

## Kapitel 7

### Sozialkritik unter nachmetaphysischen Bedingungen. Die Metapher und das ‚politische Gedicht‘ in der deutschen Nachkriegsliteratur (Grass, Rühmkorf, Fried, Enzensberger, Härtling)

*Weil sie die Tür offen lassen, der Schlüssel die Allegorie bleibt, die dann und wann kräht. (G. Grass, Die Vorzüge der Windhühner)*

In diesem Kapitel soll es darum gehen, mit der *Poetik des politischen Gedichts* einerseits eine weitere Variante in der Reflexion des Metaphorischen nach 1945 zu analysieren und andererseits am Leitfaden des *politischen Gedichts* einige der besprochenen Positionen aus der kritischen Beleuchtung der engagierten Literatur heraus zu perspektivieren. Die Ansätze, mit denen sich die Vertreter des *politischen Gedichts* (Grass, Rühmkorf, Fried, Enzensberger, Härtling) auseinandersetzen, sind zum einen die Naturlyrik, zum zweiten der Konkretismus und schließlich das späthermetische Gedicht.

#### *Die Verteidigung des Inhalts. Grass' Kritik am naturlyrischen und konkretistischen Gedicht*

Es mag zunächst erstaunen, daß Günter Grass seine Kampfansage an den Ästhetizismus in erster Linie gegen die Naturlyrik richtet. Wie seine beiläufige Attacke gegen die Genitivmetapher deutlich macht<sup>1</sup>, bringt Grass in seinem Aufsatz *Der Inhalt als Widerstand* von 1957 die Naturlyrik mit dem Surrealismus in Verbindung. Da aber sowohl die Naturlyrik als auch die surrealistischen Tendenzen des *lyrischen Jahrzehnts* auf ihre formalistischen Ursprünge bei Benn zurückdatiert werden, ist der kurze Text zunächst eine versteckte Auseinandersetzung mit Benn und seinen poetologischen Thesen, die er in der 1951 in Marburg gehaltenen Rede über die Probleme der Lyrik entfaltet hatte.

---

<sup>1</sup> Vgl. G. GRASS, *Der Inhalt als Widerstand*, in: *Akzente* 4 (1957), 229–235. Dieser Aufsatz wird fortan im laufenden Text unter Angabe der Seite belegt.

Was die Reflexion des Literarischen im Nachkriegsdeutschland in so hohem Maße allgemein kennzeichnet, gilt auch für Günter Grass. Ansprüche und Standpunkte in den verschiedenen Geltungsbereichen: *Wahrheit*, *moralische Richtigkeit* und *Authentizität* bzw. *Wahrhaftigkeit* werden nicht getrennt diskutiert, sondern immer in einem engen implikativen Zusammenhang zusammengeschlossen: das Eintreten für ein bestimmtes moralisches Ideal kann – so die These – nur gelingen, wenn es sich referentieller Wahrheit versichert, authentisch begründet und in einer ganz bestimmten formalen Weise vorgetragen wird. Grass setzt in seinem Aufsatz *Der Inhalt als Widerstand* die ästhetische Prämisse, daß die einseitige Privilegierung der Form immer zu ungunsten von Wahrheit und Moralität geht. Benn, der als Antipode dieser Inhaltsästhetik von Grass gilt, schreibt:

Form, isoliert, ist ein schwieriger Begriff. Aber die Form ist ja das Gedicht. Die Inhalte eines Gedichts, sagen wir Trauer, panisches Gefühl, finale Strömungen, die hat ja jeder, das ist der menschliche Bestand, sein Besitz in mehr oder weniger vielfältigem und sublimem Ausmaß, aber Lyrik wird daraus nur, wenn es in eine Form gerät, die diesen Inhalt autochthon macht, ihn trägt, aus ihm eine Faszination macht. Eine isolierte Form, eine Form an sich, gibt es ja gar nicht. Sie ist das Sein, der existentielle Auftrag des Künstlers, sein Ziel. In diesem Sinne ist auch der Satz von Staiger aufzufassen: Form ist der höchste Inhalt<sup>2</sup>.

In seiner Kritik nun setzt Grass die Verabsolutierung der Form und die Depotenzierung des inhaltlichen Moments mit einer ästhetizistischen Haltung gleich; diese sei durch eine beharrliche Ablehnung aller Geltungsansprüche geprägt: der ästhetizistische (formalistische) Künstler fühle sich nicht verpflichtet, wahrhaftig zu sein, moralisch Stellung zu beziehen und mithin politische Verantwortung zu übernehmen. Der Widerstand gegen die „falschen Töne“ in der Kunst ist zugleich eine Form des politischen Widerstands, der – so Grass – nichts an Aktualität verloren hat. Mit Blick auf die „Benn-Besoffenheit“ der fünfziger Jahre stellt er rückblickend fest: „Noch immer fasziniert der große Schamane und schmerzt die Flucht des erklährten Einzelnen in ersehnte Urschlammwärme, die aber – aus verspäteter Erkenntnis geprüft – nur braune Masse war<sup>3</sup>.“ Auschwitz ist hier der allgemeine Gesichtspunkt, unter dem die poetologische Frage des Ästhetizismus diskutiert wird und ohne den die heftige Polemik von Grass unverständlich bliebe<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> G. BENN, Probleme der Lyrik, in: DERS., Gesammelte Werke in vier Bänden, hrsg. von D. WELLERSHOF, Bd. 1: Essays. Reden. Vorträge, Wiesbaden München 1977, 494–532; 507f.

<sup>3</sup> G. GRASS, Rabe oder Krähe. Laudatio zur Verleihung der Plakette der Freien Akademie an Peter Rühmkorf in Hamburg, in: D. HERMES (Hrsg.), Günter Grass und die Deutschen, München 1995, 334–340; 335.

<sup>4</sup> Zur Konstanz der mit Auschwitz verbundenen Problemzusammenhänge vgl. V. NEUHAUS, Gewalt und Schuld bei Günter Grass: Deutschland 1945 als historisches Paradigma, in: P. KNAPP / G. LABROISSE (Hrsg.), 1945–1995. Fünfzig Jahre deutschsprachiger Literatur in Aspekten, Amsterdam Atlanta 1995, 57–63.

Mit seiner Kritik an der Apotheose der Form will Grass nicht nur Benn als Einzellerscheinung, sondern darüber hinaus die sogenannten „Benn-Epigonen“ treffen. Wenn man Revue passieren läßt, wodurch das „lyrische Weltbild der Nachkriegsdeutschen“<sup>5</sup> gekennzeichnet war, dann wird man in der Tat einräumen müssen, daß der große Teil der Lyrik, die in den ersten Jahren nach dem Krieg unter großen publizistischen Schwierigkeiten und trotz großer Papierknappheit veröffentlicht wurde, keineswegs, wie man erwarten könnte, die Katastrophe des Krieges thematisierte; in der Minderzahl waren auch Veröffentlichungen, die sich mit der Korrumpierung der Sprache unter der nationalsozialistischen Herrschaft und der in ihr befohlenen Verbrechen auseinandersetzten. Die ersten Nachkriegsjahre waren vielmehr dominiert von einer Literatur, die „Halt und Zuflucht im ‚ungetrübt Herkömmlichen‘ suchte, damit allerdings auch einem Publikum von ‚Einkehrwilligen‘ entsprach, die ‚wieder Heimchen am Herde werden wollten‘ und die es ‚nach nichts so sehr verlangte wie nach der Windstille in der Zeit‘“<sup>6</sup> – so der kritische Rückblick.

Auch die von Hans Egon Holthusen und Friedhelm Kemp herausgegebene Gedichtsammlung *Ergriffenes Dasein. Deutsche Lyrik des zwanzigsten Jahrhunderts* (1953, erweitert 1957, 1963 und 1965) muß in diesem Zusammenhang gesehen werden; den beiden Herausgebern ist nun nicht vorzuwerfen, sie hätten die Entwicklung, die die deutsche Lyrik in den frühen fünfziger Jahren nahm, ignoriert; lyrische Proben der neueren Naturlyrik sind ebenso vertreten wie Beispiele der vermeintlichen Hermetiker Bachmann und Celan; später kommen politisch-engagierte Gedichte etwa von Enzensberger und Höllerer hinzu. Auch ist die Auswahl aus der deutschen Lyrik der ersten Jahrhunderthälfte durchaus repräsentativ zu nennen; Expressionisten stehen neben dem Pantheon des deutschen Symbolismus, George, Rilke und Hofmannsthal, oder den Vertretern der *konservativen Revolution* (R. A. Schröder, E. Jünger, R. Borchardt).

Es erstaunt allerdings die Abgeklärtheit, mit der literarische und formale Kontinuität festgestellt und beansprucht wird, die Selbstverständlichkeit, mit der die wahrhaft „revolutionäre Leistung“ allein im „Akt schöpferischer Re-Integration aus eigener Ursprünglichkeit“<sup>7</sup> bestimmt und an den Symbolismus rückgebunden wird. Die sprachrevolutionäre Phase der Literatur, aus der Sicht der *Kahlschläger* oder der Vertreter des *politischen Gedichts* nötiger denn je, liegt, so das Nachwort der Herausgeber, am Beginn dieses Jahrhunderts; inzwischen sei man in die nachrevolutionäre Phase eingetreten: ein angesichts der schweren Hypothek, die die deutsche Sprache mit Auschwitz aufgenommen hat, in der Tat ernüchternder Befund.

<sup>5</sup> P. RÜHMKORF, Das lyrische Weltbild der Nachkriegsdeutschen, in: DERS., Strömungslehre I. Poesie, Reinbek bei Hamburg 1978, 11–43.

<sup>6</sup> W. HINCK, Einleitung, in: DERS. (Hrsg.), Gedichte und Interpretationen, Bd. 6: Gegenwart, Stuttgart 1982, 9–18; 11.

<sup>7</sup> H. E. HOLTHUSEN / Fr. KEMP (Hrsg.), *Ergriffenes Dasein. Deutsche Lyrik 1900–1950*, München 1953, 389.

Das *politische Gedicht* hingegen ist von einer tiefen Skepsis geprägt, und zwar sowohl gegenüber der Idylle und der Sprache, in der diese Idylle inszeniert wird, als auch gegenüber der Höherwertung der Form sowie der Tonlage, die in dieser Höherwertung impliziert ist: „Eher stellte sich“, schreibt Grass, „aus der Gegenwart der fünfziger Jahre die Frage nach Widerspruch gegen neuerdings falsche Töne, gegen die allorts blühende Fassadenkunst, gegen die satte Versammlung zwinkernder Biedermänner“<sup>8</sup>. In der Reinigung der Sprache auf der einen Seite und in der Kritik zweifelhafter Literatur und opportunistischen Verhaltens auf der anderen Seite koinzidieren ästhetisches und politisches Programm, richtiges Schreiben nach Auschwitz und Widerstand werden für Grass dasselbe.

Auf diesem Hintergrund wird verständlich, warum Grass gegen Benns Totalisierung des Formaspekts den Versuch unternimmt, „zwischen mehreren Satzzeichen Mißtrauen auszubreiten, ja Mißtrauen zwischen Form und Inhalt zu säen“ (229).<sup>9</sup> Sein erklärtes Ziel ist es, das Verhältnis zwischen dem Formalen und dem Inhaltlichen neu zu bestimmen und das Gleichgewicht zwischen beiden Elementen wiederherzustellen. In polemischer Umkehrung (man achte auf die genaue Formulierung!) von Benns Bestimmung des Verhältnisses zwischen Form und Inhalt heißt es bei Grass:

Der Inhalt ist der unvermeidliche Widerstand, der Vorwand für die Form. Form oder Formgefühl hat man, trägt es wie eine Bombe im Köfferchen, und es bedarf nur des Zünders – nennen wir ihn Story, Fabel, roter Faden, Sujet oder auch Inhalt – um die Vorbereitungen für ein lange geplantes Attentat abzuschließen und ein Feuerwerk zu zeigen, das sich in rechter Höhe, bei günstiger Witterung entfaltet (...). (229f.)

Das sind markige Worte, die es an Entschiedenheit und polemischer Kraft nicht fehlen lassen. Sieht man jedoch genauer hin, dann wird deutlich, daß Grass' eigene Position, der Entwurf eines produktiven Verhältnisses zwischen Form und Inhalt schwach konturiert bleibt und nur mit einiger interpretativer Mühe sichtbar zu machen ist. Im Aufsatz überwiegt die Negation. Grass polemisiert sowohl gegen die „Formverächter“ als auch gegen die „inhaltsfeindlichen Künst-

<sup>8</sup> G. GRASS, Schreiben nach Auschwitz. Nachdenken über Deutschland. Ein Schriftsteller zieht Bilanz aus 35 Jahren. Die Frankfurter Poetik-Vorlesung, in: Die Zeit, Nr. 9 (23.01.1990), 17–19; 17.

<sup>9</sup> Den Vorwurf selbstgenügsamer Artistik bezieht Grass nicht nur auf Dichter, die sich auf Benn explizit berufen, wie etwa Lehmann oder Holthausen, sondern auch auf sich selbst und andere Autoren des politischen Lagers – mit dem Unterschied freilich, daß die letztgenannten diese Versuchung von sich fernhalten wollen (Grass, Schreiben nach Auschwitz, a.a.O., 17): „Sobald ich mich als lyrisches Talent neben den Jungtalenten Enzensberger und Rühmkorf sehe, fällt mir auf, daß unsere Vorgaben – und Talent ist nichts als Vorgabe – spielerisch, artistisch, kunstverliebt bis ins Künstliche waren und sich wahrscheinlich kaum der Rede wert ausgelebt hätten, wären ihnen nicht rechtzeitig Bleigewichte verordnet worden.“ Vgl. dazu D. ROBERTS, „Gesinnungsästhetik“? Günter Grass: Schreiben nach Auschwitz (1990), in: P. M. LÜTZELER (Hrsg.), Poetik der Autoren. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, Frankfurt a.M. 1992, 235–261.

ler“ (230): während erstere einen bestimmten Inhalt transportieren wollen und hierzu eine beliebige Form wählen, empfinden letztere den Inhalt als Störungselement und deklassieren ihn zum beliebigen Vorwand. Zu dieser Gruppe der „inhaltsfeindlichen Künstler“ zählen nicht nur Benn und die Benn-Epigonon, sondern auch die Konkretisten:

(Ein) Ärgernis sind Dichter, die ihre Gelegenheit nicht abwarten können, die Herren im Labor der Träume, die Herren mit den reichhaltigen Auszügen aus den Wörterbüchern, die Herren – es können auch Damen sein –, die von früh bis spät mit der Sprache, dem Sprachmaterial arbeiten, die geschwätzig und als Dauermieter nahe dem Schweigen wohnen, immer dem Unsäglichen auf der Spur sind, die ihre Gedichte Texte nennen, die nicht Dichter genannt werden wollen, sondern ich weiß nicht was, die – sagen wir es – ohne Gelegenheit sind, ohne Muse<sup>10</sup>.

