

DIE SCHRIFT UNTER DER SCHRIFT

Über Hans Magnus Enzensbergers ›Iachesis lapponica‹

Von Daniel Graf (Tübingen)

Als Hans Magnus Enzensberger im Jahr 1964 ›blindenschrift‹, seinen dritten Gedichtband, veröffentlicht, konstatieren die Rezensenten nahezu einhellig einen Wandel seines lyrischen Stils. Der einst für seine verbalen Rundumschläge gepriesene Epigone Brechts scheint zum stillen Naturidylliker geworden und die Gedichte das Resultat seiner regelmäßigen Rückzüge nach Norwegen zu sein. Es mag teils auf die Irritation der Literaturkenner, teils auf die Enttäuschung der linken Nonkonformisten zurückzuführen zu sein, dass die Kritik nicht gerade schonend mit Enzensbergers neuestem Werk ins Gericht geht. Während Peter Schneider noch vorsichtig „eine neue poetische Nüchternheit“¹⁾ ausmacht und vermutet, dass der Dichter seinen Zorn, der „in Verse nicht mehr finden will“²⁾, für die Essays reserviert hat, findet Dieter Schlenstedt härtere Worte: Gleichgültigkeit, Resignation, Verantwortungslosigkeit glaubt er den Gedichten entnehmen zu können, gepaart mit „ein wenig zu viel Selbstmitleid“ und „ein wenig zuviel Banalität“³⁾. Auch Henning Falkenstein bemerkt neben „Resignation oder Flucht vor allem Bedrohenden“⁴⁾ eine „neue Schlichtheit“⁵⁾, andere einen „Verzicht auf artistische Brillanz zugunsten sprachlicher Einfachheit“⁶⁾. Und Heinrich Vormweg, dem Enzensbergers Worte zu „glatt poliert“ sind⁷⁾, dient das Werk gar als Beispiel für eine von „vier exemplarische[n] Sackgassen“. Der Kritiker befindet sich in guter Gesellschaft, wenn er urteilt: „Der wütende Zorn ist verdampft, Enzensberger verwirft und verflucht nicht mehr“⁸⁾.

¹⁾ PETER SCHNEIDER, Blindenschrift, in: Über Hans Magnus Enzensberger, hrsg. von JOACHIM SCHICKEL, Frankfurt/M. 1970, S. 106–109, hier: S. 106.

²⁾ Ebenda, S. 109.

³⁾ DIETER SCHLENSTEDT, Die schwierige Arbeit des Hans Magnus Enzensberger, in: Neue Deutsche Literatur, Heft 7/Juli 1965, S. 151–163, hier: S. 162.

⁴⁾ HENNING FALKENSTEIN, Hans Magnus Enzensberger, Berlin 1977, S. 40.

⁵⁾ Ebenda, S. 42.

⁶⁾ FRANK DIETSCHREIT/BARBARA DIETSCHREIT, Hans Magnus Enzensberger, Stuttgart 1986, S. 33.

⁷⁾ HEINRICH VORMWEG, Vom Ende des lyrischen Ich, in: DERS., Die Wörter und die Welt, Neuwied und Berlin 1968, S. 86–92, hier: S. 91.

⁸⁾ Ebenda, S. 88.

Ganz falsch ist dieser Eindruck freilich nicht, lyrische Wutausbrüche wie ›schaum‹ oder ›landessprache‹⁹⁾ wird man tatsächlich in ›blindenschrift‹ nicht finden. Nur: Diese andere Seite des Lyrikers Enzensberger ist nichts Neues. „Die Idyllen und Elegien aus seinen ersten beiden Gedichtbänden sind neben den großen satirischen Schimpf-Gedichten einfach nicht zur Kenntnis genommen worden“, stellt Enzensbergers Biograph Jörg Lau nüchtern fest¹⁰⁾.

›lachesis lapponica‹ ist eines dieser Gedichte – vielleicht *das* Gedicht – die damals in besonderem Maße als Beweis für den vermeintlichen Stilwandel Enzensbergers vereinnahmt wurden; eines dieser Gedichte, aus denen angeblich Gleichgültigkeit, Resignation und Flucht ins Idyll sprechen soll¹¹⁾. Zu deutlich scheint der noch wenige Jahre zuvor von Alfred Andersch gefeierte „zornige junge Mann“¹²⁾ einen Sinneswandel vollzogen zu haben, wenn sein lyrisches Ich bekennt: „hier kämpfe ich nicht. [...] ich warte.“ Und doch war es gerade dieses Gedicht, das die Kritik gespalten hat. Madeleine Gustafsson spricht von einem „großartigen Gedicht“¹³⁾, in dem sich – wie überhaupt in ›blindenschrift‹ – „ein persönlicherer Ton, eine fruchtbarere Spannung als je zuvor“ offenbare¹⁴⁾. Am enthusiastischsten lobt wiederum Alfred Andersch gar „eines der folgenreichsten Gedichte unseres Jahrhunderts“¹⁵⁾.

›lachesis lapponica‹ bleibt in kaum einer Rezension unerwähnt. In Dieter Schlenstedts Besprechung wird es trotz seiner Länge gar komplett abgedruckt, bei Madeleine Gustafsson zu großen Teilen. Weder das Titelgedicht des ganzen Bandes noch die seiner vier Teile haben diese Aufmerksamkeit erhalten¹⁶⁾. Worum geht es in diesem zweiten Gedicht der Abteilung „schattenwerk“, dass ihm von der Kritik ein solcher Raum gewährt wird? Ist es tatsächlich Resignation, Flucht vor der (politischen) Verantwortung, die sich hier offenbart? Geht der vermeintliche Sinneswandel wirklich mit einem Wandel des lyrischen Stils einher, der, entbehrend der alten Wortartistik, schlichter, ja geradezu banal ist? Hat es der frisch gekürte Büchner-Preisträger nicht mehr nötig, sprachlich zu brillieren und politisch Farbe zu bekennen? Und wie ist es möglich, dass ein Gedicht einerseits gerade für seinen Folgenreichtum gepriesen wird (Andersch), andererseits aber der Eindruck ent-

⁹⁾ Beide in: HANS MAGNUS ENZENSBERGER, *landessprache*, Frankfurt/M. 1960.

¹⁰⁾ JÖRG LAU, *Hans Magnus Enzensberger. Ein öffentliches Leben*, Frankfurt/M. 2001, S. 200.

¹¹⁾ Gerade Dieter Schlenstedt führt ›lachesis lapponica‹ als Beweis an für „das schön gemachte Gefühl der Verantwortungslosigkeit“ (SCHLENSTEDT, *Die schwierige Arbeit* [zit. Anm. 3], S. 155).

¹²⁾ ALFRED ANDERSCH, I (in Worten: Ein) zorniger junger Mann, in: *Der Zorn altert, die Ironie ist unsterblich. Über Hans Magnus Enzensberger*, hrsg. von RAINER WIELAND, Frankfurt/M. 1999, S. 13–17, hier: S. 13.

¹³⁾ MADELEINE GUSTAFSSON, Radikaler als seine Dichtung. Aus dem Schwedischen übersetzt von DETLEF BRENNECKE, in: SCHICKEL (Hrsg.), *Über HME* (zit. Anm. 1), S. 110–114, hier: S. 113.

¹⁴⁾ Ebenda, S. 114.

¹⁵⁾ ALFRED ANDERSCH, *Dort ist ein Feuer*, in: *Merkur* 202 (1965), S. 83f., hier: S. 83.

¹⁶⁾ Umso unverständlicher ist es, dass das Gedicht heutzutage in der Enzensberger-Forschung vergleichsweise wenig Beachtung findet.

steht, „selbst jene Gedichte, die ich für geglückt halte [...] bringen nichts Neues“¹⁷⁾? Hier soll in acht Schritten versucht werden, ein wenig Klarheit in diese Fragen zu bringen.

1. Enzensberger und die leere lautlose Wildnis

Wenn „das hartnäckigste Rätsel des literarischen Lebens hierzulande“ in seinem Gedichtband gleich eine kleine Verständnishilfe mitliefert, sollte der Leser dieses seltene Angebot zum Einstieg annehmen. ›lachesis lapponica‹, so heißt es in den „noten“ zu ›blindenschrift‹, ist der Titel, unter dem die Aufzeichnungen Carls von Linné während seiner Reise durch Lappland posthum veröffentlicht wurden. Es braucht keinen besonderen Scharfsinn um zu erkennen, dass Linnés „klassische beschreibung dieser region“ etwa in den Moordaunen, dem Pfeifengras oder dem Weißen des Nordens aus Enzensbergers Gedicht ihre Entsprechung findet. Offensichtlich befindet sich das lyrische Ich in eben dieser einst von Linné erforschten Gegend Norwegens, zur Zeit der ›blindenschrift‹-Veröffentlichung die Wahlheimat Enzensbergers. Weitaus mehr Brisanz aber birgt die Tatsache in sich, dass Enzensberger sein Gedicht in den Kontext eines anderen literarischen Werks stellt – auch wenn Linnés ›Lappländische Reise‹ keine Dichtung im eigentlichen Sinne ist.

Gut zwei Jahrzehnte später wird Enzensberger in ähnlicher Weise verfahren, indem er sein Versepos ›Der Untergang der Titanic‹ in der Tradition von Dante Alighieris ›Divina Commedia‹ verfasst. Mit drei Mal 33 Gesängen (Inferno, Purgatorio und Paradiso) und einem einleitenden Gesang umfasst Dantes Dichtung exakt hundert Gesänge – die Quadratur der symbolbeladenen Zahl zehn. Enzensberger dagegen hat, als wollte er jene äußerliche Formvollendung gar übersteigern, seinen 33 Gesängen der ›Titanic‹ 16 Zwischengesänge hinzugefügt – und in der Summe die Quadratur der noch symbolträchtigeren Sieben erhalten. Haben wir es bei ›lachesis lapponica‹ mit einer ähnlichen formalen Übereinstimmung zwischen einem Enzensberger-Werk und einer seiner Vorlagen zu tun? Spielt wiederum die Zahlenmystik eine solch bedeutende Rolle?

