

FRIEDRICH WILHELM WODTKE

Ordentlicher Professor
der deutschen Sprache und Literatur

DIE ENTWICKLUNG DER DEUTSCHEN LYRIK SEIT 1945

(Wilhelm Lehmann, Elisabeth Langgässer, Peter Huchel, Günter Eich,
Karl Krolow, Nelly Sachs, Paul Celan, Gottfried Benn, Helmut Heissenbüttel,
Hans Magnus Enzensberger)

Τὴν 8ην Φεβρουαρίου 1966 ὁ καθηγητὴς κ. F. W. W o d t k e ἤρχισε τὰ μαθήματα αὐτοῦ ἐν τῇ Φιλοσοφικῇ Σχολῇ.

Πρὸ τοῦ μαθήματος ὁ Κοσμήτωρ τῆς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς κ. Ν. Τ ω μ α δ ᾶ κ η ς ἐπαρουσίασε τὸν νέον καθηγητὴν, ἐξέφρασε τὴν χαρὰν του διὰ τὴν ἐκ νέου λειτουργίαν τῆς ἑδρας καὶ ἐτόνισε τὴν σημασίαν τῆς γνώσεως τῆς γερμανικῆς γλώσσης καὶ φιλολογίας, τόσον διὰ τὴν ἐπιστήμην, ὅσον καὶ διὰ τὴν λογοτεχνίαν.

Ἡ ὁμιλία τοῦ κ. W o d t k e ἔχει οὕτω :

Euer Magnifizienz!

Euer Spektabilität!

Meine verehrten Herren Kollegen!

Hochverehrter Herr Kulturattaché!

Meine Damen und Herren!

Es ist mir ein tiefgefühltes Bedürfnis, in dieser Stunde der Hohen Philosophischen Fakultät der Universität Athen für die große Ehre zu danken, die mir durch den Ruf auf den neugeschaffenen Lehrstuhl für deutsche Sprache und Literatur zuteil geworden ist, der nunmehr durch Seine Majestät König Konstantin II. von Griechenland bestätigt und damit rechtskräftig geworden ist.

Mein Dank gilt allen, die an dieser Berufung mitgewirkt haben, vor allem auch dem verehrten deutschen Kulturattaché Legationsrat Dr. Friedrich Muthmann, von dem ich der Philosophischen Fakultät der Universität als Lehrstuhlinhaber vorgeschlagen worden bin.

Dieser Ruf bedeutet für mich die Erfüllung eines jahrzehntelang gehegten Wunsches, den Boden Griechenlands, meiner eigentlichen geistigen Heimat

seit meiner Schulzeit im humanistischen «Askanischen Gymnasium» in Berlin, zu betreten, der immer wieder durch politische Zeitereignisse vereitelt wurde. Ich hätte jedoch — «das Land der Griechen mit der Seele suchend» — nie zu hoffen gewagt, daß mir eine Lehrtätigkeit an der altehrwürdigen Alma mater Athens ermöglicht werden würde, und sehe es nun als meine Hauptaufgabe an, die Begegnung zwischen dem griechischen und dem deutschen Kultur- und Geistesleben noch inniger zu gestalten, die, nach tragischer Entfremdung durch den Krieg, wieder so lebendig geworden ist: in Athen selbst durch das weltberühmte Deutsche Archäologische Institut, durch die intensive Bildungs- und Erziehungsarbeit des deutschen Dörpfeld - Gymnasiums und durch die weit in das Land ausstrahlende vielfältige Kulturarbeit des Athener Goethe - Instituts. Wenn ich mich nun im Rahmen der Philosophischen Fakultät der Universität als Einzelner neben diesen Institutionen zu bewähren habe, so darf ich sagen, daß ich mich auf die vor mir liegende Aufgabe, eine «Deutsche Abteilung» an der Universität Athen aufzubauen, und auf meine griechischen Studenten freue. Ich werde meine ganze Kraft einsetzen, um das Studium der Germanistik zu einem vollen und wesentlichen Teil des geistigen Lebens an der Universität Athen zu machen.