Grass' eigene Position kommt dort zum Tragen, wo die Besonderheit des literaturwürdigen Inhalts verhandelt wird, und es ist abzusehen, daß ebendiese Spezifik des literaturwürdigen Inhalts formale Implikationen besitzt, die Grass als rein inhaltliche ausgibt. Es heißt: „Ein echter Inhalt, das heißt ein widerpenstiger, schneckenhaft empfindlicher, detaillierter, ist schwer aufzuspüren, zu binden, obgleich er oftmals auf der Straße liegt und zwanglos tut. Inhalte nützen sich ab, verkleiden sich, stellen sich dumm, nennen sich selbst banal und hoffen dadurch, der peinlichen Behandlung durch Künstlers Hand zu entgehen.“ (230)

Wie wenig Grass den Formaspekt preisgibt, zeigt zunächst sein Hinweis auf die „Widerpenstigkeit“ des Inhalts. Denn offenkundig besitzt der Inhalt eine ihm eigene Kraft, sich gegen seine formale Behandlung zur Wehr zu setzen; man müßte sogar genauer sagen, daß Grass für Inhalte optiert, die genau diese Widerständigkeit besitzen. Ähnliches gilt für das Attribut der ‚schneckenhaften Sensibilität‘, die – hier wird die Formimplikation positiv formuliert – einer bestimmten formalen Einbindung bedarf, um angemessen ausgedrückt zu sein. Die Gestalt des Inhalts ist schließlich, wie das Wort ‚detailliert‘ suggeriert, nicht homogen; insofern zwingt er zu einer differenzierten ästhetischen Bewältigung.

Richtig bleibt zwar, daß das Problem des Verhältnisses zwischen Inhalt und Form von der Seite des Inhalts her skizziert wird – der Titel des Aufsatzes, *Der Inhalt als Widerstand*, zeigt es ja bereits an –; aber das, was am Inhalt widerständig ist und ihn allererst zum Widerstand macht, sind seine formalen Forderungen, die er impliziert<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> G. GRASS, Das Gelegenheitsgedicht oder – Es ist immer noch, frei nach Picasso, verboten, mit dem Piloten zu sprechen, in: Akzente (1961), 8–11; 9.

<sup>11</sup> Vgl. Grass' Polemik gegen Handke: „Echte Widerstände sind jene, die kaum erkennbar sind – deswegen haben sie (die jungen Autoren, A. d. V.) es schwerer. (...) Da fangen junge Leute, mehr oder weniger ausgebildet, jedenfalls im Vergleich zu meiner Generation, mit einem Stil und Schreibfertigkeit an, die ich in dem Alter nicht gehabt habe, und bauen auf einer mittlerweile doch schon wieder angereicherten Nachkriegsliteraturtradition auf – auf der einen Seite perfekt im Stilvermögen, aber ohne Inhalt. Und damit sind

Die Kontroverse zwischen den falschen und den angemessenen lyrischen Verfahrensweisen wird dann im zweiten Teil des Aufsatzes in den Figuren der Poeten *Pempelfort* und *Krudewil* allegorisiert<sup>12</sup>: der erste ist der einseitige Anwalt der Form, der zweite, dessen Namen schon Programm ist, ist als *alter ego* von Grass mehr darauf bedacht, den Inhalt adäquat zu berücksichtigen. Im Laufe des „mißtrauischen Dialogs“ (231) zwischen beiden Poeten spitzt sich der Streit auf die Metapher zu. Mit Pempelfort wird die Naturlyrik ridikulisiert und zugleich, was an der Beschreibung des metaphorischen Verfahrens und der spezifischen Entstehungsumstände des Metaphorischen unschwer zu erkennen ist, der Surrealismus angegriffen. Beide Stilrichtungen haben gemeinsam, daß sie die Form höher stellen als den Inhalt und sich die Dichtung als „Metaphern-eldorado“ (230) vorstellen. In Pempelforts metaphorischen Assoziationen und gewagten Wortbildungen erblickt Krudewil keinen Gewinn für die Poesie, sondern die Gefahr der Unaufrichtigkeit: „Schluß jetzt mit dieser Kosmetik. Sternenstaub, Mann im Mond. Und kein einziger Vers, in dem nicht der Tod vergewaltigt wird. Du bist ein Lügner, Pempelfort!“ (231) Pempelfort versucht indes seine Schöpfungen durch den Bezug auf den Traum zu legitimieren: „Der Traum ist meine wahre Heimat, ich lebe von diesen Konstellationen aus den Archiven verschütteter Kindheit.“ (232) Aber für Krudewil ist die Tiefe der Erkenntnisse, die aus den Träumen resultieren, nur scheinbar: Pempelforts „schwere Träume“ eröffnen für ihn keinen privilegierten, angeblich „wissenschaftlichen“ Zugang zu einer tieferen Wirklichkeit<sup>13</sup>, sondern sind vielmehr das künstliche Resultat einer schweren Verdauung, eines Selbstbetruges.

Die beschworene Spontaneität und Natürlichkeit, die im Anspruch auf die Rückgewinnung „verschütteter Kindheit“ liegt, erweist sich aus der Sicht des Widerredners Krudewil als künstliche Methode. Wiederum wird deutlich, wie eng die Art der Entstehung von Poesie und ihr Wahrheitsanspruch mit der Idee

---

wir schon wieder bei dem unsäglichen deutschen Antagonismus von Inhalt und Form, die offenbar bei vielen nicht zusammengewachsen ist. Z. B. Handke: ein Stilist ersten Ranges, der – jetzt abgesehen von einigen Gedichten und auch einigen Theateransätzen – offenbar darunter leidet (ich sehe das so an), daß ihm noch nicht der richtige Inhaltswiderstand erwachsen ist. Er spielt die Dinge durch an Inhaltsentwürfen oft sekundärer Art, etwa des Kriminalromans als Muster, und kommt dabei immer zu sehr perfekten, auf mich klassizistisch anmutenden Ergebnissen. Vielleicht – das ist nur ein Hinweis, der nicht nur die junge Generation, sondern meine Generation genauso betrifft – könnten diese neu aufkommenden Friedensprobleme, die ganz sperrig da liegen und von denen man nicht weiß, wie man sie handhaben kann, welche Medien überhaupt in der Lage sein werden, sie zu benennen, dort neue Widerstände schaffen.“ (H. L. ARNOLD, „...aber am meisten liegt mir Lyrik“. Erstes Gespräch mit Günter Grass [28.11.1970], in: H. BÖLL, W. KOEPPEN, G. GRASS u. a., Schriftsteller im Gespräch mit H. L. Arnold, Zürich 1990, 115–157; 120).

<sup>12</sup> Pempelfort und Krudewil sind die Hauptpersonen des Einakters *Noch zehn Minuten bis Buffalo*, in: G. GRASS, Werkausgabe in 10 Bänden, Bd. 8, hrsg. v. V. NEUHAUS, Darmstadt Neuwied 1987, 134–155.

<sup>13</sup> Vgl. Pempelforts Aussage: „Richtig wissenschaftlich geht es dabei zu. Die Träume sind sozusagen die Rohprodukte. Es muß ja noch alles ins Versmaß gebracht werden.“ (233)

moralischer Integrität und mit politischem Engagement verbunden sind. Eine Traumkunst, künstlich induziert, wäre eine Kunst, die sich leicht instrumentalisieren ließe, und zwar im Dienste der Affirmation der bestehenden politischen Verhältnisse. Solchermaßen entstandene Kunst wäre eine affirmative<sup>14</sup>.

Ähnlich ambivalent wie im Falle der Formfrage argumentiert Grass hinsichtlich der Funktion der Phantasie. Wenn der Dichter „seiner Phantasie gegenüber[sitzt] und (...) alle ihm dargebotenen Sätze und Doppelpunkte mit mürrischem teelöffelhartem Abklopfen“ (233) bedenkt, dann bleibt es immer noch *seine* Phantasie und – entscheidend – sie sitzt noch immer mit am Tisch. Wenn der Dichter versucht, sachlich und nüchtern an seine Sache (etwa an einen Drahtzaun) zu gehen, um darüber ein Gedicht zu schreiben,

beginnt ein zäher Kampf mit der Tischgenossin, der Phantasie. „So kann man kein Gedicht anfangen“, sagt sie, „das ist zeitlich und lokal zu begrenzt.“ Der Kosmos müsse unbedingt einbezogen werden, die motorischen Elemente des geflochtenen Drahtes müßten zum überzeitlichen, übersinnlichen, völlig aufgelösten und zu neuen Werten verschmolzenen Staccato anschwellen. Auch könne man ohne weiteres vom engmaschigen zum elektrisch geladenen Draht übergehen, sinnbildlich den Stacheldraht streifend, und so zu kühnen Bildern, gewagtesten Assoziationen und einem mit Tod und Schwermut behangenen Ausklang kommen. (234)

Was allerdings in der polemischen Verve als Antagonismus angelegt ist, zielt der Sache nach auf die Gewinnung eines Ausgleichs zwischen der Phantasie und dem kritischen Vermögen des Dichtersubjekts<sup>15</sup>, das Grass in der metaphysischen Überhöhung der Wirklichkeit bei den Futuristen<sup>16</sup>, den Surrealisten und den Naturlyrikern auf gefährliche Weise den Delirien der Bildersprache

<sup>14</sup> Vgl. Krudewills Aussage: „Tröste dich, Pempelfort. Eines Tages träumst du mit Endreim, und wenn du erwacht, steht ein Verleger an deinem Bettchen und freut sich außerordentlich, in dir einen hoffnungsvollen, durchaus begabten, natur-, traum-, klangverbundenen Poeten zu begrüßen, der darüber hinaus im Zeichen echtster, legitimster, nachvollziehbarster Schwermut geboren, wenn auch lebensfern, doch nicht lebensfeindlich ist. Darüber hinaus, darüber hinaus ... Hunde, die träumen, beißen nicht.“ (233)

<sup>15</sup> Vgl. das folgende Zitat (Arnold, „...aber am meisten liegt mir Lyrik“, a.a.O., 118): „Sich in den Dienst einer Moral stellen bedeutet ja nicht die Phantasie unter Hausarrest zu stellen.“

<sup>16</sup> In diesem Zusammenhang greift Grass Döblins Polemik gegen den Futurismus auf, die dieser in seinem *Offenen Brief an Marinetti* (1913) geführt hatte. Es heißt (G. GRASS, Über meinen Lehrer Döblin. Rede zum 10. Todestag Döblins in der Akademie der Künste Berlin, in: D. HERMES [Hrsg.], Günter Grass und die Deutschen, a.a.O., 65–92; 70): „Einer Meinung sei er (Döblin, A. d. V.), solange es heißt, näher heran an die Wirklichkeit; aber Marinetti reduziere die Wirklichkeit; die Technik, die bloße Maschinenwelt sei ihm die Wirklichkeit. Döblin wendet sich gegen kategorische Erlasse, gegen die monomane Amputation der Syntax, gegen die Sucht, Prosa mit Bildern, Analysen, Gleichnissen zu stopfen, er, Marinetti, möge sich die Bilder verkneifen, das Bilderverkneifen sei das Problem des Prosaisten. Und wörtlich: ‚...ob mit, ob ohne Perioden ist mir gleich. Ich will nicht nur fünfzig mal ‚trumb-trumb, tatetereta‘ etc. hören, die keine große Sprachherrschaft erfordern...ich will um die eigentümliche atemlose Realität einer Schlacht nicht durch Theorien betrogen werden...“

preisgegeben sieht. An die Stelle undifferenzierter und passiver Hingabe an die Traumwelt tritt „fleißige“, „akurate“ „Handarbeit“ (233), d.h. ein bewußtes, kritisches Prüfen soll den Automatismus der Träume ersetzen und der Dichtung ihre Authentizität garantieren. Auf die künstlerische Praxis überträgt Grass diese Strategie durch ein Prinzip, das er *Askese* nennt:

Also raus aus der blaustichigen Innerlichkeit. Weg mit den sich blumig plusternden Genitivmetaphern, Verzicht auf angerilkte Irgendwie-Stimmungen und den gepflegten literarischen Kammerton. Askese, das hieß Mißtrauen allem Klingklang gegenüber, jenen lyrischen Zeitlosigkeiten der Naturmystiker, die in den fünfziger Jahre ihre Kleingärten bestellten und – gereimt wie ungereimt – den Schullesebüchern zu wertneutraler Sinngebung verhalten<sup>17</sup>.

Aus der Polemik gegen den surrealistischen Traum oder die Verselbständigung der naturlyrischen Bildersprache als einer Sprache der Natur geht noch etwas anderes hervor. Grass stellt in seiner Option für einen ästhetischen Ausgleich zwischen der Phantasie und den formalen Ambitionen auf der einen Seite und den politischen und inhaltlichen Aspekten seiner Kunst auf der anderen die Frage nach dem Subjekt und seiner Konzeptualisierung unter nachmetaphysischen Bedingungen. Seine Kritik an der Naturlyrik und am Surrealismus trifft also nicht nur das „Metapherneldorado“ (230), sondern die Entmachtung des kritischen Subjekts, die bei der Entstehung der Bilder – will man der Poetik des Surrealismus und der Naturlyrik Glauben schenken – notwendig vorausgesetzt wird.

Was die Naturlyrik anlangt, so kann man mit gutem Grund behaupten, daß im Zusammenhang mit der Abkehr von der Idee eines selbstmächtigen Subjektes der Vorwurf des Unpolitischen in der Allgemeinheit, mit der er behauptet wird, nicht zu halten ist, weder mit Blick auf die *vita* einzelner Naturlyriker noch mit Blick auf die textphänomenalen Befunde. Zutreffend ist zwar, daß das Naturkonzept der Naturlyrik eine metaphysische Signatur trägt, und dies, weil sie einen durchgängigen und der Zeit enthobenen Entwurf des Seins postuliert<sup>18</sup>; aber es ist sicher falsch, allgemein von einer metaphysischen Idylle zu sprechen. Trifft dieser Vorwurf noch auf die Position von Wilhelm Lehmann zu, so entspricht er doch keinesfalls dem Selbstverständnis von Georg Britting und Elisabeth Langgässer: in ihrer Lyrik und Prosa ist der Mensch weniger in der Natur aufgehoben, sondern vielmehr ihr existentiell ausgesetzt. Überall dort, wo ein metaphysischer bzw. metahistorischer Gesamtzusammenhang vorausgesetzt wird, ist freilich eine von ihm ausgehende tröstende Wirkung nicht von der Hand zu weisen; aber – um nur ein Beispiel zu nennen – in Langgässers Roman *Der Gang übers Ried* dominiert fraglos eine negative Metaphysik.

<sup>17</sup> GRASS, Schreiben nach Auschwitz, a.a.O., 19.

<sup>18</sup> Vgl. hierzu O. LORENZ, Gedichte nach Auschwitz oder: Die Perspektive der Opfer, in: Text und Kritik (1988), 35–53.



Ob Grass mit dem Konzept eines kraft seiner Vernünftigkeit kritischen Subjekts sich nicht eine bedenklich metaphysische Hypothek einhandelt, und somit, indem er in antimetaphysischer und kritischer Intention den Realismus erneuert, den er zu überwinden annahmt, bleibt als Frage weiter dringlich. Peter Rühmkorf wird, wie wir im nächsten Abschnitt sehen werden, aus dieser Diagnose die Konsequenzen für den Entwurf einer politischen Dichtung ziehen. Seine gleichsam kantische Korrektur an der Statik einer je schon erschlossenen und ausgelegten Wirklichkeit versucht nicht, die *conditio moderna* zu hintergehen, indem er wiederum auf universale Modelle (wie Vernunft, Selbstmächtigkeit des rationalen Subjekts, Selbsterschlossenheit der Realität) zurückgreift. Rühmkorf sucht nach einer Allgemeinheit, die Individualität kommunikativ vermittelt.