Zwanzig Strophen hat Enzensbergers Gedicht. Wenn man unbedingt wollte, ließe sich sicher ein Zusammenhang zwischen der Bedeutung dieser Zahl und dem Inhalt dieser Lyrik herstellen¹⁸⁾. Dieser Zusammenhang erscheint aber zum einen sehr konstruiert, zum anderen hat er nicht das Geringste mit den siebzehn Kapiteln des ›Iter Lapponicum‹ zu tun. Nein, die formale Übereinstimmung mit Linnés Werk liegt woanders und sie ist sogar noch formaler als die zwischen der ›Commedia‹ und

¹⁷⁾ VORMWEG, Vom Ende (zit. Anm. 7), S. 92.

¹⁸⁾ Als Produkt der Zahlen 4 und 5 steht die 20 wegen des Pentateuch des Alten und der vier Evangelien des Neuen Testaments für das Verhältnis von Gesetz und Gnade (vgl. HEINZ MEYER/RUDOLF SUNTRUP, Lexikon der mittelalterlichen Zahlenbedeutungen, München 1987). Dieses wiederum könnte man im Konflikt des lyrischen Ich repräsentiert sehen, welches sich trotz des Bewusstseins, gegen ungeschriebene Gesetze der Gesellschaft verstoßen zu haben, gegen mögliche Strafen zur Wehr setzt („laß mich in ruhe“).

der ›Titanic‹: Sie liegt lediglich im Optischen. Linné hat in seinen Aufzeichnungen, die meist in Eile angefertigt wurden, seine Muttersprache und die lateinische nach Belieben durchmischt. Moderne Ausgaben des ›Iter Lapponicum‹ verzichten im Sinne der Authentizität auf eine Übersetzung der lateinischen Passagen und setzen diese kursiv. Der Leser einer solchen Edition hat deshalb genau dieselbe Typografie vor sich wie der Leser von Enzensbergers ›Lachesis lapponica‹. Der Zusammenhang zwischen der ›Lachesis‹ Linnés und der von Enzensberger liegt also ganz an der Oberfläche. Um tiefer zu gehen, um „unter der blinden schrift“¹⁹⁾ zu lesen, vermag vielleicht die zweite Angabe der „noten“ eine Spur aufzuzeigen.

Der Titel des Gedichts hat natürlich noch einen anderen Sinn. Lachesis, so verrät Enzensberger wohlwollend, ist eine der drei Moiren. Sie ist diejenige, die den Lebensfaden des Menschen abmisst, der dann von ihrer Schwester Atropos durchschnitten wird. Sie ist jene transzendente richtende Instanz, der im Gedicht der schreiende Vogel zu entsprechen scheint, welcher sein Urteil über das Verhalten des lyrischen Ich fällt und schließlich sogar seinen Tod thematisiert. „Transzendente Richterinstanz“, und das in Verbindung mit Carl von Linné – dies führt unweigerlich zu einer weiteren weltbekannten Schrift des Naturforschers, der ›Nemesis Divina‹. Bedenkt man nun noch, dass jenes Werk von Enzensbergers schwedischem Freund Lars Gustafsson herausgegeben wurde, scheint es doch lohnenswert auch dieser Spur nachzugehen und eventuell Erkenntnisse für ›Lachesis lapponica‹ zu gewinnen.

„Für den Eingeweihten ist die Natur lesbar wie ein Buch“, formuliert Gustafsson in seinem Nachwort Linnés Sicht der Natur. Das ist die Formel, mit der Gedichte wie ›blindenschrift‹ oder ›flechtenkunde‹²⁰⁾ resümiert werden könnten – mit dem Zusatz vielleicht, dass es gar keine Eingeweihten gibt. „Dieses Lesen“, schreibt Gustafsson Linné zitierend weiter, „stellt eine verlorene [...] Harmonie zwischen naturwissenschaftlichen und religiösen Vorstellungen wieder her“²¹⁾. In dieser Aussage wird ein triadisches Muster erkennbar: Es geht um erneute Erkenntnis dessen, was einst schon erkennbar war und inzwischen seltsam chiffriert erscheint. Davon wird noch zu reden sein. Zunächst aber scheint es ratsam, weiter die Schlaglichter zu verfolgen, die die schwedische Literatur auf Enzensbergers Gedicht werfen kann. Was jetzt noch scheinbar diffus und zusammenhangslos ganz unterschiedliche Aspekte beleuchtet, wird sich vielleicht später zu einem Ganzen fügen.

Bleiben wir noch kurz bei Gustafsson. Der schwedische Autor hat genau ein Jahr vor Enzensbergers ›blindenschrift‹ einen Gedichtband namens „Ein Vormittag in Schweden“²²⁾ herausgegeben. Nur vier Jahre später erschien seine Lyrik unter dem Titel ›Die Maschinen‹ erstmals in deutscher Sprache – übersetzt von Hans Magnus

¹⁹⁾ HANS MAGNUS ENZENSBERGER, blindenschrift, in: DERS., blindenschrift, Frankfurt/M. 1964.

²⁰⁾ Beide in: blindenschrift (ebenda).

²¹⁾ LARS GUSTAFSSON, Carl von Linné und seine ›Nemesis Divina‹ in philosophischer Sicht. (Nach der Übersetzung von RUPRECHT VOLZ.) Nachwort in: CARL VON LINNÉ, Nemesis Divina, hrsg. von WOLF LEPENIES und LARS GUSTAFSSON, München 1981, S. 293–320, hier: S. 298.

²²⁾ Der schwedische Originaltitel lautet ›En förmiddag i Sverige‹, Stockholm 1963.

Enzensberger. An dieser Stelle soll ein kurzer Blick auf eines der Gedichte aus dem ›Vormittag in Schweden‹ genügen. „Ein stilleres Land als dies hier gibt es nicht“, heißt es in der zweiten Zeile des Gedichts ›Der Hund²³⁾. „Ein stilleres Land als diese leere lautlose Wildnis“, könnte man nach der Lektüre von ›lachesis lapponica‹ ergänzen. Doch die Stille in diesem stillsten aller Länder wird bei Enzensberger empfindlich gestört durch die platten Parolen eines schreienden Vogels, der das lyrische Ich (hinter dem man zwangsläufig den realen Autor auf dem Rückzug in sein skandinavisches „Asyl“ sehen muss) nicht entkommen lässt, es zurückholt in jene Welt, in der Schlachtrufe wie „viva fidel!“ alltägliche Wirklichkeit sind. Das lyrische Ich, darauf beharrt der Vogel, ist selbst Teil dieser Welt. „Das alles bist du“, wird es aufgefordert, sich seine sonstige Rolle in der Realität abseits des skandinavischen Zufluchtsortes einzugestehen. Überhaupt ist es paradoxerweise gerade die surreale Gestalt des Vogels, die die Anwaltschaft der Realität für sich reklamiert; Realität, die keinen Platz lässt für Mythisches: „das sind birken“ korrigiert der Vogel die Vorstellung von „hellen geister[n] des moores“. Das Verhängnisvolle für das lyrische Ich dabei ist: Der Vogel kommt nicht von außen, er ist „in meinem lautlosen kopf“, unausrottbar, in unerbittlicher Permanenz anwesend. Nein, hier geht es wahrlich nicht um Idyll, sondern, wie Werner Weber erkennt, um „verneintes Idyll“. Nicht um Flucht, sondern um die Unmöglichkeit der Flucht, verhindert durch „die Hauptkraft [in ›blindenschrift‹]: Gewissen“²⁴⁾. Wenn das lyrische Ich erklärt: „die leere lautlose wildnis hier ist die erde“, dann wird der Wunschgedanke, dass dieses nahezu unberührte Stück Natur für die ganze Erde stehen soll, als hoffnungslose Utopie entlarvt.

So gelingt die Flucht weder dem lyrischen Ich noch dem realen Autor Enzensberger. Aber festlegen lässt er sich dennoch nicht. „Bekennnissen ziehe ich Argumente vor. Zweifel sind mir lieber als Sentiments“²⁵⁾, lautet Enzensbergers Reaktion auf Peter Weiss' Aufforderung, politisch Farbe zu bekennen. Weiss wird ihn später den „Ungebundenen“ nennen. „laß mich im unbeschriebenen“, der wohl bekannteste Satz aus ›lachesis lapponica‹, ist nicht nur Enzensbergers „poetisches Credo“ (Madeleine Gustafsson)²⁶⁾. Er ist (vorerst) auch sein politisches.

2. Enzensberger und sein Großmeister

„Was sind das für Zeiten, wo | ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist. | Weil es ein Schweigen über so viele Untaten einschließt.“ Dieser inzwischen überstrapazierte Passus aus Brechts Gedicht ›An die Nachgeborenen‹ wird auch

²³⁾ LARS GUSTAFSSON, Ein Vormittag in Schweden. Ausgewählte Gedichte, München und Wien 1998, S. 34.

²⁴⁾ WERNER WEBER, Blindenschrift, in: SCHICKEL (Hrsg.), Über HME (zit. Anm. 1), S. 99–105, hier: S. 99.

²⁵⁾ Zitiert nach: LAU, Hans Magnus Enzensberger (zit. Anm. 10), S. 224.