Ich beginne meine Vorlesungstätigkeit an der Universität Athen heute mit einigen Gedanken zur Entwicklung und Positionsbestimmung der modernen deutschen Lyrik seit 1945 als Überblick über den Weg, den ich im Lauf meiner Reihe von Vorlesungen in den noch vor uns liegenden Monaten des akademischen Jahres 1965/66 zu gehen gedenke. Ich darf dabei vorausschicken, daß es sich in den folgenden Stunden um Interpretationsvorlesungen handeln wird, in denen alle Studenten und Gasthörer, die ich herzlich willkommen heiße, vervielfältigte Gedichttexte erhalten werden, um die gegenseitige Verständigung zu erleichtern und die Deutungen auf einen festen Boden zu stellen.

Als sich 1945 die Frage nach einer Neuorientierung der deutschen Dichtung stellte, war die Hauptaufgabe der Wiederanschluß an die Weltliteratur der Moderne, von der die deutschen Dichter und Leser in den zwölf Jahren geistiger und politischer Tyranis (1933 - 1945) fast vollständig abgeschnitten worden waren. Die Folge dieser geistigen Unterdrückung des literarischen Lebens war ein Zustand unwürdiger und unfruchtbarer provinzieller Rückständigkeit, der um so schmerzlicher war, als die deutsche Kunst in den vorhergehenden Jahrzehnten seit Beginn des neuen zwanzigsten Jahrhunderts nicht nur unablässig Weltliteratur aufgenommen und verarbeitet hatte. Dafür seien hier die führenden Geister der Erneuerung der deutschen modernen Dichtung STEFAN GEORGE, HUGO VON HOFMANNSTHAL und RAINER MARIA RILKE verehrungsvoll genannt. Sie hatte auch selbst

Anerkennung und Aufnahme in die moderne Weltliteratur gefunden wie THOMAS MANN, RAINER MARIA RILKE, FRANZ KAFKA und BERTOLT BRECHT. Zwar konnten die jungen deutschen Lyriker nach 1945 an eigene deutsche Traditionen seit dem Expressionismus (1910 - 1920), der Neuen Sachlichkeit der Zwanziger Jahre und an die während der nationalsozialistischen Tyranis unterirdisch weiterlebende Widerstandsliteratur (OSKAR LOERKE, WILHELM LEHMANN, ERNST NIEKISCH, ERNST JÜNGER u.a.) anknüpfen, aber angesichts des Mißbrauchs und der tiefgehenden Zerstörung der deutschen Sprache durch das untergegangene Regime und dessen Dichterlinge war es natürlich, daß die Neuorientierung der deutschen Dichtung vor allem zunächst durch die Übersetzung und Aneignung der modernen Lyriker der Weltliteratur erfolgte. Dabei waren auch ältere Dichter wie z.B. RUDOLF ALEXANDER SCHRÖDER mit seiner Übersetzung des großen dichterischen und dramatischen Werkes von T.S. ELIOT bahnbrechend. Es wurde endlich der Bann gebrochen, den bis dahin die späte Dichtung RAINER MARIA RILKES¹ auf die jungen deutschen Lyriker ausgeübt hatte, für die noch in der Nachkriegszeit vielfach die späte Hymnik FRIEDRICH HÖLDERLINS (1770 - 1843) und die späte Lyrik RILKES die Leitsterne ihres eigenen, neu beginnenden Schaffens waren (Hans Egon Holthusen u.a. Eklektiker)². Ein tiefes Echo fand T.S. ELIOTS These aus den «Four Quartets» (1944, deutsch 1951): «Poetry does not matter», die sich gegen die lyrisch - idealistische Überhöhung und Verschönerung der brutalen Realität der Moderne im Gedicht richtete. Sein Protest gegen die Hohlheit der Zivili-