### *Die Kritik am absoluten Gedicht (Peter Rühmkorf)*

Mit Peter Rühmkorf betritt das Thema der Kommunikation die Bühne der poetologischen Diskussion um das *politische Gedicht*. Bei Grass haben wir gesehen, wie durch die Verschränkung der Geltungsansprüche der Vorwurf des Ästhetisch-Experimentellen (Artistischen bzw. rein Formalen) zum Totalvorwurf gerät: Sprechen im Sinne des *l'art pour l'art* wird zum lügenhaften Sprechen mit äußerst bedenklichen epistemischen und moralischen Implikationen. Bei Rühmkorf kommt ein vierter, bislang nur implizit erwogener Geltungsanspruch hinzu: jener der Verständlichkeit. Daraus folgt nicht nur, daß wahre und moralisch gültige Aussagen eine bestimmte ästhetische Form erfordern, sondern darüber hinaus wird postuliert, daß diese Aussagen allgemein verständlich sein sollen. Auf diesem Hintergrund muß Rühmkorfs Kritik am absoluten Gedicht verstanden werden.

Umkreisen wir zunächst, worin für Rühmkorf die *Absolutheit* eines Gedichts besteht. Es heißt: „Ein Gespenst geht um in unseren Landen, ein Gegengepenst, eine Paraideologie, ein Freizwang; geht um, breitet sich aus, wuchert ins Weite, findet lautlosen Anklang, stumme Nachfolge, blindes Vertrauen: das Evangelium vom absoluten, freien, unanhängigen Ich, geoffenbart im absoluten, freien, unabhängigen Kunstwerk<sup>19</sup>.“ ‚Absolut‘ ist ein Kunstwerk zunächst dann, wenn es sich jeglicher historischen Referenz entzieht und von jeder sozialen Verbindlichkeit ablöst. Durch „Beschäftigung mit sich selbst“ hofft es, größere „Unmittelbarkeit“<sup>20</sup> zu erreichen. Es ist – produktionsästhetisch betrachtet – die „Emanation des absoluten Ich“ (125), eines Ich, das sich als eine von der

<sup>19</sup> P. RÜHMKORF, Abendliche Gedanken über das Schreiben von Mondgedichten. Eine Anleitung zum Widerspruch, in: DERS., Kunststücke. Fünfzig Gedichte nebst einer Einleitung zum Widerspruch. Reimbek bei Hamburg 1962, 123; fortan im laufenden Text belegt mit Seitenzahlen in Klammern.

<sup>20</sup> P. RÜHMKORF, Einige Aussichten für Lyrik, in: DERS., Strömungslehre I, a.a.O., 44–60; 51.

Gemeinschaft unabhängige Einzigkeit stilisiert und Dichtung als monologischen Prozeß entwirft. Benn, den Rühmkorf explizit zum Hauptvertreter absoluter Lyrik erklärt, definiert das absolute Gedicht als „das Gedicht ohne Glauben, das Gedicht ohne Hoffnung, das Gedicht an niemanden gerichtet, das Gedicht aus Worten“<sup>21</sup>, das die Dichter nach dem Kalkül der artistischen Faszination montieren.

Wie sehr die Ablösung von welthaltiger Referenz und sozialer Verantwortung sezessionistischen Intentionen folgt, zeigt Benns autobiographischer Essay *Doppelleben* (1950)<sup>22</sup>, der den Solipsismus des in sich selbst zurücklaufenden Kunsterlebnisses gegen das bürgerliche Leben in der menschlichen Gemeinschaft stellt. Die Reduktion der Selbstbestimmung auf die Idee einer Verwirklichung des eigenen Selbst scheint in diesem Kontext einer „Bewußtlosigkeit des Menschen über sich als Menschen zu entspringen“<sup>23</sup>; diese Bewußtlosigkeit ist jedoch, wie bereits Benns sogenannte Rönne-Novellen<sup>24</sup> unwiderleglich zeigen, als ein halluzinatorischer Prozeß erwünscht und manipulativ herbeigeführt. Insofern geht Rühmkorf nicht fehl, wenn er aus der kunstästhetischen Position Benns eine Vorstellung von Kunst ableitet, in der das Private der eigenen absoluten Welt den anderen stets vorenthalten bleiben soll. Die Idee der Alterität, also die Idee, das eigene poetische Sprechen auf den anderen hin zu entwerfen, hat in Benns Poetik keinen Platz: das Konzept einer autistischen Faszination durch Wortartistik sieht die Frage nach der Qualität der Verständlichkeit *per se* nicht vor.

Was Rühmkorf nun an der Autonomiebestrebung des absoluten Gedichts kritisiert, ist zweierlei: das absolute Kunstwerk sei nicht nur nicht subversiv, sondern es befestige, indem es sich von der Welt abwende, gerade diese Welt des Bestehenden; seine fehlende Widerständigkeit, wodurch es sich der geschichtlichen Welt gegenüber neutral zu verhalten meint, biete es ebendieser geschichtlichen Welt an, und zwar als ein Kunstwerk, das sich leicht für die verschiedensten politischen Zwecke instrumentalisieren lasse:

Wo nämlich Poesie sich kategorisch abschließt von allem, was Gesellschaft heißt, und ihre eigene gesellschaftliche Rolle zu reflektieren sich versagt, da wird sie mit Sicherheit der Politik aufsitzen. Wo sie sich frag- und zweifellos im Besitze uneingeschränkter Freiheit wähnt, da ist ihre Autonomie am ehesten in Gefahr. Wo sie sich ihre Position als schönes

<sup>21</sup> BENN, Probleme der Lyrik, a.a.O., 524.

<sup>22</sup> G. BENN, Doppelleben, in: DERS., Gesammelte Werke in vier Bänden, hrsg. von D. WELLERSHOF, Bd. 4: Autobiographische und vermischte Schriften, Wiesbaden München 1977, 494–532.

<sup>23</sup> THEUNISSEN, Selbstverwirklichung und Allgemeinheit, a.a.O., 7. Vgl. auch die in diesem philosophischen Essay angestellten Überlegungen zum Entwurf- und Experimentcharakter des modernen Künstlersubjekts (eine Idee, die die teleologischen Modelle einer Entwicklung des Selbst aus einem allgemeinem Grunde ablöst), ebd., 39f.

<sup>24</sup> G. BENN, Gehirne (1915, 12–19); Die Eroberung (1915, 20–27); Die Reise (1916, 28–36); Die Insel (1916, 37–47); Der Geburtstag (1916, 48–60), in: DERS., Gesammelte Werke in vier Bänden, hrsg. von D. WELLERSHOF, Bd. 2: Prosa und Szenen, Wiesbaden München 1978.

Abseits aufschwätzen, wo sie sich blind für autonom verkaufen läßt, da leistet sie Hand- und Spanndienste<sup>25</sup>.

Grass hatte sein kritisches *télos* zunächst in Bennis gesucht, auf diesem Weg dann aber das, was er für abkünftig von Bennis kunstästhetischem und kunstphilosophischem Standpunkt hielt, die Naturlyrik und die surrealistischen Tendenzen der Lyrik in den 50er Jahren, in seine Kritik mit einbezogen. Ähnlich Rühmkorf: er sieht eine aufsteigende genealogische Verbindung von Bennis „absolutem, freien, unabhängigen Kunstwerk“ (123) zur Naturlyrik einerseits und zur konkreten Poesie andererseits: „Hier war es aber, daß man den Poeten wieder und wieder auf ‚die zeitlosen Mächte des Seins‘ verwies, daß man verhalten und inständig eine Enklavenkunst propagierte, die den ‚aufreibenden Tendenzen des geschichtlichen Prozesses‘ entzogen sei“ (124). Die Naturlyrik greift – so Rühmkorf – diesen Faden auf und die konkretistische Avantgarde spinnt ihn fort. In einem „absoluten Ich“ (125) fundiert, habe die „zeit- und seinslose Kunst“ (124) der Konkretisten den Entfremdungsprozeß von Lyrik und Gesellschaft, gemessen an der naturlyrischen Sezession, noch gesteigert und insofern radikalisiert, als sie überdies den Anspruch der Dichtung auf Mitteilung preisgegeben habe. Wo es nichts mehr zu verstehen gibt, fällt Verständlichkeit ohnehin aus:

Das radikale Zusatzgeschäft hob damit an, daß das programmgemäß beziehungslose Individuum sich anschickte, seine Autonomieansprüche in der absolut gesetzten Sprache zu bekunden. Die Folge solch schlimmen Ausschließlichkeitsstrebens war, daß die für das unvermittelte Ich einstehende Sprache nun ihrerseits sich des syntaktischen Beziehungssystems entledigte und, da das Ich auch anderweitig in Vergleich zu treten nicht geneigt war, die metaphorischen Möglichkeiten gleich mit in Zahlung gab. Was blieb, waren die Wörter, kleine Unteilbarkeiten, unbezogen, wie es sich für rechte Individuen gehörte, und da sie von sich aus keine Neigungen zu Kommunikationen verspürten, wurden sie eben angeordnet: zu Gruppen zusammengeschlossen, zu Verbänden gestaffelt, zu Reihen addiert, in Formationen aufbezogen, zu Marschkolonnen vereinigt. (125)

Die Reduktionsverfahren des Konkretismus haben für Rühmkorf zwei verschiedene, aber miteinander verschränkte Konsequenzen. Zum einen: Eine Sprache, die sich von den konventionellen Verknüpfungsregeln sowie von der Bildlichkeit lossagt und, von phonologischen und graphematischen Phänomenen ausgehend, sich in der Montage ästhetischer Konstellationen erschöpft, verliert ihren „Beziehungscharakter“ und ihre „Bedeutungsfunktion“ (125). Entwickelt sich die Poesie in dieser Richtung radikaler Reduktion weiter, dann ist „die Auflösung des Dichterischen“ (128), das totale Schweigen letzte Konsequenz. (126) Aber es geht nicht nur um den Verlust der Mitteilungsfunktion.

Die Inbezugsetzung von Individuen und Worten, von Gesellschafts- und Sprachsystem zeigt zum anderen die ideologische Seite der Medaille: die Metaphorik im Schlußteil des Zitats ist eindeutig; Rühmkorf parallelisiert die

<sup>25</sup> RÜHKORF, Einige Aussichten für Lyrik, a.a.O., 51f.

Ausgliederung der sprachlichen Zeichen aus den Zusammenhängen lebendiger Kommunikation mit den Zwängen politischer Indienstnahme: wie die losen Worte in den konkretistischen Operationen instrumentalisiert und vergewaltigt werden, werden auch die losen Individuen zunächst zu Parteimitgliedern und dann zu einsatzbereiten Soldaten gemacht. Die Gewalt an den Worten ist – und in diesem Punkt trifft sich Rühmkorf mit den Thesen Adornos – die Fortsetzung der bürgerlichen Gewalt. Insofern ist das absolute (hier: konkretistische) Gedicht die ästhetische Konkretisierung der instrumentellen Vernunft<sup>26</sup>.

Nicht so offen zutage liegen die philosophischen Voraussetzungen des absoluten Gedichts, Voraussetzungen indessen, die zweifellos, wie wir später noch sehen werden, in Rühmkorfs Kritik mit angezeigt sind, man könnte vielleicht sogar sagen: die seinen Argumenten die eigentliche Stoßkraft geben. Der Befund ließe sich zunächst bei Benn, dann bei den Naturlyrikern Lehmann und Loerke und schließlich auch bei einigen Vertretern des Konkretismus erheben: ihre Poetik zielt fraglos, mit je eigenen Argumenten gerechtfertigt, auf eine metaphysische Sphäre.

Benns eigenwillige Adaption der Kantischen Philosophie, d.h. seine physiologische Deutung der von Kant aufgewiesenen apriorischen Formen als Funktionen des psychophysischen Subjekts führt dazu, auch Raum und Zeit, mithin geschichtliche Veränderung, als psychophysische Fiktion auszuweisen. Allgemeiner formuliert – und auf diesem allgemeinen Niveau auch für die Naturlyrik gültig – bedeutet dies, daß das geschichtliche Werden, da es in der Opposition zwischen Sein (Wesen, Idee, Ding *an sich*) und kontingenter Erscheinung nahe dem Kontingenten lokalisiert ist, bedeutungslos wird. Insofern zielt das absolute Gedicht auf einen universalen, transhistorischen und unveränderlichen Bereich. Folgerichtig wird auch der ästhetische Formbestand einer *aesthetica perennis* anvertraut. Solche Lyrik fordert nicht nur den Austritt aus der Geschichte; solche Lyrik erneuert darüber hinaus – auch gegen eine oberflächliche antimetaphysische Rhetorik – ihren Anspruch auf einen privilegierten Zugang zur metaphysischen Wahrheit.

Diesem zumindest unter nachmetaphysischen Bedingungen äußerst prekären Versuch einer Wiedereinsetzung des Universalen setzt Rühmkorf die Idee der Punktualität und Aktualität ästhetischer Formen entgegen<sup>27</sup>, die er im Ver-

<sup>26</sup> Zur ideologischen Kritik des Konkretismus (RÜHKORF, Kunststücke, a.a.O., 126f.): „Ich weiß nicht, ob ich fehlgehe, aber ich höre aus all den Schweigedemonstrationen immer nur das Ja des Einvernehmens heraus und sehe, daß man der Forderung nach Ruhe als der vornehmsten Bürgerpflicht aufs Friedvollste nachkommt. Es wäre schließlich nicht das erste Mal, daß Kunst sich einem Restauratorium quietissime zur Verfügung stellte. Zu denken: an das katholische Schweigen der konvertierten Romantik.“

<sup>27</sup> Zur Punktualität als poetologische Kategorie vgl. K. MÜLLER-RICHTER, Tendenz zum Verstummen – Rückkehr des Sagbaren. Zur poetologischen Reflexion der Zeichenkrise in der klassischen Moderne und in der Literatur der 80er Jahre des 20. Jahrhunderts, in: Sprachkunst 27/1 (1996), 67–85.

fahren der Parodie verwirklicht findet. Man sieht sofort, daß die Parodie eine doppelte Pointe besitzt: als ästhetisches Verfahren verweist sie auf die permanente Evolution oder Innovation der poetischen Formen und ist zugleich ihr Motor<sup>28</sup>; als philosophische These opponiert sie gegen die Ungeschichtlichkeit der Metaphysik.

Die Konsequenzen für die Reflexion des Metaphorischen liegen auf der Hand: Rühmkorf betont, „daß Poesie uns bislang durch nichts so trefflich definiert schien als durch die Macht der Metaphorik, als durch den Akt des schöpferischen Ineinssehens, Zusammenziehens, Übertragens und daß wir das Wesen der Dichtung eigentlich im Uneigentlichen zu erkennen glaubten“ (119), und fragt im gleichen Atemzug:

Wie würde einer sich erklären wollen, der da bereits Vergleichenes noch einmal zum Vergleich stellt, eine im Bild vollzogene Interpretation der Welt zur dichterischen Interpretation der seinigen heranzieht und Übertragenes noch einmal transponiert? Wie würde ein zeitgenössischer Autor rechtfertigen können – und zwar von der Gesellschaft her, in der er lebt – wie würde er es soziologisch zu bedeuten suchen, daß er die eigene Zeit durch alte Folie betrachtet, daß er sich seiner Gegenwart über ein Stück literarischer Vergangenheit nähert und seine Kontakte zur Welt nicht mehr nur über das vergleichsweise freie Bezugssystem der Sprache regelt, sondern über schon vorgeprägte Fest- und Fertigmédien? (119f.)

Die Metaphorik mag zwar so alt sein wie die Einsicht in poetische Verfahren überhaupt und insofern zu einem Formbestand rechnen, von dem die Poesie immer schon gewußt hat; aber nicht dies, sondern ihre Fähigkeit zur parodistischen Fortbildung zeichnet für Rühmkorf die Metapher aus; es ist ihre Fähigkeit, die interpretatorischen Schemata der Welt, die sie bereitstellt, zu erneuern und so vor der Erstarrung in Klischees zu bewahren. Allein wo sich die Metapher epigonal dem alten Bildbestand als einem gesicherten Besitz anschließt, verhindert sie die „kritische Auseinandersetzung mit Gegenwart als einem eigentlich bereits Vergangenen, Erledigten und Abgeschlossenen“ (120).