²⁶⁾ GUSTAFSSON, Radikaler als seine Dichtung (zit. Anm. 13), S. 113.

für die Besprechung des ›blindenschrift‹-Bandes ins Feld geführt.²⁷⁾ Werner Weber bringt außerdem die ›Buckower Elegien‹ ins Spiel²⁸⁾ und die Tatsache, dass Enzensberger sich auch mit diesen kreativ auseinandergesetzt hat – man denke an die Imitationen zu dem Gedicht ›Der Radwechsel²⁹⁾ – kann Webers Vermutung sicher eher bestätigen als widerlegen. Auch Alfred Andersch beobachtet eine „Aufnahme des Brecht-Tons“, den Enzensberger erst „ins wirklich Lyrische gewendet“ habe³⁰⁾, und Dietschreit fühlt sich an Brechts ›Schlechte Zeit für Lyrik‹ erinnert³¹⁾. Man kommt offenbar bei der Beschäftigung mit Enzensberger noch immer nicht an Brecht vorbei, obgleich Jörg Lau in dem Gedicht ›weiterung‹ „die Abwendung des Schülers vom großen Meister“ sieht³²⁾. So sehr sich auch ›weiterung‹ tatsächlich gegen das oben genannte Gedicht ›An die Nachgeborenen‹ wendet, der Einfluss Brechts ist doch noch deutlich spürbar und soll für ›lachesis lapponica‹ nur an einem kleinen aber wesentlichen Beispiel aufgezeigt werden.

Brechts ›Maßnahmen gegen die Gewalt‹³³⁾ erzählt von Herrn Keuner, der nach einer Rede gegen die Gewalt von ebendieser nach seinen Worten gefragt wird und zur Antwort gibt, er habe sich für die Gewalt ausgesprochen. Von seinen Schülern nach seinem Rückgrat befragt, erklärt er: „Ich habe kein Rückgrat zum Zerschlagen. Gerade ich muss länger leben als die Gewalt.“ Diese Worte könnten ebenso gut von Enzensberger stammen. Seine Aufenthalte in Skandinavien haben nichts zu tun mit einem „schön gemachte[n] Gefühl der Verantwortungslosigkeit“³⁴⁾, seine Gedichte reden nicht von der Resignation, die Henning Falkenstein ihnen entnimmt. Sein Rückzug ist kein Verstummen, sondern strategisches Kalkül eines Dichters, der sich von Bekenntnissen und Festlegungen fern halten will.

„hier kämpfe ich nicht“, heißt es in Strophe 6 des Gedichts. Wer diesen Satz als Eingeständnis eines gebrochenen Kampfeswillens liest, übersieht die ironische Brechung, mit der sich die Aussage selbst ad absurdum führt. Denn sie fällt als Rechtfertigung eines lyrischen Ich, das sich eben gerade in einem Kampf, in einem Wortgefecht, befindet. Dort, wo das lyrische Ich beansprucht, nicht zu kämpfen, kämpft es den Kampf mit dem Vogel, jenen Kampf, der vielleicht schwieriger und härter ist als all die ideologischen Zankereien auf politischem Boden: der Kampf mit dem schreienden Gewissen, der Kampf mit sich selbst. Es ist das Dilemma zwischen dem immer lebendigen Wunsch nach Idylle und der Gewissheit von der Unmöglichkeit seiner Erfüllung. Und es ist hier Enzensbergers Auseinandersetzung mit den an ihn gerichteten Eskapismus-Vorwürfen in jeder Zeile spürbar. Jener Kampf, der sich noch fünfzehn Jahre später in seinem wohl programmatischsten Gedicht, dem

²⁷⁾ Vgl. WEBER, *Blindenschrift* (zit. Anm. 24), S. 99.

²⁸⁾ Ebenda.

²⁹⁾ HANS MAGNUS ENZENSBERGER, *Geisterstimmen. Übersetzungen und Imitationen*, Frankfurt/M. 1999.

³⁰⁾ ANDERSCH, *Dort ist ein Feuer* (zit. Anm. 15), S. 84.

³¹⁾ DIETSCHREIT, *Hans Magnus Enzensberger* (zit. Anm. 6), S. 31.

³²⁾ LAU, *Hans Magnus Enzensberger* (zit. Anm. 10), S. 204.

³³⁾ In: BERTOLT BRECHT, *Geschichten vom Herrn Keuner*, 1. Aufl., Frankfurt/M. 1971, S. 9f.

³⁴⁾ SCHLENSTEDT, *Die Schwierige Arbeit* (zit. Anm. 3), S. 155.

›Fliegenden Robert³⁵⁾, am deutlichsten ausdrückt und den er bis heute – freilich nicht ohne Gefallen an seiner Rolle zu finden – in seiner Lyrik thematisiert³⁶⁾. Er ist der „Ungebundene“, der auch abwesend da ist, der auch im Fortgehen nicht verstummt, der im Gegenteil aus diesem Rückzug gar die Kraft für einen neuen Angriff nimmt. Er ist der fliegende Robert, der „bei diesem Sauwetter“ davonfliegt nach Norwegen und damit sein Rückgrat vor dem Zerschlagenwerden schützt. Nur Schutz vor dem Vogel „in meinem lautlosen kopf“ gibt es nirgendwo.

3. Zwischen den Gattungen: Ein Flimmern im Gedicht

Ein Stichwort ist gefallen, dessen Wiederaufnahme sich lohnen wird: Wortgefecht. Vergessen wir nicht, wir haben es zweifelsohne mit Lyrik zu tun. Das dialogische Prinzip des Wortgefechts, welches das gesamte Gedicht bis in die graphische Dimension hinein prägt, gehört aber doch eigentlich einer anderen Gattung an, ja ist sogar das Hauptmerkmal der dramatischen Dichtung. Wo das dialogische Prinzip allein vorherrscht und die Vermittlungsinstanz zurücktritt, wie in den Strophen 3 bis 7, denkt der Leser zwangsläufig auch an Drama. Und dann, wenn die Worte des Vogels wieder durch eine (man nenne sie ruhig Erzähler-)Instanz vermittelt sind („*das sind birken*, schreit er, *hier ist nichts los*“), schwindet der Gedanke an eine scheinbare Realisierung des Redekriteriums und der Text nimmt prosaische Züge an. Vielleicht liegt auch hierin eine Ursache dafür, dass man für den vermeintlichen Stilwandel Enzensbergers so häufig eine bis dato unbekannte Schlichtheit als Kennzeichen gesehen hat. Kunstvolle lyrische Verdichtung, so hat es hier den Anschein, musste Elementen aus anderen Gattungen und stellenweise gar einem prosaischen Ton weichen. Diese Vermutung soll an anderer Stelle überprüft werden. Zunächst gilt es noch weitere Grenzgänge zwischen Lyrik und Drama aufzuzeigen.

„dreiundzwanzig uhr fünfzig“, lässt der Vogel in Strophe 10 wissen, ist „die genaue zeit“. Bei seinem zweiten Blick auf die Uhr aber ist es bereits „null uhr zwei“. Widerspricht diese zeitliche Ausdehnung nicht der typischen Eigenschaft eines Gedichts, eine Momentaufnahme, gleichsam eine Fotografie eines bestimmten (inneren oder äußeren) Zustands, eines Augenblicks zu sein?

Die Typografie von ›lachesis lapponica‹ ist bereits angesprochen und auf ihre Parallele zu den Linné-Editionen verwiesen worden. Jetzt, wo erste dramatische Funken im Gedicht ausgemacht wurden, verschiebt sich auch dieser Eindruck. Denn rein optisch betrachtet liegt hier doch auch eine Trennung in Haupt- und kursiv gedruckten Nebentext vor und dies legt wiederum die Assoziation von Regieanweisungen nahe. Fünfzehn Jahre später wird Enzensberger wieder mit diesem

³⁵⁾ HANS MAGNUS ENZENSBERGER, Der Fliegende Robert, in: DERS., Die Furie des Verschwindens, Frankfurt/M. 1980. Das Gedicht wird außerdem zum Titelgedicht des anlässlich des 60. Geburtstags von Enzensberger 1989 erschienenen Sammelbandes ›Der Fliegende Robert. Gedichte, Szenen, Essays‹.

³⁶⁾ Vgl. das 2001 erschienene Gedicht ›Unterlassungssünden‹, in: HANS MAGNUS ENZENSBERGER, Gedichte. 1950–2000, Frankfurt/M. 2001.

typografischen Moment arbeiten und den optischen Eindruck von Regieanweisungen auch inhaltlich bestätigen: „*Matt. Zu sich selber*“, „*sehr bestimmt*“ oder „*leise*“ lauten in den ›Fröschen von Bikini‹ die knappen Kommentare in Klammern³⁷).

Dialogisches Prinzip, Imagination einer Erzählerinstanz, zeitliche Ausdehnung, optische Assoziation von Regieanweisungen: So wie die nächtliche Landschaft Norwegens, ist auch der Text im Flimmern. Darüber wird ebenfalls noch ausführlich zu sprechen sein.

4. Das Unbeschriebene – das Unbewusste

„Regieanweisungen“, dieser Terminus war gefallen. In der Tat: Die Worte des Vogels sind Kommentare einer höheren Instanz, einer zwar dem Ich immanenten, aber eben doch auch über dem Ich stehenden Einheit, Kommentare eines – ganz im Freud'schen Sinne zu verstehenden – Über-Ich, das als Gesamtheit der gesellschaftlichen Moral die Ausrichtung des Ich an Normen und Erwartungen einfordert. Die Rede war bisher außerdem vom Kampf zweier Pole im (lyrischen) Ich, und vom Gewissen. Wörter wie „ruhe“ und „schlafen“ spielen eine ebenso zentrale Rolle in Enzensbergers Gedicht wie das Moment des Unbestimmten, des „Flimmerns“. Spätestens in Anbetracht der Tatsache, dass sich Enzensberger gerade in den 60er-Jahren intensiv mit Sigmund Freud beschäftigt und sogar über dessen Theorien referiert hat³⁸), scheint es angebracht zu sein, ›lachesis lapponica‹ auch aus der psychoanalytischen Perspektive zu lesen³⁹). Denn in diesem Gedicht geht es offensichtlich auch um die beiden zentralen Begriffe Freuds, auf deren Unterscheidung seine gesamte Psychoanalyse basiert: das Bewusste und das Unbewusste⁴⁰). Genauer gesagt: Es geht bei Enzensberger um das Streben nach Auflösung des Bewussten und den Eintritt in das Unbewusste – den *bewusst* angestrebten Eintritt in das Unbewusste.