1. Die wichtigsten Rilke - Bücher nach 1945 sind : Werner Kohlschmidt, R.M. Rilke, Lübeck 1945; W. Kohlschmidt, Rilke - Interpretationen, Lahr 1948; F. W. Wodtke, Rilke und Klopstock, Diss. Kiel 1948 (Privatdruck 1951); Eudo C. Mason, Rilke, Edinburgh, London 1963, deutsch Göttingen 1964; Brigitte L. Bradley, R.M. Rilkes Neue Gedichte, Bern, München 1967; Jacob Steiner, Rilkes Duineser Elegien, Bern, München 1962; Hermann Mörlen, Rilkes Sonette an Orpheus, Stuttgart 1958; Beda Allemann, Zeit und Figur beim späten Rilke, Pfullingen 1961; Ulrich Fülleborn, Das Strukturproblem der späten Lyrik Rilkes, Heidelberg 1960; Hans Egon Holthusen, Rilke, rowohlt's monographien Nr. 22, Reinbek 1958 u.ö. (mit Bibliographie). Ferner verweise ich auf meinen Aufsatz : Das Problem der Sprache beim späten Rilke, in : Orbis litterarum, Revue internationale d'études littéraires tome 11, Kopenhagen 1956, S. 64 - 109 und meinen Artikel über Rilke in : Musik in Geschichte und Gegenwart, hrsg. v. Friedrich Blume, Bd. 11, 1963, Sp. 523 - 526 (mit Liste der Kompositionen Rilkescher Dichtungen).

2. Für die Aneignung und die Bedeutung RILKES für die Weltliteratur der Moderne, die bis heute ungebrochen anhält, siehe Walter Ritzer, R.M. Rilke Bibliographie, Wien 1951; Richard von Mises, Rilke in English. A tentative bibliography, Cambridge 1947; Stephen Spender, Der Einfluß Rilkes auf die englische Dichtung, Pen Press, London, Oct. 1946; W. H. Auden, Rilke in English, in : New Republic,

sationswelt («The Hollow Men» 1925) und seine Rilkes «Duineser Elegien» (1922) eng verwandte bittere Zeitkritik («The Waste Land» 1922, deutsch 1957) fanden ein tiefes Echo in der jungen deutschen Dichtergeneration nach 1945 — weniger dagegen seine religiöse Wendung zu einem katholischen Mystizismus, der für Eliots Spätzeit charakteristisch ist. Zwar fiel diese religiöse Wendung des großen angelsächsischen Dichters mit einer Erneuerung des Christentums im Deutschland der Nachkriegszeit zusammen, aber diese hat eigentlich nur in der großen Romanschriftstellerin und Lyrikerin ELISABETH LANGGÄSSER (1899 - 1950) überragenden dichterischen Ausdruck gefunden, die stärker unter dem Banne der französischen neukatholischen Dichtung von GEORGES BERNANOS u.a. stand; auf protestantischer Seite entspricht ihr auf wesentlich weniger eindrucksvolle Weise die Lyrik von HEINZ PIONTEK — aber das sind im ganzen gesehen doch Einzelerscheinungen, und beide Kirchen haben im Deutschland der Nachkriegszeit wenig von dem dichterischen Neubeginn profitieren können, sondern mußten sich mit einer ständig wachsenden Kritik an ihrer Einordnung in das westdeutsche Establishment auseinandersetzen.

Die Bemühungen junger deutscher Lyriker um die Aneignung und Übersetzung der modernen Lyrik anderer Völker gingen im wesentlichen um die Gewinnung einer neuen dichterischen Sprache und Bildlichkeit, die außerhalb Deutschlands bereits zu einer Art «Weltsprache der modernen Poesie» geworden war, wie HANS MAGNUS ENZENSBERGER (* 1929) das in seiner vorbildlichen Anthologie mit dem bewußt ironischen Titel «Museum