Das, was in Rühmkorfs Kritik an einer „statischen“ Auffassung von Bildlichkeit und Weltauslegung vorausgesetzt ist, bildet zugleich den Kern, um den sich die *pars construens* seiner Poetik organisiert. Ist die Parodie als paradoxe Verfremdung der erstarrten Schablonen und als evolutionärer Mechanismus

<sup>28</sup> Vgl. das folgende Zitat: „Vieles ist, was vorüberzieht. Seine ganze Geschichte, sein Gewordensein, seine Voraussetzungen. Vorüber alles was einmal Kunst hieß, Metapher, Bild und Vergleich, Strophen, gereimt und gebunden, die Formen, die überkommenen, Ode, Hymne, Lied und Sonett. Vorüber die alten Möglichkeiten, über Kunst in Verbindung zu treten, sich durch Kunst zu vermitteln, sich durch Kunst zu beziehen, Beschwörung der Natur, Frage an das Schicksal, Klage um die Toten, Werbung um die Geliebte, Aufruf der Nation, Hymne an die Nacht, Lied an den Mond, vorüber, vorbei. Und er (der Dichter, A.d.V.) spricht es aus, dies Vorbei, während er noch beschwört. Während er noch heraufruft, widerrufen er schon. Während er noch zitiert, überträgt, überführt, erteilt er die Abfuhr. Während er noch dem Gesange lauscht seiner Herkunft, hört er darin bereits das Nimmermehrlied, den Gegengesang, Parodie.“ (129)

der Literatur noch auf dem Hintergrund des Russischen Formalismus und des Prager Strukturalismus formuliert, so rekurriert das Programm der Metapher als Innovation bereits auf Grundentscheidungen, die sich Entwicklungen in der Philosophie in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts verdanken.

Man könnte sagen, mit Rühmkorf vollzieht sich die pragmatische Wende der politisch-analytischen Literatur, die fortan ganz im Zeichen ihrer kommunikativen, nur transitorischen und gerade dadurch solidaristischen Funktion steht. So besteht das, worin sie sich von der absoluten Lyrik absetzt, nicht nur darin, daß sie „sich nicht mehr im luftleeren Raum ab(spielt)“<sup>29</sup>, also welthaltig und geschichtlich sein will; ihr Eigentliches besteht vor allem darin, daß sie in ihrer kritischen Wendung gegen die alten Formen der Bildlichkeit einen offenen, prospektiven und daher dialogischen Charakter annimmt:

Während sich das Vokabular solchermaßen differenzierte, auf ein allgemein Bedeutungsvolles verzichtete und das spezifisch Deutliche anstrebte, zeigte sie auf der anderen Seite einen offensichtlichen Hang zur Vergesellschaftung und Kommunikation. Es wollte für, auch gegen etwas sprechen, Zusammenhänge herstellen, Beziehungen knüpfen, Verhältnisse, auch Mißverhältnisse dartun, Fehlgefügtes trennen, Disparates sinnvoll kontern, heimlich Entsprechungen aufdecken, Vergleiche ziehen. Vergleiche! – das aber hieß, daß mit der Abkehr vom hohen Absoluten auch die leeren Symbolkartuschen einer spiritualistischen Ästhetik dem Müll anheimgegeben wurden und die poetischste aller Beziehungsformen, die Metapher, radikal modernisiert wurde<sup>30</sup>.

Die Forderung nach einer permanenten Modernisierung der Metapher folgt bei Rühmkorf – auf dem Hintergrund des Vorgegangenen durchaus konsequent entwickelt – nicht aus einem abstrakten Erneuerungs- oder Fortschrittsgedanken, der in der Innovationsästhetik des 20. Jahrhunderts allgemein und insbesondere in der formalistischen Orthodoxie vertreten wurde. Die innovative Signatur einer metaphorischen Sprache bleibt nicht nur bezogen auf das, was sie ablöst; das meinte der russisch-formalistische Begriff der *Differenzqualität* in literaturgeschichtlicher Hinsicht. Auch bedeutet die durch die Parodie ins Werk gesetzte Verfremdung keine Differenzqualität zum Bestehenden in Sinne einer Konterstellung zur Realität des Faktischen, Unveränderlichen. Mit der Modernisierung der metaphorischen Sprache stehen und fallen für Rühmkorf die Chancen der Poesie überhaupt, und dies, weil nur eine moderne, ständig aktualisierte Metaphernsprache eine innovative und – auch gesellschaftlich – produktive Auseinandersetzung mit der Welt garantiert.

Rühmkorf geht ähnlich wie Kant davon aus, „daß die Gegenstände der Welt, wie alt auch immer, wie ewig unwandelbar dem Augenscheine nach, vornehmlich als Flexionen des Bewußtseins anzusprechen und zu begreifen“ (116) sind. Gegenstände sind demnach keine seit je und altersher *feststehenden* Größen, sondern *entstehen* im Laufe eines Reflexionsprozesses des kommunizierenden

<sup>29</sup> RÜHKORF, Das lyrische Weltbild der Nachkriegsdeutschen, a.a.O., 38.

<sup>30</sup> Ebd., 39.

Subjekts<sup>31</sup>. Aufgrund dieser *kopernikanischen Wende* versteht es sich von selbst, „daß Poesie den Traum von Unmittelbarkeit ganz offensichtlich ausgeträumt“ (132) hat und daß der Dichter sich der „Auseinandersetzung mit gesellschaftlich begründeten Sach- und Bewußtseinsverhalten“ (116) sprachlich stellen muß. Die Situation, die er vorfindet, lautet:

hier die Sprache – dort die Welt, hier altes Wort – dort neuer Bewußtseinsinhalt, hier die herkömmlichen Möglichkeiten zu fassen und zu fügen – dort die frischen Frakturen, das will doch immer wieder als Schwierigkeit erfahren sein, als Problem der Schreibweise vor- ausgesetzt, als Unsicherheit akzeptiert, und erst nach und nicht neben den Spannungen liegt das, was ein Gedicht als Lösung bieten kann. (128)

Der moderne Dichter hat mithin für Rühmkorf keinen großen Spielraum. Wenn er sich dem Ideal des politischen, öffentlichen Gedichts verpflichtet, dann muß er immer zugleich ein Doppeltes tun: er muß sich einerseits der alten Muster und der abgelebten Konventionen entledigen. Aber aus der Kritik allein ergibt sich keine innovative Auseinandersetzung mit der Welt: von daher bedarf es neben dem kritischen auch eines konstruktiven Verfahrens, kraft dessen diese Wirklichkeit als eine prinzipiell widerrufbare Übereinkunft der Sprecher konstituiert wird. Die parodistische Verfremdung der alten Metaphorik und die Modernisierung der Metapher erweisen sich somit als zwei Seiten der gleichen Medaille, als zwei eng verbundene Aspekte des nämlichen Umgangs mit der Sprache.

Die literarische Tradition und der Formbestand der Vergangenheit werden nicht prinzipiell abgelehnt wie in der historischen Avantgarde, sondern nur insofern, als sie eine Deutung der Welt festschreiben, die sich einer Aktualisierung verweigert. Mit seiner These, daß „eine neue Metaphorik eine neue dichterische Auslegung der Welt (bedeutet)“<sup>32</sup>, zieht Rühmkorf die poetologischen Konsequenzen aus dem *linguistic turn* und macht ihn für eine politisch engagierte Sozialkritik fruchtbar<sup>33</sup>.

<sup>31</sup> Um nochmals an ein Mißverständnis zu erinnern, das schon in der Einleitung mehrfach angesprochen wurde: Wenn hier davon die Rede ist, daß die Identität des Gegenstandes mit seinem Sinn das Resultat des prädikativen Urteilsaktes ist, der ihn als dieses und jenes anspricht, folglich das Mit-sich-Einige des Wirklichen immer und notwendig das Konstitut einer gemeinschaftlich gesprochenen Sprache ist, dann ist damit keineswegs gesagt, daß es von unseren Urteilen abhängt, ob dies oder jenes geschieht. Diese Idee wäre eine groteske Fehllektüre. Lediglich macht Rühmkorf geltend, daß wir Qualitäten der Gegenstände nicht beurteilen, folglich keinen Sinnbezug in der dispersen Mannigfaltigkeit der erscheinenden Welt oder in unserem Eigenpsychischen herstellen könnten, wenn wir nicht eine sprachlich vermittelbare, allgemeine Auffassung des Selbst und der Wirklichkeit als Rahmen unserer Erläuterungsversuche hätten.

<sup>32</sup> RÜHMKORF, Das lyrische Weltbild der Nachkriegsdeutschen, a.a.O., 40.

<sup>33</sup> Hieraus resultiert auch eine Infragestellung des Sonderstatus der Literatur; Literatur ist eine Stimme im Gespräch: „Sie (die neue dichterische Auslegung der Welt, A.d.V.) steht hier so wenig für sich allein wie das aus dem Umgang mit Gegenständen des Alltags (mögen es nun Haushaltsgegen- oder politische Tatbestände sein) wiederbelebte

Man kann am Schluß dieses Abschnitts fragen, ob Rühmkorf mit seinen Vorwürfen gegen das absolute Gedicht die Konkretisten wirklich trifft. Zum einen läßt sich nämlich sagen, daß Rühmkorfs Kritik am Konkretismus seine Triftigkeit nur auf dem Hintergrund einer sehr reduzierten Auswahl konkreter Gedichte einspielt; daß die reduktionistischen Verfahren der konkreten Poesie nicht prinzipiell eine direkte Stellungnahme gegen politische Mißstände und die nationalsozialistische Vergangenheit ausschließen, zeigen viele Gedichte etwa Jandls oder Heißenbüttels. Zum anderen muß man darauf hinweisen, daß Rühmkorf mit den Konkretisten wiederum, zumindest was die affirmative und konservative Funktion des Metaphorischen anlangt, einen Bündnispartner besitzt. Man denke an Heißenbüttels schroffes Verdikt gegen die Metapher. Widerspruch regt sich indes hinsichtlich der erschließenden, weltauslegenden Funktion der Metapher. Während Heißenbüttel in der Metapher die „Einigkeit des Redenden mit der Welt, oder genauer mit dem schönen Schein der Welt“<sup>34</sup> sieht, kommt Rühmkorf zu dem gegenteiligen Schluß: er sieht das reaktionäre und machtdispositive Element der erstarrten Metaphorik durch die parodistische Verfremdung einer innovativen Metaphorik negiert<sup>35</sup>.

Gewichtiger als solche Widersprüche im Besonderen sind Divergenzen in den allgemeinen Fragen der Sprachauffassung und Sprachkritik. Aufgrund des sprachtheoretischen Vorverständnisses der Konkretisten fallen Sprachkritik und Gesellschaftskritik unmittelbar zusammen. Der politische Impetus gegen gesellschaftliche Formen der Literatur und Kommunikation bleibt daher, anders als bei den Vertretern des *politischen Gedichts*, indirekt. Denn die konventionelle Grammatik spiegelt nach konkretistischer Grundüberzeugung die Hierarchisierung der gesellschaftlichen Schichten. Wenn nun das syntaktisch intakte Sprechen das Denkmodell der Hierarchie festschreibt und die nicht destruierte Syntax den Blick auf den „Zustand, in dem der Mensch sich befindet“<sup>36</sup>, verstellt, dann kann das kritische Bewußtsein nur in der Verabschiedung und Destruktion der gewöhnlichen Syntax liegen<sup>37</sup>. Indem die konkrete Poesie sich

---

und geschärft hervorgetretene Sehvermögen. Sie ist mit allen möglichen anderen Artikulationen aufs innigste verzahnt und wie jene auf ein gründlich verändertes Lebensgefühl zurückzuführen.“ (RÜHMKORF, Das lyrische Weltbild der Nachkriegsdeutschen, a.a.O., 40).

<sup>34</sup> H. HEISSENBÜTTEL, Was alles hat Platz in einem Gedicht?, in: H. BENDER / M. KRÜGER (Hrsg.), Was alles hat Platz in einem Gedicht? Aufsätze zur deutschen Lyrik seit 1945, München Wien 1977, 99–125; 121.

<sup>35</sup> Vgl. das Gedicht *Heinrich-Heine-Gedenk-Lied* und die programmatische Selbstinterpretation *Paradoxe Existenz* in der Anthologie *Mein Gedicht ist ein Messer. Lyriker zu ihren Gedichten*, hrsg. von H. BENDER, München 1961, 154–155.

<sup>36</sup> HEISSENBÜTTEL, Was alles hat Platz in einem Gedicht?, a.a.O., 122.

<sup>37</sup> Vgl. N. EINHORN, Zeigen was gezeigt wird, in: Text und Kritik. Konkrete Poesie 25 (1970), 1–4; C. BEZZEL, dichtung und revolution, in: Text und Kritik. Konkrete Poesie, a.a.O., 35ff.; G. DISCHNER, Konkrete Kunst und Gesellschaft, in: Text und Kritik. Konkrete Poesie, a.a.O., 37–41.



der traditionellen Polarisierung in Form und Inhalt verweigert, versucht sie bewußt, einen Kommunikationsabbruch herbeizuführen und bei den Lesern eine kritische Einsicht in die funktional-instrumentelle Verwertbarkeit der Sprache vorzubereiten. „Der Krücke des Sinns (Inhalt) und der ihn tragenden Syntax beraubt, wird der Leser gezwungen, auf die Sprache als System – metalinguistisch – zu reflektieren“<sup>38</sup>. Demnach muß der Versuch engagierter Literaten, in traditioneller Sprache die gesellschaftlichen Zustände zu kritisieren, den Vertretern der konkreten Poesie als ohnmächtiges Unterfangen erscheinen, da das gerade Kritisierte in der Kritik aufgrund der persuasiven Kraft der Sprache restituiert und erneut im Bestehenden verankert wird<sup>39</sup>:

Die sogenannte ‚engagierte‘ Kunst will den Zwangscharakter dieser Konsumwelt enthüllen und will mit Hilfe der Sprache die Gesellschaft ändern. Sie läßt dabei aber die Vorverformtheit der Sprache unangetastet. Sie revolutioniert nicht die vom Besitzdenken geprägte Sprache, sondern glaubt, diese Sprache für die Revolutionierung der Gesellschaft gebrauchen zu können. (...) Die Sprache, nicht einbezogen in den revolutionären Prozeß, prägt vielmehr umgekehrt die teilrevolutionierte Wirklichkeit und verhindert eine totale Revolution (die Geschichte zeigte es)<sup>40</sup>.

#### *Die Kritik am hermetischen Gedicht (Rühmkorf, Fried, Enzensberger)*

An den Schwierigkeiten und Ambivalenzen im Umgang mit dem sogenannten hermetischen Gedicht hat sich auch in seiner Spätphase nichts geändert<sup>41</sup>. Es steht sogar zu erwarten, daß Kritik und Skepsis unter den poetologischen Bedingungen der Nachkriegsliteratur weitaus heftiger ausfallen, die Ambivalenz weitaus deutlicher hervortritt. Diese Erwartung indessen bestätigt sich nur bedingt; gemessen an der harschen Ablehnung des Bennischen Poesieideals und der entschiedenen Zurückweisung des naturlyrischen und konkretistischen Gedichts ist die Reaktion auf das, was man für hermetisch hält, vergleichsweise zurückhaltend. In die kritischen Töne mischen sich, wie die Reaktionen auf das lyrische Werk von Nelly Sachs, Paul Celan und Ingeborg Bachmann in den späten vierziger und in den frühen fünfziger Jahren belegen, von Anfang an Faszination, Perplexität und begeisterte Bejahung.