Sigmund Freud wehrte sich gegen „die Überschätzung des Bewußtseins“ und versuchte klarzustellen: „Das Unbewußte ist der größere Kreis, der den kleineren des Bewußten in sich einschließt“⁴¹). Die Ursache für die Unterschätzung des Unbewussten ist nach Freud das „viel mißbrauchte Vorrecht der bewußten Tätigkeit,

³⁷) Vgl. HANS MAGNUS ENZENSBERGER, Die Frösche von Bikini, in: DERS., Die Furie des Verschwindens (zit. Anm. 35).

³⁸) Lau bescheinigt ihm allerdings eine „eigenwillige Lektüre von ›Totem und Tabu‹“; vgl.: LAU, Hans Magnus Enzensberger (zit. Anm. 10), S. 188.

³⁹) Lars Gustafsson verweist in seinem Nachwort zu ›Nemesis Divina‹ übrigens – und damit schließt sich der Kreis der Einflüsse auf Enzensberger – auf „die Gleichartigkeit von Linnés Fallbeschreibungen und den Berichten [...], die bei Sigmund Freud wiedergegeben werden“ (GUSTAFSSON, Carl von Linné [zit. Anm. 21], S. 303).

⁴⁰) Wir verzichten an dieser Stelle auf die Untergliederung des Unbewussten in, wie es bei Freud heißt, „zweierlei Unbewusstes“, da auf eine Differenzierung zwischen Un- und Vorbewusstem für den Zweck, Bewusstes und Nicht-Bewusstes gegeneinander abzugrenzen, verzichtet werden kann.

⁴¹) SIGMUND FREUD, Die Traumdeutung, in: Gesammelte Werke, hrsg. von ANNA FREUD, Bd. 2 und 3, London und Frankfurt/M. 1942, S. 617 .

daß sie uns alle anderen verdecken darf⁴²). So wie das Unbewusste, welches nach Freud das eigentlich Psychische darstellt, vom Bewussten verhüllt wird, so verdeckt das, was uns – so verblendet sind wir schon – als das Weiße erscheint, das eigentlich Weiße: „das weiße unter dem weißen“, wie es in Strophe 10, dem architektonischen Mittelpunkt des Gedichts, heißt.

Damit ist das zentrale Thema des Gedichts und des gesamten ›blindenschrift-
Bandes erreicht. Es ist die Diskrepanz zwischen der vorhandenen, Schuld beladenen Schrift der Vogelparolen und der verlorenen reinen, weißen Schrift, die unserer „blindenschrift“ vorausging. Bewusstsein erscheint hier unweigerlich mit Schuld verbunden, denn unsere bewusste artifizielle Sprache ist auch Zeugnis unserer Entfremdung von der Natur. Eine Lösung offenbart sich nur noch in der Paradoxie, nach dem Unbeschriebenen zu streben und doch lesen zu wollen, „das unbeschriebene Blatt“ herzunehmen und endlich wieder unter der Rinde zu lesen, was sich in einer anderen Sprache als der unsrigen offenbart: das Buch der Natur.

Wer dieses lesen will, muss an der Grenze des Bewusstseins wandeln, muss bewusst den Zustand des Bewussten auflösen. Nur: Wer dabei noch Gedichte schreiben will, muss sich einen winzigen Rest Bewusstsein bewahren, der Schreiben noch ermöglicht. Hierin liegt das Dilemma des Dichters, der ins Weiße eintauchen soll, aber doch stets an unsere schwarze Schrift gebunden bleibt und damit an eben jene Schrift, die blind macht für das Buch der Natur. Und, das kommt erschwerend hinzu, es ist auch jene Schrift, mit der sich andere „über alles in der welt“ (Strophe 15) auf die Fahnen geschrieben haben.

Unsere Schrift ist genauso eine Entstellung der eigentlichen, natürlichen Schrift, wie der manifeste Trauminhalt als der bewusste Teil des Traumvorgangs nach Freud eine Entstellung des Eigentlichen, des latenten Traumgedankens darstellt⁴³). Doch trotz des Wissens um diesen Makel – darin wird die Paradoxie auf die Spitze getrieben – wird der Dichter immer versuchen, in „weißer Schrift“ zu schreiben.

Entstellung erfährt hier jedoch auch das lyrische Ich selbst, und zwar in der Auseinandersetzung mit der surrealen Vogelgestalt, das heißt in der Verarbeitung eines innerlich bewegenden Sachverhalts in einem un-, oder sollte man besser sagen: vorbewussten Zustand, hervorgerufen durch eine Instanz im Ich, die sich mit allen Mitteln einer Verdrängung entgegenstellt. Es scheint tatsächlich, als würde im vorliegenden Gedicht ein Traum beschrieben, mit dem lyrischen Ich als Träumer im bewusstseinsauflösenden Dämmerzustand.

„Wunscherfüllung und halluzinatorisches Erleben“ nennt Freud als die beiden Hauptcharaktere des Traumes⁴⁴). Ihre Entsprechungen in ›lachesis lapponica‹ sind unschwer auszumachen: Erstgenanntes im Streben nach dem Unbeschriebenen, Letzteres in der Einbildung eines personifizierten Gewissens in Gestalt des Vogels sowie im Flimmern, das die beschriebene norwegische Landschaft und das Ge-

⁴²) Ebenda, S. 618.

⁴³) Vgl. SIGMUND FREUD, Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, Frankfurt/M. 1977, S. 96.

⁴⁴) Ebenda, S. 104.

dicht selbst gleichermaßen kennzeichnet. Der Kampf innerhalb des Individuums zwischen dem Wunsch einerseits und dem Wissen um die Unmöglichkeit seiner Erfüllung sowie der Konsequenzen eines Strebens nach diesem Wunsch andererseits vollzieht sich unter entstellender Verdichtung. Die Instanz des Gewissens und der Außenwelt ist verschoben, hin zum Bild des Parzenvogels. Ja, man könnte überspitzt formulieren, dieses Gedicht sei ein Traum, seine Interpretation eine Traumdeutung. „aber ich schlafe nicht“ beteuert das lyrische Ich zwar am Ende, doch Schlaf ist gar nicht nötig, um Bewusstsein aufzulösen, um Bewusstes und Unbewusstes zu vermischen. Enzensbergers lyrisches Ich tut dies in wachem Zustand. Es träumt einen Tagtraum zwischen „dreiundzwanzig uhr fünfzig“ und „null uhr zwei“, einen Tagtraum bei Nacht.

5. *Unter der blinden Schrift: Die melopoetische Dimension*

Bislang ist Enzensbergers Gedicht – verleitet durch die „noten“ zu ›blindschrift‹ – vor allem aus der Perspektive verschiedener Einflüsse auf den Autor untersucht worden: ausgehend von Carl von Linné, über Lars Gustafsson und Bertolt Brecht bis hin zu Sigmund Freud. Auf diese Weise wurden Haupt- und Nebenthemen von ›lachesis lapponica‹ aufgezeigt, diese in Beziehung gesetzt zu Enzensbergers Biografie, außerdem ein Flimmern im Gedicht ausgemacht. Und möglicherweise hat sich der Leser selbst manchmal von einem solchen Flimmern ergriffen gefühlt, zwischen all den unterschiedlichen Bezügen, die doch noch so viele Fragen offen lassen. Aber vielleicht ist dies gerade die beste Voraussetzung für das Verständnis des Gedichts. Die Basis jedenfalls ist inzwischen geschaffen, das Gedicht in seiner formalen Dimension zu verstehen und es ist nun an der Zeit, die ersten analytischen Ansätze auszudehnen. Schließlich ist noch die Frage zu klären, ob sich der Leser dieser Lyrik tatsächlich mit „sprachliche[r] Einfachheit“ (Dietschreit) oder gar „zuviel Banalität“ (Schlenstedt) beschäftigt. Der erste Blick formaler Betrachtung soll der lautlichen Ebene zukommen. Die Prüfung des Melopoetischen wird einige Zeit in Anspruch nehmen, denn erst „mit der zeit, sehr langsam, schält sich die rinde“.

Auf das Gewicht des Wortes „flimmern“ aus der letzten Strophe ist bereits eingegangen worden, ohne dass dabei dessen lautliche Brisanz beachtet worden wäre. Es ist die Doppelsilbe „imme“ im Zentrum des Wortes, die die Brücke schlägt zum großen Schlussgedicht aus dem ›landessprache-Band, ›gewimmer und firmament⁴⁵⁾. Dort stellt Enzensberger das irdische Gewimmer dem „zahllosen himmel“ gegenüber und bringt über die lautliche Ebene die scheinbar unvereinbaren Gegensätze doch wieder in Beziehung zueinander. Jenes „imme“-Zentrum lässt eine eigenartige Korrespondenz zwischen Himmel und Gewimmer entstehen. Die Klammerbildung zwischen beiden Polen gipfelt schließlich im „gewimmel der moleküle“, in dem „himmel“ und „gewimmer“ gleichsam amalgamiert erscheinen.

⁴⁵⁾ ENZENSBERGER, landessprache (zit. Anm. 9).

Spielt das, was wiederum lautlich über die Worte „flimmern“ und „himmel“ in ›lachesis lapponica‹ hineintransportiert wird, dort dieselbe Rolle, nämlich, dass sich scheinbar klar Getrenntes in einem Bereich vereint und ihn dadurch ambivalent macht, wo doch zuvor alles eindeutig dem einen oder dem anderen Pol zuordenbar schien? Eine weitere Analyse des Lautlichen wird darauf Antwort geben können.

