S. 211); die Natur als Raum ersetzt der künstliche Sprachraum, »der sich aus dem spannungsvollen System der für sich und zueinander gesetzten Worte ergibt« (Marsch, S. 213).

Vieles von dem, was in gedrängter Kürze über das Gedicht allgemein gesagt wurde, läßt sich auf Sarah Kirschs Gedichte übertragen. Die Naturbilder der Lyrikerin sind ihrer Struktur nach nicht einheitlich. »Vorliterarische Naturwahrnehmung« (Volckmann, S. 78), Naturmetaphern und individuelle Chiffren stehen nebeneinander. Signale für die Ankunft des Winters sind »Windhundgespann« – die Elemente des Kompositums (Wind/Hundgespann) vermögen eher »Winter« zu assoziieren als dieses selbst – und »Eisblumen« – im vorliegenden Kontext eher dekorativ aufgefaßt, ohne jene subtile Anspielung auf den künstlerischen Prozeß wie im Gedicht *Schneeröschchen* (*Zaubersprüche*, S. 63). »Fenster« und »Herd« orten das Innere eines Hauses; die »glühenden Kohlen« bezeichnen die Atmosphäre menschlicher Wärme und Nähe. Der Geliebte, apostrophiert als »Schönster Schneeweißer«, vollzieht eine Geste enger Vertrautheit und liebender Geborgenheit. Name und Aussehen («langes Haar») deuten auf die Gestalt des – zunächst als Bär auftretenden – Prinzen im Märchen von *Schneeweißchen und Rosenrot* nach den Brüdern Grimm: Die eigenwillige Umdeutung der Schwestern des Märchens in Liebende, ausgesprochen im Gedicht *Schneeweißer und Rosenrot* (*Rückenwind*, S. 11), verdankt die Lyrikerin wohl psychologischen und farblichen, auch landschafts- oder jahreszeit-

bezogenen Assoziationen; in einem vielfachen Verdichtungsprozeß werden Wirklichkeit und Phantasie verflochten, »die Naturbilder messen die Zwischenwelten von Realität und Irrealität aus« (Volckmann, S. 86) – eine märchenhafte Integration psychischer, vegetativer und poetischer Elemente, die eine vollkommen persönliche Chiffre ergibt.

Eine reiche, vieldeutige Schnee- und Winterbildlichkeit läßt sich in den Gedichten Sarah Kirschs aufweisen. Unter dem Titel *Anziehung* verbinden die Einleitungszeilen des Gedichtbands *Zaubersprüche* eine Winterbeschreibung (»Eis auf dem See«) mit der Einladung zur Begegnung (»Komm über den See«). Das bereits genannte Gedicht *Schneeweißer und Rosenrot* wiederholt die Aufforderung (»Drüber! Drüber!«) – der Schlittschuh impliziert den vereisten See – und nennt den »Bären« des Märchens. Hier ist das »lange Haar« mit Leid der Trennung und Warten verknüpft – ähnlich der Verwendung in *Datum* (*Rückenwind*, S. 35). »Weiße Bären« versinnlichen den Winter in *November/Dezember* (*Rückenwind*, S. 66). Das Gedicht *Schneeröschen* zeigt das einsam liebende Ich hinter sich »türmenden Schneehecken«; der zu spät kommende Geliebte wird zum »Eisdichter«, dem nur noch der Nachruf zu dichten bleibt. Ein Beleg findet sich, in dem der optisch-emotionale Kontrast »weiß/rot« bzw. »Schnee/Wärme« unmittelbar auf die dichterische Tätigkeit bezogen wird: »papierweiß«, auf das »rot / leuchtet mein Wort« folgt (vgl. *Bäume lesen*, in: *Landaufenthalt*, S. 70f.). In dem frühen Gedicht *Der Himmel schuppt sich* (*Landaufenthalt*, S. 14) erscheint die Kälte des Winters gegenüber der des schweigenden Geliebten hyperbolisch kontrastiert mit »Lava, kochendem Stahl« und gerinnt »Schnee« zum »Reimwort auf Weh«. Im Prosatext *Im Glashauss des Schneekönigs* (*Rückenwind*, S. 67) wirft dieser »Kohle ins Feuer«.