New York, 6.9.1939, p. 135; B. J. Morse, *Contemporary English Poets and Rilke*, in: *German Life and Letters*, Oxford, July 1948, pp. 272 - 285; Eudo C. Mason, *Rilke, Europe and the English-speaking World*, Cambridge 1961 und die ausgezeichneten Übersetzungen von Rilkes Lyrik durch den Oxforder Anglisten J. B. Leishman (die «Duineser Elegien» zusammen mit Stephen Spender), sämtlich in the Hogarth Press, London 1939 ff. Für Frankreich: Jean Français Angelloz, *Rilke*, Paris 1952 sowie dessen Übersetzungen der «Duineser Elegien» und der «Sonette an Orpheus» (Paris 1943) und die Huldigungen aller großen französischen Geister an Rilke und dessen eigene «Poèmes Français» in dem Sammelband *Rilke et la France* (éd. avec Bibliographie française par Jacques Betz, Paris 1943). Für Griechenland ist das grundlegende Werk des berühmten Theologen Louvaris zu nennen: N. I. Λούβαρις, *Ρίλκε, ὁ ἀποδημητής, ὁ μύστης, ὁ ἐπόπτης*, Ἀθήναι 1942 sowie die vorzüglichen Übersetzungen des Ἀρη Δικταίου, *Ἐκλογή ἀπὸ τὸ ποιητικὸ ἔργο τοῦ Rainer Maria Rilke*, Ἀθήναι, «Κάδος», 1957. Kürzlich erschien eine Übersetzung der «Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge» von Δ. Κ. Μπέσκοῦ, *Σημειώσεις τοῦ Μάλτε Λάουριτς Μπρίγκε, ἐκδόσεις «Γαλαξία»* B 24 (130), Ἀθήναι 1965. Eine Übersetzung der 6. Duineser Elegie von Poly Karageorgiadou bringen die «Texte und Mitteilungen des Lehrstuhls für deutsche Sprache und Literatur, Athen, 1. Jg., 1968, Nr. 1, Juni - Heft. Für Italien: Vincenzo Errante, *Rilke, Storia di un'Anima e di una Poesia*, Firenze 1942.

der modernen Poesie» (Frankfurt am Main 1960, Taschenbuchausgabe dtv sr 35/36, München 1964) festgestellt hat: «In den fünfunddreißig Jahren von 1910 - 1945 haben die Dichter, die in diesem Museum erscheinen, unter sich ein Einverständnis erreicht, das wie nie zuvor die nationalen Grenzen der Dichtung aufgehoben und dem Begriff der Weltliteratur zu einer Leuchtkraft verholfen hat, an die in anderen Zeiten nicht zu denken war. (...) Der Prozeß der modernen Poesie führt, wie sich an den Texten dieses Museums zeigen läßt, in wenigstens fünfunddreißig Ländern zu Ergebnissen, die Vergleich über Vergleich herausfordern: er führt, mit einem Wort, zur Entstehung einer poetischen Weltsprache». ENZENSBERGER fügt jedoch einschränkend mit Recht hinzu: «Diese Feststellung kann nicht dazu führen, die Vielfalt, die sich in dieser Weltsprache ausdrückt, über einen Kamm zu scheren. Die lingua franca, die durch dieses Buch belegt werden soll, hat ihre Größe gerade darin, daß sie sich dem Ausdruck des Besonderen nicht verschließt; daß sie vielmehr das Besondere aus der Bindung an die nationalen Literaturen befreit».

Gerade ENZENSBERGERS, «Museum der modernen Poesie» beweist, daß nicht nur englische, französische, italienische, russische, schwedische, spanische sowie nord- und südamerikanische Lyrik für den modernen deutschen Dichter von unübersehbarer Bedeutung ist, sondern auch — endlich wieder — die *neugriechische Lyrik*, neben der übrigens, vielfach spürbar der Einfluß der antiken griechischen Oden- und Hymnenformen, des Epigramms und des antiken Mythos in der modernen deutschen Lyrik weitergeht¹. Enzensbergers Anthologie bringt sechs Gedichte von KONSTANTINOS KAVAFIS in der Übersetzung von Helmut von den Steinen (Frankfurt 1953): «Fragte nach der Machart», «Der Spiegel am Eingang», «Des Schiffes», «Die Stadt», «Troer», «Die Barbaren erwartend» und vier Gedichte des Nobelpreisträgers GIORGOS SEFERIS: «Hier enden die Werke», «Wir, die auszogen», «Da nun vieles und so viel vorüberzog» und «Die Argonauten» in der Übersetzung seines Bruders Christian Enzensberger (Frankfurt am Main 1962): Sowohl von den Steinen wie Enzensberger haben ihre Übersetzungen von Kavafis beziehungsweise Seferis auch in Buchform veröffentlicht und damit die Aufmerksamkeit der deutschen Öffentlichkeit auf das Werk dieser beiden großen neugriechischen Lyriker gelenkt. Eine kleine Anthologie neugriechischer Lyrik, die von SOLOMOS bis zu ELYTIS führt, ließ Chlodwig Plehn unter dem Titel «Das

1. Vgl. meinen Vortrag «Griechenland in der modernen deutschen Lyrik» auf dem 3. Kongreß des «Archivs für Soziologie und Ethik», Athen Okt. 1967 unter Leitung von Prof. Herter (Bonn) und Prof. Demetrios Tsakonas (Athen, Bonn), den ich demnächst zu veröffentlichen gedenke.