„grauweiden“, „rauch“, „moordaunen“, und das alles „lautlos“ – es ist schon bemerkenswert, wie Enzensberger bei seiner Landschaftsbeschreibung über die klangliche Ebene das Dunkel der Nacht evoziert. Dabei belässt er es noch nicht einmal bei der Verbindung der beiden dunklen Vokale *a* und *u* zum Diphthong und der Dehnung des im Vokalviereck auf gleicher Linie liegenden *o*. Auch im Konsonantismus drückt sich mit dem weichen *w*, den Nasalen und den zum Teil sogar im Stabreim aneinander gereihten Liquiden wie in den „moordaunen“ oder der „leere[n] lautlose[n] wildnis“ eine Stimmung nächtlicher Ruhe und geradezu andächtig stiller Naturidylle aus. Die l-Alliteration ist freilich schon im Titel des Gedichts angelegt: „lachesis lapponica“. Aber – soviel ist inzwischen klar geworden – der Sachverhalt dürfte sich bei Enzensberger etwas komplizierter darstellen. Natürlich ist da nächtliche Idylle, hervorgerufen durch die dunklen Vokale, insbesondere durch *a* und *u*. Doch was ist, wenn der Vogel spricht, wenn er dem lyrischen Ich unterstellt, sich selbst den Gesetzen des Kapitalismus zu unterwerfen, wenn er sieht, „wie du kaufst, verkaufst und verkauft wirst“ und fortfährt: „du bist es, auf dem roten platz, auf dem kurfürstendamm, und blickst auf deine rostige uhr“? Es ist dasselbe phonetische Material und doch verdrängt plötzlich Bedrohliches die Idylle. Das Dunkel zeigt seine Kehrseite, Vergänglichkeit kommt ins Spiel. „totenkopf“ nennt der Vogel das lyrische Ich und verweist damit auf die letzte Konsequenz jener Bedrohung. Aber bei den vorangegangenen Ausführungen wurde die Reihenfolge vertauscht. Das bedrohliche Dunkel der Vogelworte aus Strophe 12 geht der vermeintlichen Nachtidylle drei Strophen voraus und pflanzt ihr damit von Beginn an ganz subtil dieses konträre Element ein. „Überall ist der Tod“, beschreibt Henning Falkenstein die ›blindenschrift‹-Gedichte⁴⁶⁾. Und wo er nicht explizit ist, wird er trickreich impliziert. Damit ist die „leere lautlose wildnis“ auch das, was bei Thomas Mann noch deutlicher und in bemerkenswerter begrifflicher Übereinstimmung die „tödliche lautlose Winterwildnis“ heißt⁴⁷⁾. Die Konnotationen, die mit der Weide verbunden sind, tun ihr Übriges. Als Baum der Unfruchtbarkeit steht die Weide schon in der biblischen Symbolik „für die Schatten des Todes“⁴⁸⁾. „hier ist nichts los“, auch dieser zentrale Satz bekommt nun eine neue Lesart. Die Betonung liegt auf dem „nichts“: Hier ist das Nichts los, hier herrscht das Warten, aber auch: Hier herrscht der Tod. Die nördliche Landschaft ist in ihrer Leere auch

⁴⁶⁾ FALKENSTEIN, Hans Magnus Enzensberger (zit. Anm. 4), S. 42.

⁴⁷⁾ THOMAS MANN, Der Zauberberg, 7. Aufl., Frankfurt/M. 1999, S. 652. Thomas Manns Beschreibung einer Winterlandschaft zu Beginn des Unterkapitels „Schnee“ weist eine erstaunlich ähnliche Charakterisierung des alle Konturen auflösenden Weiß auf, wie sie auch an anderer Stelle in ›blindenschrift‹ zu finden ist (vgl. etwa ›kirschgarten im schnee‹).

⁴⁸⁾ MANFRED LURKER, Wörterbuch biblischer Bilder und Symbole, München 1973, S. 344.

eine Welt des Todes, „das Unbewohnbare, [...] wo fast nichts mehr lebt“, wie es in dem Linné-Gedicht aus Enzensbergers ›Mausoleum‹ heißt⁴⁹⁾.

Die dunklen Vokale markieren indes nicht das einzige Moment, wo die lautliche Ebene eine inhaltliche Diskrepanz aufzuheben oder sie – wie in ›gewimmer und firmament‹ – zumindest zu verringern vermag. Die ersten neun Strophen des Gedichts sind geprägt von parataktischem Stil, Parallelismen und Anaphern mit den Worten „hier“ und „das“. Auch dort begegnet der Leser wieder jener vermeintlichen Ruhe, in der das lyrische Ich beinahe landschaftsverliebt die einzelnen Erscheinungen benennt. Fast bemitleidenswert scheint es, wenn es zur eigenen Orientierung die Fixpunkte in der landschaftlichen Weite benennt („das sind die grauweiden, das ist das graue gras“), um sich dann selbst einen Platz zuzuweisen und endlich sagen zu können: „hier stehe ich.“ Und dann stößt man auf die Vogelworte mit derselben syntaktischen Struktur, nur in Negation und vor allem schreiend: „das ist kein standpunkt, das sind keine geister, das sind birken, [...], hier ist nichts los.“ Da ist wieder dieser plötzliche Umschlag in Aggression. Eine Aggression, die dem Enzensberger-Leser durchaus bekannt vorkommt: „das ist das kleinere übel, das ist nur die hälfte, | das macht nichts, das ist nicht genug. [...] hier ist gut sein, | wo es rückwärts aufwärts geht, [...] hier heißt es unerbittlich nett zueinander sein“. Es ist der Sprachduktus von ›landessprache‹, jenem großen Wutgedicht aus Enzensbergers zweitem Gedichtband, mit dem der Vogel an ein altes Kämpferdasein appellieren und das lyrische Ich zurückholen will in die (politische) Welt des Kampfes, es herauszuzerren sucht aus der Menschenleere des Nordens. Wie anders hat dieser Sprachgestus in den Anfangsworten des lyrischen Ich gewirkt! Durch den Inhalt determiniert, scheint das formal Einheitliche (das Phonetische im ersten, Parallelismus, Parataxe und Anaphern im zweiten Beispiel) zunächst konträre Wirkung auszuüben. Aber unterschwellig fungiert das Formale doch als Verbindungsglied, schafft eine Korrespondenz und zwingt zu einer völlig neuen Perspektive. Genauso verhält es sich auch mit dem zu Beginn angesprochenen „Flimmern“, das dem Leser von ›gewimmer und firmament‹ durch die lautliche Konnotation in einer seltsam bedrohlichen Ambivalenz erscheint.

Man hat eine erste Ahnung davon bekommen, wie feinfühlig und kunstvoll Enzensberger entgegen dem Kritikerurteil auch in seinem dritten Gedichtband operiert. Dabei wurde der vielleicht genialste Kunstgriff des Gedichts noch gar nicht angesprochen. Auch er liegt im Bereich des Melopoetischen.

6. Die Täuschungskraft der blinden Schrift

Wer ›lachesis lapponica‹ aufmerksam mit Augen- oder besser: Ohrenmerk auf die klangliche Dimension liest, dem wird am Ende vor allem eine Bewegung im Gedächtnis bleiben: die Bewegung zwischen den Extremvokalen *a* und *i*, das Pen-

⁴⁹⁾ HANS MAGNUS ENZENSBERGER, C. v. L. (1707–1778), in: DERS., *Mausoleum*. Siebenund-dreißig Balladen aus der Geschichte des Fortschritts, Frankfurt/M. 1975, S. 28.

deln zwischen dem dunklen offenen und dem hellsten geschlossenen Vokal. Die inhaltsschwere Schlusszeile, die auf den betonten Silben ausschließlich alternierende a- und i-Vokale trägt, klingt noch förmlich nach und kann regelrecht ein Bild von vokalischer Pendelbewegung malen: „aber ich schlafe nicht.“ Das Verblüffende daran ist: Man wird sich dieser Wirkung kaum bewusst. Enzensberger gestaltet nicht auf plumpe, offensichtliche Art, indem er etwa stellenweise nur mit den Extremvokalen operierte. Nein, er lässt sie fast unbemerkt das Übergewicht gewinnen und zu einem der wichtigsten Gestaltungsmomente werden, mit denen er den Kampf mit dem Vogel illustriert. Immer wieder versucht sich das lyrische Ich in die ruhige, gleichförmige Bewegung zu retten: „hier bin ich“, „hier ist nichts los“. Doch es gelingt dem Vogel ein ums andere Mal, es aus dieser Gleichförmigkeit zu reißen, es gleichsam hin- und herzuwerfen zwischen den Extremvokalen. „viva! viva fidel castro!“, „sag das nicht“ oder „das ist wahr“, ruft der Vogel an mehreren Stellen und erreicht durchaus sein Ziel. „laß mich. ich warte“, rechtfertigt sich das lyrische Ich mit derselben erregten Sprachmelodie.

Die Wichtigkeit der Opposition zwischen *a* und *i* wurde zunächst rein intuitiv wahrgenommen und dieser Eindruck im Kampf des lyrischen Ich mit dem Vogel bestätigt. Es soll nun versucht werden, diese These auch auf ganz simpel analytische Weise zu überprüfen – mittels einer Zählung der Vokale im Gedicht! Sollten tatsächlich die beiden Extremvokale ein Übergewicht haben gegenüber dem wohl häufigsten Buchstaben des deutschen Lexikons, dem *e*? Es ist ein niederschmetterndes Resultat, das da am Ende dieser ungewöhnlichen und wenig vergnüglichen Pflichtübung steht: 338 Mal der Buchstabe *e*, immerhin 247 Mal das *i*. Doch das *a* kommt mit 157 Mal nicht einmal halb so oft vor wie das *e*! Hat der anfängliche Eindruck so getäuscht? Muss jene auf Intuition basierende These auf Grund eines empirischen Beweises falsifiziert werden? Mitnichten! Im Gegenteil: Bei der eben vollzogenen Untersuchung ist ein entscheidender Fehler unterlaufen, in dem gerade die besondere Pointe des Gedichts verborgen liegt. Denn die Zählung wurde an den schwarzen Buchstaben vorgenommen, an der „blinden schrift“, um mit Enzensberger zu sprechen. Man ist, so könnte man sagen, der Diskrepanz zwischen Graphem und Phonem aufgesessen. Denn was passiert, wenn ein Stück artifizierlicher Entfremdung von der Natur rückgängig gemacht und die „blinde schrift“ durch Lautschrift ersetzt wird? Das *e* als nur orthografisch relevantes Dehnungszeichen in der Verbindung *ie* fällt plötzlich weg und in der Verbindung *ei* offenbart sich auf einmal die vom Gehör längst wahrgenommene Bewegung zwischen *a* und *i*. Der „geist“ wird zum [gaizt] und der „feigling“ zum [faiklin]. Und sogar im „times square“, wo zuvor zwei *e* ausgemacht wurden, ist eine Korrektur ebenso vonnöten, wie bei dem Wort „bereuen“, wo *eu* im Diphthong als halbgeschlossenes *o* in Verbindung mit dem *i* gesprochen wird. Wer dieses Prinzip für alle Strophen durchexerziert, wird auf insgesamt 98 (!) phonetisch nicht realisierte *e*'s stoßen, denen genau 50 a-Laute gegenüberstehen, die im Schriftbild unerkannt bleiben. Es ist in der Tat frappierend, wie sehr unsere abstrahierende Schrift bereits in ihren elementarsten Bausteinen von der tatsächlich konkreten Umsetzung abweicht. Doch damit nicht genug: Sie ist eine „blinde