Die angeführten Beispiele demonstrieren: In den Bildern Sarah Kirschs verbinden sich Winterszenerie und Märchen-

welt, Farbsymbolik und Wärmemetaphorik mit der Psychologie menschlicher Beziehungen auf vielfältige, jedoch nicht systematische Weise. Naturalistische und phantastische, zuweilen surrealistische Elemente, die den Horizont des Gedichts öffnen, neue Räume erschließen und Dingliches und Psychisches transparent füreinander machen, verbinden sich weniger zu einer »Janusgesichtigkeit der Wintermotive« (Volckmann, S. 83) als vielmehr zur Vielgesichtigkeit der erlebten Winterwelt. In der Fernsehsendung »Der Autor und sein Thema« äußerte die Lyrikerin am 26. Dezember 1977: »Der Winter, das ist mein Thema«, und verwies auf seine Bedeutung als Jahreszeit der Gegensätze, der Dunkelheit und Bedrohung ebenso wie der Reinheit und Schönheit, der assoziationsreichen Symbolik und metaphorischen Tradition. Für manche Zeilen in Sarah Kirschs Wintergedichten gilt, was Hugo Friedrich generell für moderne Gedichte formulierte: »Ihre Dunkelheit fasziniert den Leser im gleichen Maße, wie sie ihn verwirrt. Ihr Wortzauber und ihre Geheimnishaftigkeit wirken zwingend, obwohl das Verstehen desorientiert wird« (S. 15).

Die Schlußwendung des vorliegenden Gedichts »Darling flüstert die Amsel« bricht in Anspruch und Stil – und damit auch im Niveau – mit den vorangegangenen Zeilen. Als Pointe gesetzt, absichtsvoll salopp – das Fremdwort ist eher der Schlagersprache als dem lyrischen Vokabular zugeordnet –, bewirkt sie eine Entpoetisierung, einen relativierenden Kontrapunkt zur sich abzeichnenden Tendenz ins Überwirkliche; man könnte sie jedoch ebenso als private Formel für Glück lesen, wenn der »Vertrauenseffekt« (Politzer) – die Happy-end-Assoziation – dominiert. Die Neigung zur Pointe gehört zu den auffallenden Eigenarten der Gedichte Sarah Kirschs. Peter Hacks nannte den »Einfall«, eine »wenig erwartete und vieles erhellende Zuspitzung«, das zentrale Element des »Sarah-Sounds« (S. 108f.). Man mag der Lyrikerin Neigung zum »Kuriosen« (Reich-Ranicki), Nähe zu »naiver Malerei« (Ritter) oder »koketten, selbststiro-

nischen Trotz« (v. Becker) bescheinigen – sicher gilt: Sie »verwandelt alles, übermütig und treuherzig zugleich, in die Szene ihrer Liebe« (Reich-Ranicki).

Um eine erste Summe zu ziehen: Bekenntnis zur eigenen Subjektivität und Thematisierung der Sehnsucht nach Liebesglück lassen sich als die beiden charakteristischen Pole der Lyrik Sarah Kirschs benennen: Ihre Gedichte sind Selbstgespräche privater, oft unmittelbar autobiographischer Natur, ihre Lyrik ist fast immer, auch wenn Natur, Märchen, Historie oder Politisches thematisiert werden, Liebeslyrik. Bleibt die Autorin stets in ihren Gedichten präsent als »Subjekt, das seine Subjektivität zur Geltung bringt« (Hinck, S. 128), so kennzeichnen ihre persönlichen Chiffren in der Absage an konventionelle Erwartungen in Bildlichkeit und Stil zugleich den »Prozess, der das Individuum nicht nur zum Bewußtsein seiner selbst bringt, sondern auch zur Bestimmung seiner Freiheit als Freiheit der Subjektivität« (Hinck, S. 129f.).

Bestimmend für Sarah Kirschs Liebeslyrik sind Utopien märchenhaften Geschehens, Erotik und Naturverbundenheit sowie die Parallelisierung privater und politischer, natürlicher und gesellschaftlicher Vorgänge. Gehen die Gedichte meist vom konkreten Bild, von der beobachteten Landschaft oder erlebten Szene aus – in denen sich oft die Schulung der Biologin Sarah Kirsch erkennen läßt –, so eignet ihnen »die jede Beobachtung übersteigende Verlagerung einer in der Natur oder im Alltag bemerkten Verdopplung oder Parallelität in die Zweieinigkeit einer höheren Wirklichkeit« (Michaelis), eine generelle – »panerotische« (Reich-Ranicki) – Liebesthematik. Folgerichtig zeigt die Sprache der Gedichte eine »Vorliebe für bis zur unendlichen Melodie sich dehnende Reihungen« (Hacks, S. 115). In der prosanahen Syntax dominieren Substantive – dingliche Gegenstände, Sinnesindrücke, Bilder –, die von den sparsamer gesetzten Verben nicht immer eindeutig in ihren Bezügen determiniert werden: Oft ist – auch aufgrund des Fehlens von Satzzeichen – die Möglichkeit gegeben, Satzzele-

mente sowohl an das Vorhergehende wie an das Folgende zu binden.