Friedrich Dürrenmatt hat seine Einschätzung beim Anhören einer Schallplatte, auf der Celan einige seiner Gedichte vorträgt, folgendermaßen charakte-

<sup>38</sup> G. STIEG, Konkrete Poesie, in: KLAUS V. SEE (Hrsg.), Neues Handbuch der Literaturwissenschaft, Bd. 22, Wiesbaden 1979, 45.

<sup>39</sup> Vgl. hierzu Handkes Entgegnung auf den Vorwurf mangelnden Engagements von Jakob Lind (P. HANDKE, Wenn ich schreibe, in: Akzente 13 [1966], 467): „Sicher ist, daß Lind und seinesgleichen, engagiert wie sie sind, bis in alle Ewigkeit die literarischen Formen jener Gesellschaft verwenden werden, die sie zu kritisieren glauben.“

<sup>40</sup> DISCHNER, Konkrete Kunst und Gesellschaft, a.a.O., 37.

<sup>41</sup> H. D. SCHÄFER, Zur Spätphase des hermetischen Gedichts, in: M. DURZAK (Hrsg.), Deutsche Literatur der Gegenwart, Stuttgart 1971, 148–169.

risiert: „Sind diese Gedichte noch sprechbar, nicht zu esoterisch, um unmittelbar zu wirken, Hieroglyphen, die sich erst nach langem Betrachten enthüllen, Gedichte der vollkommenen Einsamkeit, hinter schalldichten Glasscheiben gesprochen, Gedichte ohne Zeit und Ton, schwarze Sprachlöcher, Wortalchemie<sup>42</sup>“ In dieser Frage kristallisiert sich die Befürchtung, von Dürrenmatt recht vorsichtig formuliert, bei Celans Gedichten handle es sich um sprachartistische Spiele ohne Bezug auf historisch konkretisierbare Verhältnisse, um eine Sprache für Eingeweihte, die sich einem unmittelbaren interpretatorischen Zugriff entzögen und die dazu tendierten, monologisch zu werden, gleichsam nur mehr sich selbst zu meinen.

Mit Dürrenmatts Vergleich zwischen Gedicht und Hieroglyphe ist jenes poetische Element in den Blick genommen, um das sich das Unbehagen gegenüber dem hermetischen Gedicht nach 1945 konzentriert: das poetische Bild, das – je nachdem, ob man seinen esoterischen oder mystischen bzw. magischen Charakter herausstreichen wollte – zunächst als *Chiffre* oder eben als *Hieroglyphe*<sup>43</sup> und später, unter Verallgemeinerung einer erfolgreichen Formulierung von Hugo Friedrich und Gerhard Neumann, als absolute Metapher bezeichnet wurde. Daß die Chiffre bzw. die absolute Metapher, obschon aus unterschiedlichen Gründen, sowohl für die Literaturwissenschaftler als auch für die politisch engagierten Autoren der Nachkriegszeit eine große Herausforderung bedeuten mußte, versteht sich von selbst: erstere zwang sie zur Korrektur der traditionellen Deutungsverfahren und des substitutionstheoretischen Metaphernmodells; die Formel der absoluten Metapher galt fortan als Schlüssel, um die *Struktur der modernen Lyrik* angemessen zu charakterisieren oder gar nachvollziehbar zu machen; die politisch engagierten Autoren hingegen, von der Frage nach dem Verhältnis von Lyrik und Gesellschaft geleitet und an der politischen Relevanz der Gedichte interessiert, stellten die Frage nach den möglichen Funktionen der hermetischen Dichtung in der restaurativen Phase der Adenauer-Zeit.

Das Urteil dieser Prüfung ist, wie das Folgende zeigen kann, um Differenzierung sichtlich bemüht; eine pauschale Ablehnung etwa Celans, aber auch Bachmanns und Sachs, hat es von seiten der engagierten Literaten nie gegeben; Stellungnahmen zur sogenannten hermetischen Lyrik, die bis in die jüngere Zeit hinein als ablehnend galten (siehe unten die Interpretation von Frieds Gedicht *Beim Wiederlesen eines Gedichts von Paul Celan* oder seine Bachmann-Interpretation), erschließen sich dem genaueren Hinsehen als subtile Versuche, die subversive Kraft des Hermetischen für die politischen Intentionen zu bewahren.

Wie prekär der Status des hermetischen Gedichts sein mußte, gerade was seine politischen und wirklichkeitsbezogenen Elemente anlangt, zeigt ein Blick

<sup>42</sup> Fr. DÜRRENMATT, Turmbau, zit. in: H. FORSTER / P. RIEGEL (Hrsg.), *Die Nachkriegszeit 1945–1968*, München 1995, 405.

<sup>43</sup> Vgl. E. MARSCH, *Die lyrische Chiffre. Ein Beitrag zur Poetik des modernen Gedichts*, in: *Sprachkunst* 1 (1970), 206–240.

in die literaturwissenschaftliche Behandlung und Analyse des späthermetischen Gedichts. Die Zentralkategorie – wir haben das angedeutet –, mit der man der Unverständlichkeit des Hermetischen Herr zu werden hoffte, heißt *absolute Metapher*. ‚Absolut‘ verweist in diesem Zusammenhang zunächst auf die Relation der Metapher zu dem alltagsfähigen, dem privilegierten rationalen Diskurs: das Prädikat ‚absolut‘ bedeutet dann, daß die Relation zwischen diesem und dem Metaphorischen eine negative ist, daß, anders formuliert, eine Übersetzung zwischen dem metaphorischen und dem rationalen bzw. alltagsfähig kategorisierten Diskurs eben nicht möglich ist.

An dieser Stelle ist es wichtig, sich der poetologischen Argumente und ontologischen Interpretationen Rühmkorfs zu erinnern. Dieser – darin den Entwürfen Celans vergleichbar – sah in der Bedeutungsstruktur der Wirklichkeit nichts, was ihrer kommunikativen Vermittlung vorherginge; daraus folgte auch, daß Wirklichkeit nur ist, wo den Zeichen, durch die wir die Welt gemeinschaftlich erschließen, ständig ein innovativer Sinn eingetragen wird. Wir sehen, aus der Ablösung des Metaphorischen von der bisher gültigen Grammatik läßt sich keinesfalls auf die Preisgabe des Referentiellen schließen. Jedoch gerade in dieser Befreiung der metaphorischen Sprache von ihrer bezeichnenden Funktion sahen Friedrich und Neumann die Auszeichnung der Celanschen Dichtung als einer modernen. Insofern liefern Friedrich<sup>44</sup> und Neumann<sup>45</sup> in der Absicht, Celans Metaphorik vor der realistischen Kritik zu schützen, diese gerade dem realistischen Standpunkt aus.

In dieser Hinsicht sind die literarischen Kollegen genauer als die literaturwissenschaftlichen Interpreten. Obwohl Rühmkorfs Urteil nicht frei von Ambivalenzen ist, fällt es zumindest differenzierter aus. Er setzt Bachmann und Celan vom allgemeinen restaurativen Klima der Nachkriegslyrik ab und ordnet sie der jungen deutschen Protestpoesie zu. Er stellt fest, „daß diese junge deutsche Protestpoesie sich von Anfang an als schöner hellerlichter Zorn hervortat,

<sup>44</sup> Vgl. H. FRIEDRICH, Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts, Reinbek bei Hamburg 1956. Siehe hierzu R. WIEGMANN, Gefährliche Perspektiven: Zum Metaphernverständnis bei Hugo Friedrich, in: Monatshefte 85 (1993) Heft 4, 423–429.

<sup>45</sup> G. NEUMANN, Die ‚absolute‘ Metapher. Ein Abgrenzungsversuch am Beispiel Stéphane Mallarmés und Paul Celans, in: Poetica 3 (1970), 188–225. Für eine Auseinandersetzung mit dem Begriff der absoluten Metapher und dem interpretatorischen Vorschlag von Neumann vgl. W. MENNINGHAUS, Paul Celan. Magie der Form, Frankfurt a.M. 1980 und M. OSTROWSKY, Die absolute Metapher als Ausdruck der Sprachkrise im Gedichtband ‚Mohn und Gedächtnis‘ von Paul Celan, in: H. LENGAUER (Hrsg.), „Abgelegte Zeit“? Österreichische Literatur der fünfziger Jahre, Wien 1992, 23–35, und W. GEBHARD, ‚Fadensonnen‘, ‚Lichtzwang‘, ‚Immerlicht‘: Zum bewahrenden Aufbau einer absoluten Metapher bei Paul Celan, in: W. GEBHARD (Hrsg.), Licht. Religiöse und literarische Gebrauchsformen, Frankfurt a.M. Bern u. a. 1990, 99–141. Für eine Analyse der Dichtung Nelly Sachs‘ mit Hilfe der absoluten Metapher vgl. C. VAERST-PFARR, Nelly Sachs: *Das ist der Flüchtlinge Planetenstunde* (aus dem Zyklus *Und niemand weiß weiter*), in: W. HINCK (Hrsg.), Gedichte und Interpretationen, Bd. 6: Gegenwart, a.a.O., 41–49.

der sich seiner Gegnerschaft bewußt und seiner Streitgegenstände sicher war, kurzum, daß sie politisch-aufklärerisch fundamentiert war, ganz unvergleichlich jenem ungarischen Verein muffiger junger Männer in England oder den filzigen Struwelpetermythen amerikanischer Beatniks. Ausharren und Widerstehen, so heißt die Botschaft des deutschen Gedichts...<sup>46</sup>. An Celans *Mohn und Gedächtnis* (1952) entdeckt er allerdings „verdächtig epigonale Züge“:

In jedem Fall mißhagt, daß das System seiner Schlüsselwörter (Krug, Brunnen, Urne, Asche, Mohn, Kelch, Muschel, Schatten, Pappel, schwarz) eigentlich bloß ein Sortiment von Nachschlüsseln ist. Das heißt, daß Celan mit vorbereiteten Symbolen hantiert, die seit Mallarmé als eingeführt gelten dürfen, seit Benn und Trakl beinah für kommun und die mittlerweile einen reichlich abgeriebenen Eindruck machen. Mohn steht für Schlaf, Pappel für Einsamkeit, das Schwarz signalisiert – na was? – Gefahr, die Muschel (hartes Gehäuse, weiches Innen, Gelegenheit der Perlenbildung) versinnbildlicht das Dichter-Ich, das alles ist, wie gesagt, so approbiert symbolisch wie wohlfeil zur Hand, und mächtig gesellt sich dem unterkühlten Entzücken an manchem eisfarbenen Bilde und dem kunstvoll psalmodierenden Melos der Ärger über den trivialen Chiffrenreigen<sup>47</sup>.

Insofern der fehlende „Widerspruch zu einer ästhetischen Determinante“<sup>48</sup>, also Epigonalität gerade der parodistischen Verfremdung des Bestehenden zuwiderläuft, verfehlt Lyrik ihr kritisches, subversives Potential, das sie allein durch den Bruch der alten Schablonen entfesselt.

In der weiteren Entwicklung Celans, die sich in *Sprachgitter* (1959) ankündigt, erblickt Rühmkorf eine weitere Gefahr. Das Verfahren der extremen Reduktion drohe seine Dichtung in die Nähe von Benns absolutem Gedicht zu rücken und setze deren Wirklichkeitsgehalt aufs Spiel: zwar verfüge der Autor über „das feinste Sensorium für ästhetische Kapillarreize“, auf der anderen Seite scheine

Celans vorerst letztes Gedichtbuch ‚Sprachgitter‘ aber doch die Grenzen der Methode selbst zu zeigen. Was eben noch im Andeutungsweisen gemeistert, im Hingehaucht-Verstreichenden geglickt schien, versintert so methodisch wie ohnmächtig im nur noch Kläglichen und Dürftigen. Ein Äußerstes an Beschränkung und ein Superlativ an Selbsteinengung streben einer Monotonie entgegen, die vielleicht ein Produkt der Entschiedenheit genannt werden kann, eher wohl aber ein Kind des schleichenden Marasmus. (...) Von hier aus trennt uns dann nur noch eines Haares Breite vom Versagen in jederlei Sinn. Ein kleiner Zuwachs an Abtrag, ein winziges Mehr an Verlust, und wir stehen vor den inhaltsarmen, ausdruckslosen Ziegelwandmustern der Avantgarde<sup>49</sup>.

Ähnlich wie Rühmkorf zeigt sich auch Erich Fried gegenüber dem hermetischen Gedicht skeptisch und nimmt das *Wiederlesen eines Gedichts von Paul Celan* – des berühmten Gedichts *Fadensonnen*<sup>50</sup> – zum Anlaß für eine Kritik der

<sup>46</sup> RÜHKORF, Das lyrische Weltbild der Nachkriegsdeutschen, a.a.O., 29.

<sup>47</sup> Ebd., 31f.

<sup>48</sup> Ebd., 29.

<sup>49</sup> Ebd., 32f.

<sup>50</sup> Das Gedicht erschien zunächst in einer bibliophilen Ausgabe von *Atemkristall. Mit acht Radierungen von Gisèle Celan-Lestrange*, Paris 1965, und wurde dann in der Sammlung *Atemwende* (Frankfurt a.M. 1967) aufgenommen. Zum Gedicht vgl. W. BAUER / R.

Bedingungen des hermetischen Sprechen und für die Rekonstruktion der eigenen poetologischen Position. Der Zeitpunkt der Auseinandersetzung – das Jahr 1967 – folgt unmittelbar auf das Erscheinen von *und Vietnam und* (1966), mit dem sich Fried aus dem Einflußbereich der spätsymbolistischen Poesie sowie seines früheren Vorbildes Dylan Thomas löst und mit der Direktheit der politischen Aussage zu einem eigenen lyrischen Ton findet. Die Sammlung zog nicht nur eine wahre Flut politischer Lyrik nach sich, sondern gab auch den Anlaß für eine heftige Kontroverse, in der die Angemessenheit eines direkten Bezugs auf politische Tagesereignisse in der Dichtung sowie das Engagement der Dichter in der Öffentlichkeit, wie sie von Fried vertreten wurden, zur Debatte standen<sup>51</sup>.

Vor dem Hintergrund des eben skizzierten Problemhorizonts würde man wenig Verständnis für das hermetische Sprechen erwarten. Aber die vordergründige Abrechnung mit den vermeintlich eskapistischen Tendenzen der Lyrik Celans gerät zu einer subtilen Sympathiebekundung für den poetisch Andersdenkenden. Der Angelpunkt und vermeintliche Anlaß der Kritik bezieht sich auf die Schlußverse des *Fadensonnen*-Gedichts „es sind / noch Lieder zu singen jenseits / der Menschen“, Verse, denen Fried dadurch, daß er sie zitiert, erneut Gehör verschafft und die performativ über die Intertextualität, die sie herstellen, beweisen, daß Celans Lyrik diesseits der Menschen gehört wird und aktuell ist.