schrift“ auch insofern, als sie neben der tatsächlichen Vokalqualität ein zweites ganz wesentliches Charakteristikum von Klanglichkeit verschleiert: die Vokalquantität. In diesem wirkungsästhetisch nicht minder bedeutsamen Bereich lässt sich in Enzensbergers Gedicht ebenfalls Erstaunliches beobachten. Nur in den seltensten Fällen sind dort gespannte, betonte und dadurch, wie in *stehe, sehr, regenpfeifer* oder *leere*, prägnant hervortretende langvokalische e-Klänge auszumachen. Gleichwohl: Selbst unter diesen könnte man zumindest für das letztgenannte Beispiel „leer“ je nach variierender Aussprache eine mehr oder minder große Nähe zum *a* konstatieren, die allein schon aus dem hier anzusetzenden IPA-Zeichen [æ] ersichtlich ist. Deutlich in der Überzahl gegenüber dem Langvokal [e:] ist in ›lachesis lapponica‹ ohnehin der e-Klang wie in *vogel, ruhe, warte, toter, weiße, rinde, wasser, geister, fläche, himmel, flimmert, schlafe* oder *kämpfe*, für den die Sprachwissenschaft Termini wie Murmelvokal, Reduktionsvokal oder Schwa geprägt hat. Ein Laut also, der als einziger unter den Vokalen als prinzipiell nicht betonbar gilt und dem obendrein als dem neutralsten und am wenigsten markanten Selbstlaut die Zentralposition im Vokalviereck zukommt. Ganz anders prononciert stehen bei Enzensberger die *a*- und *i*-Laute. Etwa in *gras, habe, wahr, brachvogel, sag, schlag, aber, schlafe*, beziehungsweise in *hier, sieh, viva, birken, dieser, lieber, siege, unbeschrieben* ist an diesen beiden Vokalen das Kriterium der Gespanntheit ungleich öfter erfüllt als bei dem *e*, dessen Dominanz in der Schrift, wie gezeigt, in der Lautschrift in mehrfacher Hinsicht eine Korrektur erfährt: Da sind e's, die als *a* gesprochen werden, solche, die phonetisch gar nicht realisiert sind und vor allem solche, die als Reduktionsvokale fast vollständig verschluckt werden. „hier ist nichts los. (*sag das nicht.*) hier bin ich | laß mich. (*sag das nicht.*) laß mich allein“, heißt es am Ende von Strophe 17 – eine ganze, noch dazu zentrale Passage, die ohne einen einzigen e-Laut auskommt, bei der der Leser (oder sollte man besser sagen: der Hörer) dafür aber mit Ausnahme eines einzelnen o-Lautes nur die konkurrierenden *a*- und *i*-Klänge vernimmt.

Auch wenn uns die Lautschrift der im Enzensberger'schen Sinne „weißen schrift“ weitaus näher zu bringen vermag als die Buchstaben, ist sie doch noch nicht mit der weißen Schrift gleichzusetzen. Denn diese, so heißt es in ›lachesis lapponica‹, findet man nur in der „lautlosen wildnis“. Dort also, wo selbst der Laut als kleinste Einheit unserer Sprache verschwunden ist. Es ist übrigens eine wunderbare Pointe, dass in der für Enzensberger zentralen Metapher „weiß“ die beiden zentralen oben aufgezeigten Prinzipien vereint sind: die Opposition der Extremvokale *a* und *i* und deren Verschleierung durch die „blinde Schrift“, welcher eine Irreführung des Lesers geradezu zwangsläufig immanent ist.

Auf eine weitere Täuschung durch die Buchstabenschrift wurde hier bereits vage verwiesen, als die dramatische Komponente thematisiert wurde, welche der Trennung von Kursiv- und Grundschrift anhaftet. Inhaltlich, so hieß es, haben wir es mit Dialog zu tun. Optisch dagegen werden wir an die Typografie von Regieanweisungen erinnert. Beides, dialogisches Prinzip und Trennung in Haupt- und Nebentext, sind Elemente, die primär dem Drama zuzuordnen sind. Dennoch weisen Optik und Inhalt in völlig konträre Richtungen. Diese Divergenz belegt einmal

mehr die Täuschungskraft unserer Schrift. Oben wurde das Auseinanderdriften von graphischem Zeichen und Phonem analysiert, hier weichen Graphik und Inhalt wesentlich voneinander ab. „Das Zeichen wird nur Zeichen, wenn es gelesen wird“, schreibt Lars Gustafsson in seinem Nachwort zur ›Nemesis Divina‹⁵⁰⁾. Bei Enzensberger muss man offensichtlich auch unter der Schrift lesen, wo sich Zeichen unter Zeichen verbergen.

Unter diesem Aspekt bringt es der folgende Satz aus Peter Schneiders ›Blindenschrift‹-Rezension genau auf den Punkt: „So diskret ist das Poetische darin geworden, dass es nahezu unkenntlich ist“⁵¹⁾. Nahezu unkenntlich, verdeckt durch Schrift, so paradox das klingen mag. Doch Enzensberger wendet diese Verdeckung gerade dadurch ins Poetische, dass sie im Dienste seiner Poesie steht: Indem er im Gedicht inhaltlich die Blindheit der Schrift, das heißt ihre blind machende Eigenschaft, verkündet, tritt er in der Blendung des Lesers den Beweis dafür an!

Es ist deutlich geworden, wie gekonnt Enzensberger die lautliche, sprachmelodische Komponente von Sprache einzusetzen vermag. Die harmonische Dimension dagegen, so mag man meinen, muss Gedichten vorenthalten bleiben, da die Lyrik doch immer an die Einstimmigkeit gebunden bleibt. Aber Enzensberger durchbricht selbst dieses Gesetz. Nein, Gleichzeitigkeit von Lauten im Gedicht kann natürlich auch er nicht schaffen. Er ruft die Vorstellung von Harmonik im Nacheinander hervor. *A, e, i* lauten die ersten Klänge im letzten Satz („aber ich...“). Und wieder: *a, e, i* („schlafe nicht“). Wie in einem gebrochenen Akkord schwingt sich die Melodie diagonal durch das Vokalviereck vom dunklen *a* über das gemäßigte *e* zum *i*, dem hellsten aller Vokale, empor. Dann, als wollte die Klangdimension dem leisen, aber doch großen „Aber“ am Ende Nachdruck verleihen, noch einmal dieselbe Akkordbrechung, in metrischer wie klanglicher Symmetrie zur ersten: „aber ich schlafe nicht.“ Damit endet das Gedicht harmonisch, wie es angefangen hat, nämlich mit dem a-e-i-Arpeggio des Titelwortes „lachesis“. Überhaupt scheint der Titel des Gedichts auch in lautlicher Hinsicht programmatisch zu sein, sind in ihm doch die wesentlichen Klangbewegungen gleichsam komprimiert zusammengefasst. Die angesprochene Linie a-e-i im ersten Teil, das vokalische Dunkel im zweiten, welches mit den Nasalen und der l-Alliteration die Nachtassoziation bewirkt, und nicht zuletzt die Opposition von *a* und *i* sind allesamt in den Worten „lachesis lapponica“ vereint. Darüber hinaus sind sowohl der Titel als auch der Schluss-Satz des Gedichts nur allzu bezeichnend, was das Verhältnis der Vokale *a* und *i* einerseits und *e* andererseits angeht. Denn wo es um die Wahrnehmung von Klanglichkeit geht, muss auch der Interaktion von Klang und Metrik Rechnung getragen werden. Gerade hierin liegt ein weiterer Grund für die Dominanz der a- und i-Klänge in Enzensbergers Gedicht. Anders als das bei den e-Lauten der Fall ist, erhalten *a* und *i* selbst als Kurzvokale [a] und [i] häufig ihre Akzentuierung – eben durch das Metrum. So kommt ihnen beispielsweise in *wasser*, *standpunkt*, *castro*, *schaffen*, *laß*,

⁵⁰⁾ GUSTAFSSON, Carl von Linné (zit. Anm. 21), S. 307.

⁵¹⁾ SCHNEIDER, Blindenschrift (zit. Anm. 1), S. 107.

platz, alles, blatt, rand, respektive *wind, flimmert, nichts, rinde, mitternacht, blickst, himmel, springt* oder *schrift* eine Betonung, zum Teil sogar – wie noch zu zeigen sein wird – ein rhythmischer Gipfelpunkt zu. Das Prinzip von betonten Extremvokalen gegenüber unbetontem, oft nur als Schwa realisiertem e-Klang findet sich im ersten Titelwort „láchesis“ ebenso wie im finalen „áber ích schláfe nícht“.