Das lyrische Ich bekennt sich ungeniert zu seiner subjektiven Perspektive. Die Zeile »Ich sage das ist« – zwar grammatisch mit der folgenden verknüpft, doch optisch und rhythmisch isoliert – akzentuiert den kräftigen Anspruch des Subjekts und belegt seine Anwesenheit im Gedicht.

Versucht man, die Erfahrungsweise dieses lyrischen Ichs auf eine Formel zu bringen, so ist es die des Momentanen, des Details, das jeweils als Signal fungiert; mögliche Assoziationsketten verlängern das Gesagte ins Unendliche. Geschlossenheit und Präzision der lyrischen Aussage – man vergleiche Günter Kunerts »Das Verlässliche bleibt nur das Gedicht selbst« – werden aufgegeben zugunsten einer intendierten Offenheit, die »Spielraum« (*Erklärung*, S. 13) für gedankliche Fortsetzungen in verschiedene Richtungen zuläßt. In bewußter Unabgeschlossenheit wird das Gedicht Anstoß und Aufgabe – ein Rätsel, für das jede Deutung nur vorläufigen, notwendig ebenfalls persönlichen Charakter haben kann. So reichen die bisher vorliegenden Interpretationen und Paraphrasierungen des Gedichts *Die Luft riecht schon nach Schnee* von »weißer Zauberkunst« (Poltzer) bis zum »dialektischen Modell von Be- und Entgrenzung«, in dem Sarah Kirsch »gleichsam die Extreme gesellschaftlicher Erfahrung fusioniert« (Volkmann, S. 81). Das Gedicht gewinnt seine volle Aussage erst in der rezipierenden Ergänzung durch den Leser. Das Bekenntnis des Autors zu seiner Subjektivität enthält zugleich das Zugeständnis an die Subjektivität des Lesers. So heißt es bei Sarah Kirsch: »Es sind nur kleine Anstöße, und jeder kann sich in den Zeilen noch bewegen – und mehr will ich eigentlich gar nicht, als daß jemand sagt: So ähnlich ist es mir auch schon mal gegangen, das habe ich auch schon mal gedacht. So eine kleine Solidarisierung zwischen dem Schreibenden und dem Leser« (*Erklärung*, S. 13). Das Gedicht wird reduziert zum Medium einer emotionalen Begegnung zwischen Individuen, während der Anspruch der Lyrik, Weltsticht zu formulieren, ja Welt zu

konstituieren, bei Sarah Kirsch zurücktritt. Was sich einerseits als »Diskretion« (Wiegenstein) oder »Verschwiegenheit« (Fritz, Michaelis), als »Charakter des Redlichen, Verlässlichen« (Corino) aus gibt, andererseits als »natürliche, gänzlich selbstverständliche und nie um Rechtfertigung bemühte Egozentrik« erscheint, eröffnet zugleich dem Leser »Identifikationsmöglichkeiten« (Reich-Ranicki). So kann die subjektive Erfahrung exemplarisch ausgedeutet werden. Der Erfolg der Gedichte Sarah Kirschs gründet in ihrer »neuen Subjektivität«, einem »neuen Realismus der Welt erfahrung als Selbsterfahrung« (Gnüg, S. 74), in einer Weise des Dichtens, die über bloße »Frauenlyrik« (Rothschild, Ritter) hinausweist (vgl. dazu Volckmann, S. 105 ff.). »Höchst kunstvoll in ihrer Luftigkeit« (Krolow) thematisieren die Gedichte in Sensibilität, formaler Vielfalt und intensiver Mehrdeutigkeit eine zeitgenössische Suche des Ich nach sich selbst und einem Gegenüber.