*Beim Wiederlesen eines Gedichts von Paul Celan*

*„es sind  
noch Lieder zu singen jenseits  
der Menschen“*

Lesend  
von deinem Tod her  
die trächtigen Zeilen  
wieder verknüpft  
in deine deutlichen Knoten  
trinkend die bitteren Bilder  
anstoßend  
schmerzhaft wie damals

---

BRAUNSCHWEIG-ULLMANN u. a. (Hrsg.), Text und Rezeption. Wirkungsanalyse zeitgenössischer Lyrik am Beispiel des Gedichts ‚Fadensonnen‘ von Paul Celan, Frankfurt a.M. 1972; Peter MICHELSEN, Liedlos. Paul Celans *Fadensonnen*, in: W. HINCK (Hrsg.), Gedichte und Interpretationen, Bd. 6: Gegenwart, a.a.O., 123–139, und H. STEINECKE, Lieder zu singen jenseits der Menschen? Über Möglichkeiten und Grenzen, Celans „Fadensonnen“ zu verstehen, in: P. STRELKA (Hrsg.), Psalm und Hawdalalah. Zum Werk Paul Celans. Akten des Internationalen Celan-Kolloquiums New York 1985, Bern u. a. 1987, 192–202.

<sup>51</sup> An der polemischen Auseinandersetzung nahmen Autoren wie Grass, Enzensberger, Rühmkorf und Härtling teil.

an den furchtbaren Irrtum  
 in deinem Gedicht das sie lobten  
 den weithin ausladenden  
 einladenden  
 ins Nichts

Leider  
 gewiß  
 auch jenseits  
 unseres Sterbens  
 Lieder der Zukunft  
 jenseits der Unzeit in die wir  
 alle verstrickt sind  
 Ein Singen jenseits  
 des für uns Denkbaren  
 Weit

Doch nicht ein einziges Lied  
 jenseits der Menschen<sup>52</sup>

Und Celans Gedicht lautet:

Fadensonnen  
 über der grauschwarzen Ödnis.  
 Ein baum-  
 hoher Gedanke  
 greift sich den Lichtton: es sind  
 noch Lieder zu singen jenseits  
 der Menschen<sup>53</sup>.

Es ist hier nicht der Ort und wäre angesichts der langen und kontroversen Rezeptionsgeschichte kaum angemessen, eine Gesamtinterpretation der beiden Gedichte zu versuchen; wir werden uns begnügen, einige Beobachtungen anzuführen, die in unserem Zusammenhang wichtig sind. Im zweiten Teil von Frieds Gedicht *Beim Wiederlesen eines Gedichts von Paul Celan* geht es ganz wesentlich um die Begrenzung jenes Raumes, in dem die menschlichen Belange lokalisiert sind und von dem sich die absolute Lyrik im Sinne Benns explizit abwendet. Deshalb wird die Scheidelinie von einer auffallenden Raummetaphorik unterstrichen: einmal von der dreifachen Anapher des jenseits und zum anderen von

<sup>52</sup> E. FRIED, *Die Freiheit den Mund aufzumachen. 48 Gedichte*, Berlin 1972, 33.

<sup>53</sup> P. CELAN, *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, hrsg. v. B. ALLEMANN und St. REICHERT unter Mitwirkung v. R. BÜCHER, Bd. 2, Frankfurt a.M. 1986, 26.

dem Raumadverb *weit*, das ebenfalls in seiner Distanz von einem imaginären Zentrum des Menschlichen die Begrenzung von innen her ausmißt. Analysiert man nun die ‚Koordinaten‘ des menschlichen Bereichs, die Frieds Verse auf-falten, dann wird man doch mit einem gewissen Erstaunen bemerken, wie bereitwillig Fried die in den Raummetaphern angezeigten Zeitdimensionen (das Zukünftige, das Nicht-Gegenwärtige, also auch das Vergangene) einbezieht und selbst das, was hinter dem (bislang) Denkbaren liegt, als möglichen Raum des Menschlichen anerkennt.

Nun ist damit nicht gesagt, daß Fried dem Celanschen Modell der Lyrik ohne Vorbehalte zustimmt; im Gegenteil: die erste Strophe spricht deutlich von einem „furchtbaren Irrtum“. Ähnliches gilt für die zweite Strophe: das typographisch als Einwortvers exponierte *leider* an ihrem Beginn, ebenso das Raumadverb *weit*, mit der die zweite Strophe abgeschlossen wird, melden erhebliche Diskrepanzen an; doch prinzipiell werden die Einwände nur dort, wo die Schlußkoda in signifikanter Umstellung des Zeilenenjambements das Motto negiert.

Frieds Verse sind demnach weder eine parodistische Paraphrase von Celans Gedicht, wie Zeller meint<sup>54</sup>; auch wird in ihnen Celan keineswegs eine „verantwortungslose Flucht aus jeglicher gesellschaftlichen Realität“ unterstellt, wie Goltschnigg glaubhaft machen will<sup>55</sup>; überzeugender indes ist Johann Holzers Interpretation, wonach Fried in seinem Gedicht die Verteidigung Celans vor der Vereinnahmung durch dessen Interpreten übernimmt; auffällig ist zumindest, daß der „furchtbare Irrtum / in deinem (Celans, Anm. d. Verf.) Gedicht“ ohne Zeilensprung mit den lobenden Rezipienten in Verbindung gebracht wird, welche seine Gedichte zum Prototyp des absoluten Gedichts machen wollten: „Im Akt der Rezeption ist der vielleicht ohnehin allzuweite Bedeutungsrahmen des *Fadensonnen*-Gedichts noch weiter gespannt und zur Rechtfertigung von Gedankenpositionen mißbraucht worden, die Fried attackiert<sup>56</sup>.“

Wenn wir uns an das erinnern, was wir oben über den Begriff der *absoluten Metapher* und in den entsprechenden Kapiteln über die Rezeption der Lyrik Celans und Krolows in den 50er und 60er Jahren gesagt haben, dann erscheint dies durchaus plausibel. Wenn wir von diesem Zwischenergebnis ausgehen, dann ist es voreilig, den Umstand, daß Fried die Wendung „Lieder jenseits / der Menschen“ als Einladung „ins Nichts“ paraphrasiert, im Sinne eines Nihilismus-Vorwurfes gegen Celan zu interpretieren<sup>57</sup>.

<sup>54</sup> M. ZELLER, Die Aufklärung einer Dunkelheit, in: W. HINCK, Gedichte und Interpretationen, a.a.O., 141–150.

<sup>55</sup> D. GOLTSCHNIGG, Intertextuelle Traditionsbezüge im Medium des Zitats am Beispiel von Erich Frieds lyrischem Dialog mit Paul Celan, in: G. LABROISSE / G. P. KNAPP (Hrsg.), Literarische Tradition heute. Deutschsprachige Gegenwartsliteratur in ihrem Verhältnis zur Tradition, Amsterdam 1988, 27–39; 36.

<sup>56</sup> J. HOLZER, „Die Worte sind gefallen“. Notizen zu Paul Celan und Erich Fried, in: Text und Kritik 91 (1986), 33–42; 37.

<sup>57</sup> GOLTSCHNIGG, Intertextuelle Traditionsbezüge, a.a.O., 36.

Schließen wir Frieds lyrische Lyrik-Exegese mit einem kurzen Blick auf jenes Gedicht Celans ab, das die Debatte ausgelöst hat. Der Raumbegriff *über* stellt zunächst eine einfache Raumsituation her, in die hinein das Gedicht geschrieben ist. Dadurch konstituiert sich eine minimale lyrische Situation. Das Gedicht entwickelt nun eine selbstbewußte, keineswegs resignative oder defätistische Geste: „Ein baum- / hoher Gedanke / greift sich den Lichtton.“ Das *Licht* des *Lichttones* signalisiert die Richtung der Gedankenbewegung: er strebt – bezogen auf die Räumlichkeit der lyrischen Situation – nach den fadendünnen Sonnen, also über die „grauschwarze Ödnis“ hinaus; der *Ton* des *Lichttones* schafft die Verbindung zu den *Liedern* und macht deutlich, daß es sich bei diesem Streben um eine Form von Kunst bzw. Poesie handelt, deren Notwendigkeit nachdrücklich unterstrichen wird: „*es sind / noch Lieder zu singen jenseits / der Menschen.*“ (Herv. d. Verf.) Wenn wir nun die „grauschwarze Ödnis“ – was bei Celan sicherlich nicht abseitig ist – mit Auschwitz assoziieren, dann läßt sich das Singen der Lieder als konstruktive Forderung nach einer „unverlorenen Sprache“ im Sinne der *Bremer Literaturpreisrede* interpretieren:

Diese Deutung des Lieder-Singens als Appell legitimiert sich auch durch einen anderen Umstand, nämlich durch die kalkulierte Verwendung des Zeilenenjambements. In der Wendung „jenseits / der Menschen“ erhält der bestimmte Artikel ‚der‘ zu Beginn der Verszeile den vollen Akzent. Holzer hat hierzu vorgeschlagen, daß die typographische und rhythmische Lösung Celans dafür spreche, den Artikel als Demonstrativpronomen zu lesen und innerhalb der lyrischen Situation referentiell zu bestimmen: „es sind / noch Lieder zu singen jenseits / *dieser* Menschen.“ Angesichts *dieser* Menschen, die aus der „grauschwarzen Ödnis“ kommen, sind *noch* keine Lieder zu singen, sind wir *noch* antwortlos, aber jenseits dieser Menschen wird es wieder Gesänge geben<sup>58</sup>. So gesehen, entsprechen Celans „Lieder jenseits / der Menschen“ nicht (man beachte das veränderte Zeilenenjambement) Frieds „Lied / jenseits der Menschen“, sondern den „Lieder(n) der Zukunft / jenseits der Unzeit in die wir / alle verstrickt sind“.

Erich Fried hat einige Jahre später auch das Gedicht einer weiteren Vertreterin der sogenannten hermetischen Lyrik, Ingeborg Bachmann, besprochen, diesmal im Format eines hermeneutischen *close reading*<sup>59</sup>. Die Interpretation

<sup>58</sup> Irreführend scheint vor diesem Hintergrund auch die Annahme von Michelsen zu sein, daß vom Begriff der ‚Lieder‘ notwendig negative Konnotationen ausgehen: „Sicher ist nur, daß es sich bei den Personen, die es (das Lieder-Singen, A.d.V.) verwirklichen könnten, auf keinen Fall um Menschen handelt.“ Woher er allerdings die Sicherheit seiner Behauptung nimmt, bleibt ungenannt (MICHELSEN, Liedlos. Paul Celans „Fadensonnen“, a.a.O., 128; vgl. auch 132).

<sup>59</sup> E. FRIED, „Ich grenz noch an ein Wort und an ein andres Land“, in: CH. KOSCHEL / I. WEIDENBAUM (Hrsg.), Kein objektives Urteil – nur ein lebendiges, a.a.O., 388–394. Zunächst in: E. FRIED, Ich grenz noch an ein Wort und an ein andres Land. Über Ingeborg



bezieht sich auf Bachmanns vorletztes (bislang veröffentlichtes) Gedicht, *Böhmen liegt am Meer*, aus dem Jahre 1964. Es lautet:

*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.

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

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  
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.

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. (I, 167f.)

---

Bachmann – Erinnerung, einige Anmerkungen zu ihrem Gedicht *Böhmen liegt am Meer* und ein Nachruf, Berlin 1983, 5–10.

Es handelt sich – zweifellos – um ein utopisches Gedicht, um den lyrischen Entwurf einer „Gegenwelt“<sup>60</sup>, wie es bei Fried heißt. Dies, der utopische Charakter des Gedichts, ist nicht nur durch den intertextuellen Verweis auf Shakespeares *Wintermärchen* verbürgt, in dem ein Fabel-Böhmen ans Meer entrückt ist; oder durch das dem Gedicht äußerliche, banale topographische Faktum, daß Böhmen schlicht nicht ans Meer grenzt. Immanent im Gedicht sprechen für das Utopische insbesondere die beiden ersten Terzette, die Vers für Vers den Katalog von Bedingungen verlängern, die zunächst zu erfüllen wären, um die Utopie zu verwirklichen, wobei in jede der Bedingungen, obschon nicht grammatisch, so doch semantisch eine Spur des Kontrafaktischen eingeschrieben ist.

Daß es sich bei Bachmanns Gedicht überdies um ein poetologisches Gedicht handelt, ist Fried auch nicht entgangen. Die Utopie erscheint im Gedicht vor allem als eine Sprach-Utopie. Gelingt es in ihr, eine Unterscheidung, eine Grenze zwischen Selbst und Sprache zu finden, ein „System der Verbindung und Identifikation“<sup>61</sup> zu etablieren, dann wäre eine neue, utopische Bedeutsamkeit von Selbst und Welt geschaffen, eine neue Vertrautheit des Wortes mit seiner Bedeutung. Fried beharrt jedoch darauf, daß Bachmanns Gedicht eine „kaum mehr verkappte Absage an Glauben und Hoffnung“<sup>62</sup> enthalte. Der U-topos ist nach Frieds Verständnis in dieser lyrischen Situation kein ersehntes Land mehr, keine Chiffre, die – gleichsam als Ausdruck eines fortdauernden Sollens – das Telos unseres Handelns ausmacht; oder die aktuelle Praxis im Kontrafaktischen bündelt. Utopie ist hier der Nicht-Ort, der auf Realisierung nicht mehr hoffen kann; der daran erinnert, daß er nur als und in Literatur zu überleben vermag.

Was Fried allerdings nicht wirklich wahrnimmt, ist, daß die Dialektik des Zugrunde-Gehens und der Neudifferenzierung des „unverlorenen“ Ich im Medium der utopischen Sprache – eine Anspielung auf Celans *Bremer Literaturpreisrede* – im Verlauf des Gedichts aus dem Modus des Kontrafaktischen in den Modus des Indikativischen wechselt. Es heißt:

Ich grenz noch an ein Wort und an ein andres Land,  
ich grenz, wie wenig auch, an alles immer mehr

So richtig es ist, daß die beiden Schlußverse das Utopien erneut (als *actio in distans*) entziehen: es bleibt aber als *agens* erhalten und wirkmächtig. Sieht Fried völlig zu Recht, daß das in der Eröffnungszeile in Aussicht gestellte Eintreten in eine Behausung durch das Bekenntnis zum Vagantentum am Ende des Gedichts negiert wird, so ist dieses Schlußbekenntnis – recht besehen – die eigentliche Pointe von Bachmanns gesamtem poetologischen Denken. In den *Frankfurter Vorlesungen* hieß es: „die Wirklichkeit harrt ständig einer neuen Definition, weil

<sup>60</sup> FRIED, „Ich grenz noch an ein Wort und an ein andres Land“, a.a.O., 393.

<sup>61</sup> Ebd., 294.

<sup>62</sup> Ebd., 393.

die Wissenschaft sie gänzlich verformelt hat“ (IV, 188) und dies bedeutet, daß die Grenzen der Sprache, durch die das Ich und eine bedeutsame Wirklichkeit sich zuallererst konstituiert, stets neu und immer wieder neu zu ziehen sind. In diesem Sinne eröffnet sich allein im sprachlichen Vagantentum, in dem ein Wohnen im Haus der Sprache negiert ist, die Dimension der Zukunft.

An dieser Stelle, wo noch einmal deutlich wird, wie die Poetik der sogenannten hermetischen Dichter im Modus des stets Utopischen Anleihen nimmt am Zukünftigen, müssen wir die Position Hans Magnus Enzensbergers einholen, seine Haltung zum Verhältnis von Poesie und Politik im allgemeinen und seine Position zur Funktion des Metaphorischen im Prozeß der Politisierung des Poetischen im besonderen. Enzensberger rekapituliert seine Auseinandersetzung mit den Verfahren der sprachlichen Hermetisierung, worauf wir später noch einmal eingehen, in zwei Besprechungen der Lyrik Nelly Sachs, weniger explizit geschieht dies mit Blick auf Paul Celan und Ingeborg Bachmann. Doch nicht zufällig hat Ingeborg Bachmann in dem ins Jahr 2006 vordatierten Epilog zu den „Wahrnehmungen aus sieben (europäischen) Ländern“<sup>63</sup> das letzte, zumindest das letzte lyrische Wort. In der hybriden Textform von Enzensbergers Europa-Buch werden dokumentarische, narrative und theoretische Momente ineinandergelegt und übereinandergeblendet. Und wie so häufig bei Enzensberger, wird die Subjektposition der Wahrnehmungs- und Reportage-Texte permanent ausgetauscht, verschoben und mithin dezentriert. Insofern inszeniert das Erzählkonzept, aufs Ganze gesehen, die „Irregularität“, den „Wirrwar“<sup>64</sup> den Enzensberger Europa als Roßkur gegen die Homogenisierung verschreibt, gegen die Gleichsetzung des Nicht-Gleichen, die im europäischen Einheitsgedanken impliziert scheint.