Man kann angesichts solcher Sprachartistik nur über die außergewöhnliche Virtuosität staunen, mit welcher Enzensberger in scheinbar unaufgeregter Souveränität agiert, und muss sich gleichzeitig wundern, wie die Kritik seinem dritten Gedichtband einen „Verzicht auf artistische Brillanz“ (Dietschreit), eine „neue Schlichtheit“ (Falkenstein) oder gar „zuviel Banalität“ (Schlenstedt) entnehmen konnte. Denn die Artistik ist nicht weniger geworden – nur weniger offensichtlich.

7. Die rhythmische Dimension

Oben ist ausführlich die Melodik des Gedichts untersucht und sogar eine harmonische Seite entdeckt worden. Die Vermutung liegt nahe, dass ein Dichter, der so gekonnt mit Sprache „musizieren“ kann, auch mit rhythmischer Prägnanz operiert. Was jedoch eine klare Gliederung in regelmäßige Kolon-Einheiten anbelangt, lässt Enzensberger seinen Leser einmal mehr „im Unbeschriebenen“ – und im Regen stehen. Ein festes, durchgehendes Metrum lässt sich nun wahrlich nicht ausmachen, das gilt für fast alle Enzensberger-Gedichte. Es war allerdings auch nicht zu erwarten, dass dieser Poesie mit den Begriffen der traditionellen Metrik beizukommen wäre.

Eines ist aber doch auffällig: die Häufung einsilbiger Wörter. Nicht nur, dass gehäuft Pronomina, Präpositionen, Artikel oder Konjunktionen wie *und, mit, ein, ich, du, wie, im, mir, nach, auch, da, nichts, hier, es, aus, kein, die, auf, mich, dort, dir, das, aus* etc. auftreten. Auch zahlreiche einsilbige Nomina wie *gras, uhr, kopf, platz, zeit, schrift*, Konjugationsformen wie zum Beispiel *lass, ist, sieh, blickst, schreit, sein, kaufst, kräbt* und Adjektive wie etwa *leer, wild, hell, gut, wahr* lassen vor allem dann eine besondere Wirkung entstehen, wenn Kombinationen einsilbiger Wörter entstehen, von denen ja jedem eine natürliche Betonung zukommt.

Bei der Abfolge jener Wörter kristallisieren sich dann doch zwei dominierende rhythmische Figuren heraus. Die erste davon ist geprägt von einem eindeutigen Betonungsgipfel, welcher grundsätzlich auf der vierten Silbe liegt. Da gleichzeitig auch stets für die erste Silbe eine Hebung anzusetzen ist, ähnelt diese Einheit noch am ehesten dem adonischen Vers der römischen Metrik. Allerdings bleibt es auch nur bei einer Ähnlichkeit, denn erstens spielt sich dies bei Enzensberger auf der Ebene der Versfüße ab, nicht auf der ganzen Verszeilen. Zweitens, und das ist viel wichtiger, trägt jene erste Silbe dieser Figur hinsichtlich der rhythmischen Dimension, um die es hier gehen soll, nur eine Nebenbetonung. Sie tritt gleichsam hinter dem auf der vierten Silbe liegenden Betonungsgipfel zurück. Bei den ersten Beispielen hierfür schließt sich an den – wenn man so will – dreifachen Auftakt stets ein Wort mit trochäischem Fuß: „das ist kein stándpunkt“; „hier wo ich stéhe“; „sieh wie es

flimmert“; „hier ist die érde“; „lass mich in rúhe“; „lass mich. ich wárte“; „schált sich die rínde“; „das will ich lésen“; „jetzt springt die rínde“; „sieh wie es flímmert“.

Es dürfte aufgefallen sein, dass es sich dabei um ganz zentrale Sätze des Gedichts handelt. Gegen Ende des Gedichts dehnt sich die Figur etwas aus. Der charakteristische Hauptakzent auf der vierten Silbe bleibt erhalten, nur die Wörter, die diesen in ihrer Initialsilbe tragen, werden länger: „das sind die móordauern“; „das sind die gráuweiden“; „jetzt ist es mítternacht“ und schließlich: „lass mich im únbeschriebenen“, wo bei acht Silben nur eine einzige Betonung, nämlich auf dem Negationsmorphem, sicher auszumachen ist. In den übrigen Silben herrscht eine schwebende Betonung, die einmal mehr das Flimmern, die Unbeschriebenheit zu symbolisieren vermag.

Ein solcher unumstrittener Betonungsgipfel wie in den obigen Beispielen fehlt der zweiten rhythmischen Figur, die aus mindestens drei aufeinander folgenden einsilbigen Worten besteht. Sie definiert sich gerade dadurch, dass jedes Einzelwort seine natürliche Betonung geltend macht, folglich ausschließlich Hebungen aufeinander treffen und das Metrum sich ganz der natürlichen Betonung beugt. Es gibt hier kein Alternieren zwischen Hebung und Senkung, sondern eine stotternde, unruhige Kette von Betonungen. An Stelle des Wechsels zwischen betonter und unbetonter Silbe tritt allenfalls ein Wechsel zwischen Haupt- und Nebenbetonung. Schon der erste Satz des Gedichts beginnt mit dieser Figur, bei der die Worte „hier íst és héll“ regelrecht kollidieren und dem Eindruck von Ruhe und Naturidylle bereits im Ansatz widersprechen. Später, bei dem Wortgefecht zwischen lyrischem Ich und dem Vogel, symbolisiert dieser Rhythmus die Schärfe ihrer Kontroverse: „hier íst níchts lós“, keift der Vogel, „dás íst gút“ antwortet das lyrische Ich und konstatiert später: „áuch ích bín éin géist“; „ság dás nícht“, erwidert der Vogel. Was dann in derselben rhythmischen Aggression folgt, erinnert schon fast – wiederum lauter das Schlagwort „Drama“ – an Stichomythie: „ság dás nícht, schlá g dír dás áus dém kóp f“, schleudert der Vogel neun Betonungen in Folge. „ích schlá g dír dén kóp f á b“, entgegnet das lyrische Ich mit jenem Rhythmus, der tatsächlich wie eine Serie von Schlägen auf den Kontrahenten einprasselt. Und es geht weiter im Staccato⁵²): „stéll dír dás vór, [...] dú | bíst és“ – „wie méinst dú dás?“ – [...] „dú bíst és, sá g t ér, | dér lácht. [...] ích wéíß, wér dú bíst“ – [...] „és íst wéíß, (núll úbr zwéi) | dórt ím ráuch [...] hier íst níchts lós. (sá g dás nícht.) hier bín ích. | láss mích. (sá g dás nícht)“.

Spätestens dieser rhythmische Schlagabtausch sollte verdeutlichen, dass Enzensbergers lyrisches Ich nun wahrlich nicht in idyllischer Ruhe schwelgt. Das Paradoxe am Vergleich der beiden rhythmischen Figuren aber ist, dass sich das Moment des Unbeschriebenen gerade nicht in jener letztgenannten Figur offenbart, wo ein Betonungsgipfel auf Grund lauter gegeneinander prallender Betonungen gar nicht auszumachen ist. In der ersten Figur dagegen, wo der Hauptakzent so einfach zu identifizieren war, bleibt doch alles andere in schwebender Betonung, um nicht wieder zu sagen: im Flimmern.

⁵²) Wie im Gedicht sind im Folgenden die Worte des Vogels kursiv gesetzt.

8. Der Ungebundene zwischen Hier und Dort

Oben wurde bereits die große Koda der ›landessprache‹-Gedichte, ›gewimmer und firmament‹, angesprochen. Seine beiden schon im Titel einander gegenübergestellten Pole finden sich auch in ›lachesis lapponica‹: der Himmel und die Erde. Aber sie erscheinen anders, in einem früheren Zustand. Ihre Beschreibung vom Anfang des Gedichts erinnert selbst an einen Anfang, nämlich an jenen der Heiligen Schrift. Genauer gesagt: an den Anfang des Alten Testaments, an den Anfang der Welt. Im Anfang seines Gedichts schafft auch Enzensberger Himmel und Erde – in dieser Reihenfolge. „Die Erde aber war wüst und wirr“⁵³), heißt es im Schöpfungsbericht. Man könnte auch sagen, sie war „leere lautlose wildnis“ von grauem Gras und düsteren Grauweiden. Hier wird offenbar auf den biblischen Urzustand angespielt, welcher sogar noch dem „gewimmel der moleküle“⁵⁴) vorausgeht, also jener Zeit, in der es bereits die Lebewesen gibt, „von denen das Wasser wimmelt“⁵⁵). Und trotzdem liegt bei Enzensberger keine absolute Finsternis über der Urflut. Denn „hier ist es [auch] hell“ und das Wasser hat seine Ursprünglichkeit offensichtlich längst eingebüßt, wenn es schon im Begriff ist zu rosten. Im „düstere[n] helle[n] himmel“ ist die anfängliche Dunkelheit bereits mit Licht vermengt. „Es werde Licht“⁵⁶), dieser Befehl scheint bereits gegeben worden zu sein. Während Himmel und Erde in ›gewimmer und firmament‹ vor allem über die lautliche Ebene verbunden scheinen, befinden sie sich in ›lachesis lapponica‹ auch in unmittelbarer räumlicher Nähe⁵⁷). Mit dem Wort „hier“ – gerade diejenige Ortsadverbiale, welche die geringste räumliche Distanz ausdrückt – vollzieht das lyrische Ich seine Landschaftsbeschreibung. Es scheint Himmel wie Erde gleichermaßen greifbar zu haben. Dieser Eindruck mag sich in Lappland wahrlich einstellen, wo Licht und Finsternis eben nicht klar zu trennen sind, sondern sich auf bizarre Weise vermengen und das Licht nur eine seltsame Variante der Dunkelheit zu sein scheint. Lappland, so könnte man sagen, ist der helle Himmel und die finstere Erde auf einmal. Da verwundert es dann auch nicht mehr, wenn sich die Attribute verschieben, der Himmel plötzlich mehr düster ist, sich auf der Erde „das weiße im norden“ zeigt. „Gottes Geist schwebte über dem Wasser“, heißt es im Schöpfungsbericht⁵⁸). Auch in Enzensbergers Gedicht ist ein Schweben, ein Flimmern, das es einem so schwierig macht, einen Halt zu finden. Dies gilt für den Leser übrigens genauso wie für das lyrische Ich. Schon seinen allerersten Satz muss es korrigieren. „hier ist es hell“, hat es voreilig behauptet und muss dann einräumen: „nirgendwo“.