Zitierte Literatur: Peter von BECKER: Das Herz auf der Zunge. Sarah Kirschs Gedichtband »Rückenwind«. In: Süddeutsche Zeitung. 30. 3. 1977. – Karl CORINO: Begriffe sind etwas Sekundäres. Sarah Kirsch hat die DDR verlassen. In: Stuttgarter Zeitung. 30. 8. 1977. – Gerhart BAUMANN: Wiedererinnerung – Vorerinnerung. Vom Zeitfeld des Gedichts. In: G. B.: Entwürfe. Zu Poetik und Poesie. München 1976. S. 102–121. – Heinz Otto BURGER / Reinhold GRIMM: Evokation und Montage. Drei Beiträge zum Verständnis moderner deutscher Lyrik. Göttingen 1961. – Hugo FRIEDRICH: Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des 19. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts. Erw. Neuausg. Hamburg 1968. – Walter Helmut FRITZ: Spröde Intensität. In: Frankfurter Hefte 32 (1977) H. 10. S. 74–78. – Hiltrud GNÜG: Was heißt »Neue Subjektivität«? In: Merkur 31 (1977) H. 1. S. 60–75. – Peter HACKS: Der Sarah-Sound. In: Neue deutsche Literatur 24 (1976) H. 9. S. 104–118. – Walter HRNCK: Das lyrische Subjekt im geschichtlichen Prozeß oder Der umgewendete Hegel. Zu einer historischen Poetik der Lyrik. In: W. H.: Von Heine zu Brecht. Frankfurt a. M. 1978. S. 125–138. – Walther KILLY: Winterkälte und Liebesfrühling. Bemerkungen über Parallelismus und Personifikation in der Lyrik. In: Festschrift für Richard Alewyn. Hrsg. von Herbert Singer und Benno von Wiese. Köln/Graz 1967. S. 46–62. – Sarah KIRSCH: Drachenteigen. Gedichte. Ebenhausen bei München 1979. – Sarah KIRSCH: Erklärung einiger Dinge (Dokumente und Bilder). Ein Gespräch mit Schülern. Vier frühe Gedichte. Ebenhausen bei München 1978. – Sarah KIRSCH: Landaufenthalt. Gedichte. Ebenhausen bei München 1969. ²1977. – Sarah KIRSCH: Rückenwind. [Siehe Textquelle.] – Sarah KIRSCH: Zaubersprüche. Gedichte. Ebenhausen

sen bei München 1974. – Karl KROLOW: Spröde Sprache. Sarah Kirschs neuer Gedichtband »Landaufenthalt«. In: Nürnberger Nachrichten. 3. 2. 1978. – Edgar LOHNER: Wege zum modernen Gedicht. Strukturelle Analysen. In: Etudes Germaniques 15 (1960) H. 4. S. 321–337. – Edgar MARSCH: Die lyrische Chiffre. Ein Beitrag zur Poetik des modernen Gedichts. In: Sprachkunst 1 (1970) S. 207–240. – Norbert MECKLENBURG: Naturlyrik und Gesellschaft. In: Naturlyrik und Gesellschaft. Hrsg. von N. M. Stuttgart 1977. S. 7–32. – Rolf MICHAELIS: Windsbraut Hoffnung. Die trotzigen Elegien einer nicht volkseitigen Dichterin. Sarah Kirschs neuer Gedichtband »Rückenwind«. In: Die Zeit. 11. 3. 1977. – Heinz POLITZER: Die weiße Zauberkunst der Sarah Kirsch. Ihr Gedichtband »Rückenwind«. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. 29. 3. 1977. – Marcel REICH-RANICKI: Der Droste jüngere Schwester. Über die Lyrik der Sarah Kirsch. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. 17. 5. 1980. – Roman RITTER: Meubeln zierlich, Verse o. k. »Rückenwind«, Lyrik von Sarah Kirsch. In: Deutsche Volkszeitung. 7. 4. 1977. – Thomas ROTHSCHILD: Von wo der Wind bläst. Sarah Kirschs neue Gedichte. In: Frankfurter Rundschau. 23. 4. 1977. – Silvia VOLCKMANN: Untersuchungen zum Naturbild in der deutschen Gegenwartsliteratur: Jürgen Becker, Sarah Kirsch, Wolf Biermann, Hans Magnus Enzensberger. Diss. Köln 1981 [masch.j. – Roland H. WIEGENSTEIN: Approbierte Hexe. Sprechstunden nach Vereinbarung. In: Merkur 31 (1977) H. 2. S. 178–184.

Weitere Literatur: Heinz Ludwig ARNOLD: Vorliebe für zarte Pastellöne: Die Lyrikerin Sarah Kirsch. In: Nürnberger Nachrichten. 23. 8. 1977. – Sigrid DAMM: Sarah Kirsch: »Rückenwind«. In: Weimarer Beiträge 23 (1977) H. 3. S. 131–141. – Adolf ENDLER: Sarah Kirsch und ihre Kritiker. In: Sinn und Form 27 (1975) H. 1. S. 142–170. – Franz FÜHMANN: Vademecum für Leser von Zaubersprüchen. In: Sinn und Form 27 (1975) H. 2. S. 385–420. – Christa JAUCH: Sarah Kirsch. In: Deutsch als Fremdsprache 14 (1977) Sonderh. S. 70–78.