Die Vielzahl der Perspektiven wird zwischen zwei Buchdeckeln gebündelt, die Perspektiven sollen sich aber keineswegs in einem einzigen Fluchpunkt treffen. So beendet, hoch kalkuliert, das Ich des Epilogs, der ehemalige amerikanische Offizier Timothy Taylor seine in Ramstein begonnene „Springprozeßion“ durch Europa in der Peripherie Europas, in Prag. Dort – wiederum kaum zufällig auf dem Weg zum Flughafen – begegnet er dem seit zehn Jahren in Prag lebenden österreichischen Studenten der allgemeinen und vergleichenden Literaturwissenschaft. Dieser, zur Verwirrung des Amerikaners, spricht von der Seeluft in Prag, die seinem Asthma abhelfe; von Möwen auf der Moldaubrücke. „Na, Sie wissen doch: Böhmen liegt am Meer“<sup>65</sup>; und dann gibt er dem Ich eine Fotokopie des oben zitierten Bachmann-Gedichts: „Sie sollten es auswendig lernen, auch wenn Sie kein Wort davon verstehen“<sup>66</sup>!

<sup>63</sup> H. M. ENZENSBERGER, *Ach Europa! Wahrnehmungen aus sieben Ländern*. Mit einem Epilog aus dem Jahre 2006, Frankfurt a.M. 1987.

<sup>64</sup> Ebd., Klappentext, a.a.O.

<sup>65</sup> Ebd., 498.

<sup>66</sup> Ebd., 500. Zu Enzensbergers *Ach Europa!* vgl. P. M. LÜTZELER, *Bachmanns und Bernhard an Böhmens Strand. Schriftsteller und Europa oder Die Entdeckung des Homo Europaeus Enzensbergerensis*, in: *Die Neue Rundschau* 1991/1, 23–35.

Das Erzählkonzept sieht eine explizite Kommentierung des Gedichts, eine Exegese nicht vor. Und doch mißt es ihm dadurch, daß es unkommentiert, gleichsam ins Schweigen gestellt, am Ende des Bandes zitiert wird, eine kaum steigerbare Bedeutung bei. Anders als bei Fried scheint hier das Gedicht als Schlußstein einer Poetik des Vagantentums, der permanenten Sprachbewegung, der Deterritorialisierung verstanden zu sein. Prag, wie wir aus Deleuzes und Guattaris Kafka-Lektüren wissen, ist jene topographische Chiffre für eine deutsche Sprache mit schwindender territorialer Verankerung und institutioneller Deckung, der Ort der ‚kleinen‘ Literatur, die nicht das Schon-Begriffene zu einer passenden Ausdrucksform führt, sondern die mit „dem Sagen (beginnt)“ und erst später „sieht oder begreift“<sup>67</sup>.

Die Schiffsmetaphorik, mit der Bachmanns Gedicht schließt, ist die Radikalisierung des Deterritorialisierungsgedankens, auch und gerade mit dessen sprachtheoretischer und poetologischer Pointe. Es bedarf nicht nur – so ließe sich diese zusammenfassen – einer einmaligen emanzipatorischen Mission, um aus der verkehrten Realität ins Utopische zu gelangen. Darin läge noch die Sicherheit eines archimedischen Punktes, von dem aus diese Emanzipation zu lenken wäre. Die Navigationsmetapher ist dagegen und vielmehr das Bild für die Verstetigung des deterritorialisierten Sprachzustandes. Insofern ist die wahre Utopie paradoxerweise die Absage ans Utopische als ideologisches Konstrukt. Wie wir gleich sehen werden, ist die Schiffsmetapher nicht zufällig auch das Leitbild und das geheime Zentrum der Poetologie Enzensbergers, und zwar nicht erst seit seiner utopieskeptischen Reflexion der Gesellschaft Ende der 70er Jahre, sondern von Beginn an.

Die beiden schon angesprochenen Rezensionen der Gedichte Nelly Sachs<sup>68</sup> sind – wie gesagt – Enzensbergers expliziter Beitrag zum Streit um die hermetische Metapher, den vor allem Holthusens Besprechung der *Todesfuge* Celans losgetreten hatte. Daran, daß es auch in den Gedichten von Nelly Sachs wohl kaum darum geht, „der blutigen Schreckenskammer der Geschichte (zu entfliehen), um aufzusteigen in den Äther reiner Poesie“<sup>69</sup>, sondern daß diese Gedichte Auschwitz beharrlich meinen, ohne es direkt zu benennen, daran ist für Enzensberger nicht zu zweifeln. Nelly Sachs' Authentifizierung ihres Dichtens, „Meine Metaphern sind meine Wunden“<sup>70</sup>, ist in diesem Sinne zu verstehen. Enzensberger greift die Problematik der historischen Referenz der Metaphern an jener Stelle auf, wo deren Stand in der Sprache erfragt wird und die Konsequenzen für deren Verständlichkeit erwogen werden. Die Schwierigkeit des Verstehens ist bei Nelly Sachs, heißt es, „niemals technischer Herkunft; sie hat

<sup>67</sup> G. DELEUZE und F. GUATTARI, *Kafka*. Für eine kleine Literatur. Frankfurt a.M. 1976, 40.

<sup>68</sup> ENZENSBERGER, *Die Steine der Freiheit*, a.a.O.; DERS., *Über die Gedichte der Nelly Sachs*, in: B. HOLMQVIST (Hrsg.), *Das Buch der Nelly Sachs*, Frankfurt a.M. 1977, 355–362.

<sup>69</sup> HOLTHUSEN, *Fünf junge Lyriker*, a.a.O., 390.

<sup>70</sup> Brief von Nelly Sachs an Gisela Dischner vom 12.7.1966, zit. nach G. DISCHNER, *Zu den Gedichten von Nelly Sachs*, in: *Das Buch der Nelly Sachs*, a.a.O., 309–354; 311.

weder Verfremdung noch Kalkül im Sinn, ihre Poesie ist weder Codeschrift noch Vexierbild<sup>71</sup>. Die Schwierigkeiten rühren vielmehr daher, daß diese Lyrik noch nach ihrer Bedeutung sucht und in diesem Zusammenhang des intertextuellen Gewebes als Kontext bedarf, sowohl des Gewebes innerhalb ihres Werkes als auch des Bezuges nach außen. So verfolgt Enzensberger Nelly Sachs' Metaphern im Längsschnitt ihrer Entstehung und mit Blick auf die biblischen Einsprengsel, die ihnen voraus liegen, um den Prozeß der sukzessiven Gewinnung einer signifikativen Dimension nachzuvollziehen und darzutun.

Konsequenterweise wird die geduldige, jede Übersetzung und Fixierung aufschiebende Lektüre zur Allegorie des lyrischen Entstehungsprozesses und dieser mit der Biographie der zum Nomadentum verurteilten Autorin zusammengeführt. Gegen Benns Modell der Kontextualisierung nicht bedürftiger Gedichte schreibe Nelly Sachs – und hier wird zum ersten Mal Enzensbergers Projekt eines Museums der modernen Poesie greifbar – „im Grunde an einem einzigen Buch“<sup>72</sup>, nicht, wie Enzensberger sofort nachsetzt, weil das einzelne Gedicht dem Ganzen einer im vorhinein entworfenen zyklischen oder epischen Kompositionslogik untersteht, sondern weil das Schreiben selbst die unendliche Bewegung eines Kommentars nachbildet – eines Kommentars, dessen Urtext sich stets entzieht und entzogen bleiben muß.

Was Enzensberger anhand Nelly Sachs' Lyrik als die Struktur des über seine Grenzen hinausgreifenden und hinausverlangenden Gedichts beschreibt, ist zugleich das Prinzip von Enzensbergers eigenem anthologischem Unternehmen, dem *Museum der modernen Poesie*. Das „Ganze“ ist hier allerdings nicht der immer offene Werkzusammenhang *in progress*, sondern der nationen- und Nationalalliteraturen übergreifende Zusammenhang der „Weltsprache der modernen Poesie“<sup>73</sup> *in progress*: „Die Poesie ist immer unvollendet, ein Torso, dessen fehlende Glieder in der Zukunft liegen“<sup>74</sup>.

Die beschworene „Einheit der modernen Poesie“, das Postulat eines „gemeinsame(n) Bewußtsein(s)“<sup>75</sup>, die Hypothese, daß der „Prozeß der modernen Poesie zur Entstehung einer dichterischen Weltsprache“<sup>76</sup> führe, darf allerdings nicht als Vereinheitlichung des Verschiedenen, nicht als Vereinnahmung des Fremden im globalisierten Horizont des Schriftverkehrs verstanden werden. Im Gegenteil, die Einheit ist hier als Voraussetzung zur kritischen Bezugnahme gedacht, als Konsens, der den Dissens erst ermöglicht und fördert: „Wie die Stücke eines Puzzles“, erklärt Enzensberger sein Prinzip der Kontextualisierung,

<sup>71</sup> ENZENSBERGER, Über die Gedichte der Nelly Sachs, a.a.O., 356.

<sup>72</sup> Ebd., 356.

<sup>73</sup> So der Titel der überarbeiteten Fassung der Einleitung zum *Museum der modernen Poesie* von 1960; H. M. ENZENSBERGER, Weltsprache der modernen Poesie (1962), in: DERS., Einzelheiten II. Poesie und Politik, Frankfurt a.M. 1984, 7–28.

<sup>74</sup> ENZENSBERGER, Weltsprache der modernen Poesie, a.a.O., 28.

<sup>75</sup> Ebd., 18.

<sup>76</sup> Ebd., 19.

wurden die einzelnen Gedichte immer wieder versuchsweise aneinandergelegt, und zwar so lange, bis sich aus ihnen ein Kontext ergab. Dabei wird der Zusammenhang zwischen zwei Stücken nicht nur durch Übereinstimmung und Parallelen, sondern auch durch Echos, Gegensätze, Widersprüche gestiftet. Sobald eine kritische Menge erreicht war, begannen die Elemente aufeinander zu reagieren. Die Gedichte fingen an, miteinander zu reden, zu hadern, zu argumentieren<sup>77</sup>.

Den Modus des Konflikts als anthologisches Kompositionsverfahren zu bestimmen, setzt offenkundig einen spezifischen Begriff der Tradition voraus, der, wie wir gleich sehen werden, sich im Nachkriegsdeutschland keineswegs von selbst versteht. Es heißt, kurz und bündig: „Die Tradition der Moderne ist Herausforderung, nicht Konsekration<sup>78</sup>.“ Enzensberger nennt seine Anthologie ein Museum, und darin ist bereits eine Provokation enthalten, die der Herausgeber intendiert haben muß. Denn die Idee des Museums, entstanden im 19. Jahrhundert, will genau das, was konträr zu Enzensbergers prozessuaalem Traditionsbegriff steht: Legitimation des bestehenden Gemeinwesens als Kulminationspunkt einer geistigen Entwicklungsdynamik. Und gerade die Schaffung der Nationalmuseen diente im 19. Jahrhundert dazu, den Ort der eigenen Nation im Horizont anderer Nationen und gegen diese zu bestimmen.

An dieser Stelle wird noch einmal überdeutlich, daß Enzensbergers Anthologie (bzw. ihr Organisationsprinzip) polemisch sich im Spannungsfeld der Nachkriegsliteratur lokalisiert und daraus ihr Skandalon gewinnt. Denn die Versuche, sich des im Nationalsozialismus verschütteten Erbes der modernen Poesie zu erinnern, können auch andere Formen annehmen als Enzensbergers international angelegte Sammlung; und insbesondere anders begründet werden. Gemeint ist die am Anfang des Kapitels bereits erwähnte Anthologie *Ergriffenes Dasein. Deutsche Lyrik 1900–1950* (1953, später erweitert), die Hans Egon Holthusen und Friedhelm Kemp besorgt haben. Moderne Poesie – und es ist nur die deutsche versammelt – beginnt hier bei George und Hofmannsthal, zwei Autoren, die Enzensberger aus seinem Museum verbannt; und sie ist hier „historischer Besitz geworden“<sup>79</sup>, der als ein Kontinuum ausgebreitet und – entscheidend – auf die Sprachrevolution der ersten beiden Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts, nicht etwa auf Auschwitz hin interpretiert wird: „Der Herausgeber von heute hat keinen Grund, als Verhänger neuer Tafeln aufzutreten und den aktuellen geschichtlichen Moment allzu heftig zu betonen<sup>80</sup>.“ Die geschichtliche Zäsur, die Auschwitz bedeuten könnte, bleibt irrelevant, schon die abstrakte Orientierung an der Jahrhundertwende und Jahrhundertmitte für die Definition des Auswahlumfangs offenbart dies im Titel. Produktionsästhetisch spielt die geschichtliche Zäsur Auschwitz für Kemp und Holthusen keine Rolle,

<sup>77</sup> Museum der modernen Poesie, eingeleitet von H. M. ENZENSBERGER, Frankfurt a.M. 1960, 8–20; 19.

<sup>78</sup> ENZENSBERGER, Weltsprache der modernen Poesie, a.a.O., 9.

<sup>79</sup> HOLTHUSEN / KEMP, *Ergriffenes Dasein*, a.a.O., 387.

<sup>80</sup> Ebd.

weil für sie Dichtung, nach dem Titel also ergriffenes Dasein, „in einem Akt schöpferischer Re-Integration aus eigener Ursprünglichkeit“<sup>81</sup> entsteht. Und formgeschichtlich blieb er ihrer Einschätzung nach folgenlos.

Anders als Kemp und Holthusen orientiert sich Enzensberger an genau jener Zäsur, die diese aussparen; er wählt den Zeitraum zwischen 1910 und 1945. Er erklärt:

Auschwitz und Hiroshima haben auch für die Poesie Epoche gemacht. Nur wer sie als Alibi vor der Geschichte versteht, wird sich einbilden, die großen historischen Brüche vermöchten dem Vers nichts anzuhaben. Innerlichkeit ist unbelehrbar, die kennt keine Epochen. Dagegen setzt sich die moderne Poesie der geschichtlichen Erfahrung aufs extremste aus; sie kann nicht anders<sup>82</sup>.

Abschließen wollen wir diesen Teil des Kapitels mit einer genauen Analyse von Enzensbergers Selbstdeutung *Die Entstehung eines Gedichts*<sup>83</sup> aus dem Jahre 1962, in der die Frage nach der Genese eines Gedichts und dessen formalen Struktur mit den Fragen zusammengeführt wird, wodurch die kritische politische Potenz des Gedichts entsteht und welche Rolle die Metaphorik in diesem Zusammenhang spielt. Ist ein Gedicht möglich, „das politisch wäre und sonst nichts“, so präzisiert Enzensberger seine Frage. „Vermutlich ginge es an seiner propagandistischen Absicht zugrunde“, ergeht die Antwort. Und weiter: „Ich glaube (...), daß die politische Poesie ihr Ziel verfehlt, wenn es sie direkt ansteuert. Die Politik muß gleichsam durch die Ritzen zwischen den Worten eindringen, hinter dem Rücken des Autors, von selbst“<sup>84</sup>.