⁵³) Gen 1, 2.

⁵⁴) Vgl. ›gewimmer und firmament‹, in: Enzensberger, landessprache (zit. Anm. 9).

⁵⁵) Gen 1, 21. Es scheint die Bemerkung wert, dass auch jenes „gewimmel“ aus dem letzten ›landessprache‹-Gedicht fast wortwörtlich im Schöpfungsbericht genannt ist.

⁵⁶) Gen 1, 3.

⁵⁷) Diese räumliche Nähe erscheint, obgleich weniger deutlich, auch in ›gewimmer und firmament‹, wenn es heißt, dass sich das lyrische Ich gebückt „unter dem Himmel hindurchzwängt“ (Strophe 1).

⁵⁸) Gen 1, 2.

Denn diese Gegend ist nicht festlegbar in ihren Eigenschaften, sie ist verwirrend ambivalent und relativ.

„Sommer und Winter an einem Tag angeschaut“, schreibt sich Carl von Linné während seiner Lapplandreise ins Notizbuch⁵⁹⁾. Nicht einmal die Jahreszeiten scheinen in dieser nördlichen Landschaft voneinander trennbar zu sein. Ausgerechnet in der Gegend von solch mannigfaltiger Unbestimmtheit soll nun das lyrische Ich seine Position definieren! Und wenn es dann endlich verkündet: „hier stehe ich“, dann erscheint der Vogel und hält ihm entgegen: „das ist kein standpunkt“. Damit nicht genug: Dieser Vorwurf ist ebenfalls in seiner ganzen Ambiguität zu verstehen. Natürlich ist dies der angesprochene Eskapismus-Vorwurf. Es geht um den politischen Standpunkt, um eine klare Meinung, die es zu vertreten gäbe. Dennoch darf man diesen Satz auch wörtlich verstehen, bezogen auf den geografischen Raum. Der Vogel versucht das lyrische Ich zurückzuholen in die Welt der Zivilisation, die sich in vier Dimensionen organisiert: in eben jenen des Raumes und in der Zeit. Das Grundtempus in ›lachesis lapponica‹ ist – wenig verwunderlich – das lyrische Präsens. Das Präsens aber ist gleichzeitig die unbestimmteste unserer grammatischen Zeiten, die als historisches Präsens oder Präsens futur zur Beschreibung ganz verschiedener Punkte im Zeitstrahl dienen kann. Der Vogel will dieses Moment des Unbestimmten nicht dulden und versucht, klare Zeitstrukturen zu etablieren. „du bist es gewesen, du bist es“ und schließlich: „du wirst es bereuen“, schickt er das lyrische Ich von Perfekt über Präsens zu Futur I durch die verschiedenen Tempora. Doch sein Kontrahent widersetzt sich dem Diktat der zivilisatorischen Organisationskriterien. Für ihn ist die ganze Zeit über „mitternacht“, während der Vogel in lächerlich wirkender Penetranz auf die genaue Uhrzeit pocht. Das lyrische Ich aber scheint dem Vogel mit Sigmund Freud entgegenzuhalten: „Die Vorgänge des Systems *Ubw* sind zeitlos [...], haben überhaupt keine Beziehung zur Zeit“⁶⁰⁾. Es gibt offensichtlich etwas im Menschen, das mit den Begriffen von Zeit und Raum nicht zu fassen ist, und auf genau dieses richtet das lyrische Ich sein Streben: „lass mich im unbeschriebenen.“

Wo die vier physikalischen Dimensionen ihre klaren Konturen verlieren, vermag auch die Opposition von „hier“ und „dort“ kaum mehr räumliche Gliederung zu geben. Das lyrische Ich befindet sich im Norden, wurde gleich zu Beginn dieser Arbeit festgestellt. Es muss nun stutzig machen, wenn das lyrische Ich betont: „dort ist norden.“ Dort, wohlgemerkt, nicht „hier wo ich stehe“. Und es geht auch gar nicht um das, was „hier“ ist, sondern um „das weiße dort unter dem weißen“. Das lyrische Ich steht offenbar nicht ganz im Norden, aber eben doch nördlich der Kampfarenen und ideologischen Kriegsschauplätze. Es steht dazwischen, zwischen Schwarz und Weiß, im Grauen. Schwarz, grau und weiß, das sind die so genannten unbunten oder nicht selbstleuchtenden Farben. Ihre Helligkeitsempfindung

⁵⁹⁾ CARL VON LINNÉ, Lappländische Reise. Aus dem Schwedischen von H. C. HARTMANN, Frankfurt/M. 1975, S. 5.

⁶⁰⁾ SIGMUND FREUD, Psychologie des Unbewußten, in: DERS., Studienausgabe, Bd. 3, S. 145. Freud verwendet die Abkürzung *Ubw* für das Unbewusste.

wird vom Auge relativ zu den Helligkeiten gleichzeitig gesehener anderer Flächen beurteilt. Die weiße Schrift ist deshalb nur lesbar „dort im rauch, wo es dunkel wird“. Das Dunkel des Nordens ist als Plattform nötig um darauf die weiße Schrift zu sehen. Ganz im Dunkeln stehend, „am äußersten rand dieser fläche“, würde sie wiederum unsichtbar. Natürlich spielt Enzensberger mit dem „äußersten rand“ auch auf Carl von Linné an, der nach seiner Lapplandreise resümiert: „Das Ende der Welt habe ich besucht“⁶¹). Und er spielt überdies einmal mehr mit einer uralten Vorstellung. Die Rede ist vom antiken Weltbild, wonach die Erde als Scheibe mit halbrund gewölbtem Himmel darüber vom Chaoswasser umgeben ist. Am Ende jener Scheibe wäre die göttliche Herrlichkeit sichtbar und doch hält man sich fern vom „äußersten rand“, an dem der Absturz in die Urflut droht. Nein, man muss vom Grauen aus auf das Schwarze blicken, um das Weiße zu sehen.

Das Weiße – diese Metapher prägt etliche Enzensberger-Gedichte. Das Bestreben, all die mit ihr verbundenen Konnotationen zu erläutern, die verschiedenen Kontexte, in denen sie vorkommt, zu strukturieren und in Verbindung zueinander zu bringen, könnte ganze Dissertationen füllen. Der Versuch, sie auf einen Nenner zu bringen, wäre in jedem Falle zum Scheitern verurteilt. Denn sie ist Enzensbergers undurchsichtigste Metapher, die Blindenschrift in Vollendung, wenn man so will.

So unfassbar, so wenig festlegbar und im Flimmern begriffen wie das Weiße ist auch der Dichter Enzensberger. Seine scheinbaren Oppositionen zwischen Vogel und lyrischem Ich, zwischen Hier und Dort, zwischen Vogelschreien und lautloser Wildnis sind nie ganz in Schwarz und Weiß gemalt. Immer ist da zumindest ein Rest von Unbestimmtheit. Er evokiert den Urzustand der Finsternis und versieht ihn mit Licht, schreibt ein Gedicht und spielt darin ganz dezent mit Elementen aus anderen Gattungen, trennt graphisch zwischen Worten des lyrischen Ich und den kursiv gedruckten, mit Klammern versehenen Ausrufen des Vogels, setzt dann aber doch auch Klammern, wenn das lyrische Ich vermutet: „es wird ein brachvogel sein.“ Die rhythmische und lautliche Dimension des Gedichts lassen den Leser dann endgültig ins Schlingern geraten, entziehen ihm beinahe wie Jahre später bei der ›Titanic‹ den Boden unter den Füßen. So ist man am Ende seiner Analyse vielleicht noch mehr im Flimmern begriffen als zuvor, weil die Vielschichtigkeit dieser Poesie in ihren vielfältigen Bezugspunkten immer auch neue Unbestimmtheit schafft. Doch vielleicht hat man gerade in einem solchen Schwebestand mehr von diesen Gedichten verstanden, als die Kritiker, die ›blindenschrift‹ deshalb nichts abgewinnen konnten, weil sie klare Positionen erwartet haben. Denn diese Dichtung lässt sich nicht auf ein Fazit reduzieren, sie entzieht sich der Antwort auf die berüchtigte Lehrer-Frage: „Was will uns der Autor damit sagen?“. Enzensberger lässt sich nicht festnageln, seine Aussagen nie absolut setzen. Es ist wieder einmal Alfred Andersch, der erkennt: „Die Größe Enzensbergers besteht aber darin, dass er die Entscheidung in der Schweben hält“⁶²). Da ist es wieder, das Schweben, das

⁶¹) LINNÉ, Lappländische Reise (zit. Anm. 59), S. 5.

⁶²) ANDERSCH, Dort ist ein Feuer (zit. Anm. 15), S. 83.

Unbestimmte, das Flimmern, das in diesen Gedichten paradoxerweise aber doch mit überaus präzisen Mitteln inszeniert wird.

Was dem Dichter Enzensberger auf so virtuose Weise gelingt, ist dem (politischen) Menschen Enzensberger in diesem hohen Grade vorenthalten. Und doch bleibt er Anfang der 60er noch der „Ungebundne“, noch gelingt ihm – zwar nie absolut, nie dauerhaft und immer mit dem „schreienden vogel in meinem lautlosen kopf“ – der Aufenthalt im Unbeschriebenen. „Ja, ich habe unentschuldigt gefehlt“, bekennt er vier Jahrzehnte später in seinem letzten bisher erschienenen Gedicht ›Unterlassungssünden‹⁶³). „Wenn ihr könnt“, so heißt es am Ende, „verzeiht mir. | Oder ihr laßt es bleiben.“

⁶³) Zit. Anm. 36.