Enzensbergers Reflexion der Gedichtgenese ist die Reflexion der Genese eines Gedichts, des Gedichts *An alle fernsprechteilnehmer*<sup>85</sup>. Worauf es Enzensberger wesentlich ankommt, ist zu zeigen, daß dem Gedicht keine, auch keine politische Botschaft vorausliegt. Die Keimzelle des Gedichts, „zwei absolut nichtssagende Worte“<sup>86</sup>, wird zunehmend, von Fassung zu Fassung, angereichert, durch tautologische oder pleonastische Wendungen variiert und über metaphorische Transformationen erweitert. Der erste Deutungsvorschlag, worin das Zentralsignifikat des Gedichts bestehen könnte, wird erst gemacht, als das Gedicht in seiner Grundstruktur bereits weitestgehend feststeht. Die Konnotationen gehen offenkundig der Denotation voraus, nicht umgekehrt; die

<sup>81</sup> HOLTHUSEN / KEMP, Ergriffenes Dasein, a.a.O., 389.

<sup>82</sup> ENZENSBERGER, Weltsprache der modernen Poesie, a.a.O., 27.

<sup>83</sup> H. M. ENZENSBERGER, Die Entstehung eines Gedichts, in: DERS., Gedichte. Die Entstehung eines Gedichts. Nachwort von WERNER WEBER, Frankfurt a.M. 1962, 55–78; der Essay geht auf einen Vortrag zurück, den Enzensberger 1961 im Poetik-Kolleg der Bayrischen Akademie der Künste an der Münchner Universität gehalten hat. Zusätzliche poetologische Brisanz gewinnt der Vortrag, wenn man bedenkt, daß sein Vorredner der fast achtzigjährige Wilhelm Lehmann war.

<sup>84</sup> Ebd., 72.

<sup>85</sup> H. M. ENZENSBERGER, die verteidigung der wölfe, Frankfurt a.M. 1957.

<sup>86</sup> ENZENSBERGER, Die Entstehung eines Gedichts, a.a.O., 64.

Kohärenz der semantischen Elemente erlangt erst spät die Stabilität der Signifikation.

Die politische Pointe des Gedichts erweist sich so als *objet trouvé* der Form. Der Zustand I des Gedichts, die zwei absolut nichtssagenden Worte „*etwas, das* ...“<sup>87</sup>, könnten nun, nach Variation und metaphorischer Transformation, „eine Beschreibung der Radioaktivität und ihrer Wirkungen“<sup>88</sup> sein, andere Interpretationen wären aber ebenso möglich bzw. erwünscht. Daß die formale Konsistenz das eigentliche *agens* der Gedichtentstehung darstellt, ist bei einem Autor, der seinem Selbstverständnis nach ein politischer Autor ist, ein überraschender Zwischenbefund.

Enzensberger ist offenkundig ein genauer Leser des Prager Strukturalisten Roman Jakobson gewesen. Die ästhetische Funktion beschrieb dieser in seinem epochemachenden Aufsatz *Linguistik und Poetik* von 1960 als den poetischen Effekt, der daraus resultiert, daß Elemente, die einander in einer bestimmten Hinsicht ähnlich sind, über die lineare Sukzession der Zeichen verteilt werden, eine Isotopiestruktur des Textes bilden. Ganz in strukturalistischer Tradition schreibt auch Enzensberger über die ästhetischen Verfahren: „(...)sie betonen den Gebilde-Charakter des Ganzen, das ansonsten eher als Prozeß erscheint.“ Und später: „Sie werfen dem Text eine Knüpfstruktur über, die das thematisch gegebene Netz sprachlich wiederholt. Ähnlich wie mit den phonetischen wird mit den metaphorischen Elementen verfahren. Auch sie bilden ein Gewebe, dessen Fäden sich über das Ganze hinwegziehen“<sup>89</sup>.

Nun bilden zwar, den Metapherntheorien des 20. Jahrhunderts zufolge, Metaphern durchgängige Isotopien, aber Isotopien sind keineswegs notwendig Metaphern. Auch Enzensberger behauptet das nicht. Er zeigt vielmehr, daß verschiedene paradigmatische Reihen, wie Jakobson das nannte, assoziative Wortketten, die eine semantische Konstanz aufweisen oder einem bestimmten Gegenstandsbereich angehören, Strukturen der Wiederholung ausbilden, die auf der Ebene der Struktur Homologien darstellen. Allein darin besteht das metaphorische Moment des Gedichts<sup>90</sup>.

Das politische Potential des Gedichts kommt da zum Tragen, wo Enzensberger die semantische Polyvalenz des Gedichts zur *conditio sine qua non* des Poetischen erhebt. Es ist klar, daß Mehrwertigkeit vor allem ein Effekt des Metaphorischen ist. Denn die Mehrschichtigkeit der metaphorischen Anlage des Gedichts läßt die einzelnen metaphorischen Elemente kraft der homologen Ordnung der Isotopien, in die sie eingebunden sind, auf mehreren Ebenen und in mehreren Hinsichtnahmen semantische Effekte erzielen. Der Modus des Konflikts, den Enzensberger oben als anthologisches Prinzip der Kontextuali-

<sup>87</sup> Ebd., 64.

<sup>88</sup> Ebd., 71.

<sup>89</sup> Ebd., 73f.

<sup>90</sup> Vgl. ENZENSBERGER, Die Entstehung eines Gedichts, a.a.O., 68.



sierung bestimmte, erscheint hier als metaphorische Verfassung des Gedichts selbst. Das politische Moment des Gedichts ist somit kein thematisches, sondern ein sprachliches: die semantische Offenheit der Polyvalenz ist sein Prinzip, die Metapher sein Verfahren.

Das Gedicht *an alle fernsprechteilnehmer*, anhand dessen Entstehung Enzensberger seine Poetologie entwickelt, ist also *unter anderem* ein Gedicht über „die radioaktiven Isotope“<sup>91</sup>; es ist aber auch – unter anderem – *ein* Gedicht über Gedichte, also ein poetologisches Gedicht. Es lagert sich eine weitere metaphorische Schicht an: Die Isotopien des Textes, „(d)as Etwas, von dem er spricht, trieft über Parteien- und Ländergrenzen, wie die radioaktiven Isotope in der Luft“<sup>92</sup>. Zugegeben ein schräges Bild. Es steht zu varianten Formulierungen, zu den organisch-botanischen Metaphern, die Enzensberger an anderen Stellen zur Funktions- und Wirkungsweise des Literarischen verwendet, in seltsamer Spannung. Etwa zu jener in der Einleitung zum *Museum der modernen Poesie*: „(S)ie (die im Museum versammelten Texte, Anm. d. V.) antworten eines aufs andere, oft ohne voneinander zu wissen, sie gehen wie Pollen ins Unbekannte, über alle Erdteile hinweg, und pflanzen sich im Entferntesten fort“<sup>93</sup>. Entscheidend jedoch ist, daß metaphorische Strukturen, die zunächst dem gedichtimmanenten Zusammenhang Form geben, in dieser poetologischen Metaphorik die Potenz zugesprochen bekommen, die Gedichtgrenze zu überspringen und einen intertextuellen Isotopos mit anderen „Werken“ zu bilden, eine Vergleichsebene: „Sie fordern, zunehmend Vergleich über Vergleich heraus“, wobei die Argument- und Satzstruktur offen läßt<sup>94</sup>, ob hier der Vergleich der Gedichte als komparatistische Lektüre, die die anthologische Versammlung ermöglicht, oder der produktionsästhetische Aspekt einer internationalen Metaphernsprache gemeint ist<sup>95</sup>. Die instabile Semantik des Metaphorischen, die Enzensberger zunächst als eine Sprache der Zukunft an Nelly Sachs beobachtet und in seiner Selbsteutung strukturalistisch fundiert, ist zugleich das *eigentliche* anthologische Prinzip seines *Museums*. Der Isotopos, den die Metapher ausspannt, schafft das *tertium* eines komparatistischen Lektürevergleichs; ihre instabile Semantik ist das Prinzip des Streitgesprächs, das sie gegen jede *clotûre* der Interpretation in Gang halten soll.

<sup>91</sup> Ebd., a.a.O., 72.

<sup>92</sup> Ebd., a.a.O., 72.

<sup>93</sup> ENZENSBERGER, *Weltsprache der modernen Poesie*, a.a.O., 18.

<sup>94</sup> Ebd.

<sup>95</sup> Auch der Fortgang der Argumentation hebt diese ‚Polyvalenz‘ nicht auf. Es heißt: „Dieses Gespräch, dieser Wechsel von Stimmen und Echos, rückt immer mehr ins Sichtbare, und man bracht nur Metaphern, Tonfälle, Techniken, Motive aus einem Dutzend Sprachen nebeneinanderzulegen, um seiner inne zu werden.“ (ENZENSBERGER, *Weltsprache der modernen Poesie*, a.a.O., 19.)

*Peter Härtling und die Internationalität der Metaphorik*

Peter Härtling greift die Frage der modernen Poesie dort auf, wo sie Enzensberger zurückgelassen hat. Ähnlich wie sein Vorgänger die Vorkriegslyrik bettet Härtling die deutsche Nachkriegslyrik genealogisch in einen internationalen Kontext ein. Er vertritt die These, dass die Metaphorik international geworden ist, weil sie sich aus der gemeinsamen Quelle des Surrealismus und Expressionismus speist, die zusätzlich durch den Dadaismus und Varianten didaktischer Dichtung angereichert wird<sup>96</sup>. An mehreren Lyrik-Beispielen versucht Härtling dann konkret zu zeigen, wie „sich surrealistische und expressionistische Gesten (mischen)“ können, etwa bei Enzensberger; oder wie sich Dada mit Brechts Didaktik verbinden kann, etwa bei Grass. (59) Es heißt, dass sich durch die Internationalität der Metaphorik „eine Art von Verbindlichkeit“ (59) hergestellt habe, die im deutschsprachigen Raum über die verschiedenen Lager hinausgreift. Härtling sieht in den Anthologien *Transit* (1956) von Höllerer und *Museum der modernen Poesie* (1960) von Enzensberger die Bestätigung für seine Annahme:

Die beiden Anthologien [...] gehen jener erstaunlichen Übereinkunft in der Metaphorik nach. Aus der Poesie der Welt ist nun wahrhaftig eine Weltpoesie geworden, Goethes Hoffnung hat sich erfüllt – mit allen Schwächen, aller Monotonie, die solcher Erfüllung anhaftet. Aus der Übereinkunft entsteht ein Einverständnis. Obgleich das Sprachgewirr Babylons nicht geringer geworden ist, hat sich der poetische Konsensus vertieft. Wir wissen, wie die jungen Italiener, die jungen Amerikaner, Engländer, Polen, Franzosen, Afrikaner schreiben, wir wissen, daß es auch in der Sowjetunion bei Twardowsky und Vera Inber Zeilen gibt, die wir verstehen, weil sie aus dem gleichen metaphorischen Grund, jenem rätselhaften Eingestimmtsein, geschrieben sind. (59)

Mit Blick auf die deutsche Situation nennt Härtling im weiteren Verlauf seines Essays mehrere Gründe für die Aktualität und Lebendigkeit des Erbes der historischen Avantgarde in der Gegenwart. In den expressionistischen und surrealistischen Metaphern sieht er zunächst den Kern einer literarischen Sprache, die sich aufgrund ihres hermetischen Charakters erfolgreich gegen den Zugriff der Politik und der Ideologie verteidigt und sich nicht für menschenfeindliche Zwecke manipulieren lässt. (60) Damit hängt zusammen, dass nach Härtling diese Form der Metaphorik die Grundlage für eine Sprache bilden kann, die im Dienste der historischen Zeugenschaft steht:

Eine Nomenklatur mußte gefunden werden, die unverletzbar, dennoch alles ansprach, was aufgetaucht war – die Denker und Täter der Macht, die Verballhornungen, die Qualen, die Brutalitäten. Die zugespitzten Metaphern der Expressionisten und Surrealisten erwiesen sich hier als treffliche Waffen. (60)

<sup>96</sup> P. HÄRTLING, Übereinkunft in der Metapher. Einige Notizen über neue deutsche Lyrik, in: Der Monat 13 (1961), 56–62. Im folgenden Zitatbeleg im Fließtext.

Das subversive Potential der expressionistischen und surrealistischen Metaphern, das sich in der Sprache „abgelagert“ (57) hat, das dort „resorbiert“ worden ist, wie Enzensberger sagt, erschöpft sich jedoch nicht in seiner Fähigkeit, Erinnerungsarbeit zu leisten, „Unmenschlichkeit (zu) beschreiben“<sup>97</sup>. Die kritische Potenz der älteren und der neueren Metaphern, die Härtling zunächst in ihrer antiideologischen Funktion als „entscheidende und erschütternde Hinwendung zur Übertragung, zur Signatur, zum Hinweis auf etwas, das sich vibrierend verbirgt“, (60) beschrieben hat, hat für ihn auch eine erkenntnistheoretische und utopische Dimension, die vor allem in ihrer Widerständigkeit liegt:

Die zeitgenössische Metaphorik lebt von vielen Regeln, jedoch nur eine bindet alle Metaphern. Es ist die Grundregel der Gegen-Haltung. Der Dichter kommuniziert nicht mehr mit seiner Umwelt – wenn er es tut, nur mit Teilstücken, mit Stückwerk –, er nimmt wahr, prüft und gibt verändert als Bild zurück. Diese „Übersetzung“ hat nichts mehr mit platter Lust nach Schönheit gemein. Seit der Jahrhundertwende, seit Valéry, hat die Schönheit, wenn sie sich zu erkennen gibt, einen anderen Sinn: sie ist Gegenbild. Die Metapher von heute hält stets Gegenbilder vor. Sie ist kein Nachbild mehr, kein Abbild, keine Zustimmung, kein Applaus. Sie ist darum einsam und auf dem ersten Blick rätselhaft. (60f.)

Die Stoßkraft von Härtlings Essay steht und fällt mit seinem Ideal von Widerstand und Aufklärung. Die modernen, aus Expressionismus und Surrealismus stammenden metaphorischen Verfahren erscheinen ihm als kongeniale Aufklärungsinstrumente, weil sie die Wortspender für eine „Nomenklatur“ der „Unmenschlichkeit“ bilden und utopische Gesellschaftsmodelle entwerfen. Indem die Gegenbilder auf eine andere, eine ideale Gesellschaft hinweisen, zeigen sie indirekt, was an der gegenwärtigen Gesellschaft problematisch ist. Die metaphorischen Gegenbilder entwerfen von daher eine Utopie, die sich von den gegebenen Zuständen unterscheidet, und in dieser Differenz liegt ein Erkenntnisgewinn. Der aufklärerische Impuls liegt auch der Haltung des „Spiegel-Vorhaltens“ zugrunde, die den Essay leitmotivisch (57, 60, 61) durchzieht.

Zum Komplex der aufklärerischen Ausrichtung des Essays gehört nicht zuletzt die Aktualisierung des O-Mensch-Pathos des Expressionismus: Indem die modernen Metaphern dieses Erbe in sich tragen, so Härtling, transportieren sie zugleich die Rücksicht auf die leidende Kreatur und das Humanum von Literatur überhaupt.

<sup>97</sup> R. BAUMGART, Unmenschlichkeit beschreiben, in: DERS., Literatur für Zeitgenossen. Essays, Frankfurt a.M. 1966, 12–36.