Lied des Parnass. Griechische Dichtung des 19. und 20. Jahrhunderts» in der Schriftenreihe der Deutsch - Griechischen Gesellschaft Hannover (Hannover, ohne Jahr, Schrift 1) erscheinen¹. Und auch deutsche literarische Zeitschriften tragen endlich dazu bei, die Kenntnis der modernen neugriechischen Lyrik in beiden Teilen Deutschlands zu verbreiten².

ENZENSBERGER sieht freilich auch die Gefahren, die dieser harmonischen Ausbildung einer alle Völker der Erde umfassenden poetischen Weltsprache immer wieder von den politischen und sozialen Machtkämpfen unseres Jahrhunderts drohen, und sagt mit großem Ernst in seinem Vorwort zum «Museum der modernen Poesie» als Stimme der jungen deutschen Lyriergeneration der sechziger Jahre: «Ist es überflüssig, zu sagen, daß der zweite Weltkrieg, daß Auschwitz und Hiroshima auch für die Poesie Epoche gemacht haben? Das wollen viele nicht wahrhaben. (...) Faschismus und Krieg, der Zerfall der Welt in feindselige Blöcke, die Rüstung zum Untergang: dies alles hat auch das Einverständnis der modernen Poesie tief erschüttert. Ihre Weltsprache zeigt seit 1945 Spuren der Erschöpfung, des Alterns. Ihre großen Meister sind fast alle tot. Nur als konventionelles Spiel kann sie fortgesetzt werden, als gäbe es zu ihr keine historische Differenz. Die bedeutenderen Geister haben längst begonnen, auf sie zu reflektieren. Poesie heute setzt nicht nur Kenntnis, sondern auch Kritik der modernen Poesie voraus.»

Vielleicht treibt Enzensberger hier seinen Pessimismus zu weit, wenn er, wie einst Plutarch das Altern der Antike an der Natur ablesen zu können glaubte, dort Erschöpfung und Vergreisung sieht, wo immer noch große Lyrik entsteht. Und es soll Aufgabe meiner folgenden Darlegungen sein, zu zeigen, daß auch die großen Altmeister der deutschen Lyrik NELLY SACHS,

1. Sie enthält 3 griechische Volksdichtungen, Gedichte von Rigas Pheraios, Dionysios Solomos, Aristoteles Valaorit, Spyridon Trikoupi, Andreas Kalvos, Lorentzo Mavilis, Georgios Drossinis, Kostis Palamas, Angelos Sikelianos, Konstantinos Kavafis, Nikos Kasantzakis, Eleni Kasantzakis, Giorgos Seferis, Stratis Myrivilis, Nikiforos Wrettakos, Pantelis Prevelakis, Jannis Coutsocheras, Dimitrios Stathopoulos und Odysseus Elytis.

2. Besonders die «Zeitschrift für deutsch - griechische kulturelle und wirtschaftliche Zusammenarbeit» «hellenika», hrsg. v. I. Rosenbaum - Kamarinia, 463 Bochum, Am Dornbusch 28, neuerdings auch «Akzente» 15 Jg., Heft 2, 1968, in dem Vagelis Tsakiridis mit einer Einleitung über «Neugriechische Poesie», in der er die neugriechische Lyrik seit 1945 in ihren Entwicklungslinien charakterisiert, dem an avantgardistischer Literatur interessierten Deutschen Gedichte von Konstantinos Kavafis, Giorgos Seferis, Yannis Ritsos, Aris Diktaios, Odysseus Elytis, Dimitris Christodoulou, Eleni Vakalo, Yannis Dallas, Giorgos Gavalas, Titos Patrikios, Michalis Katsaros und Vassilis Vassilikos in deutscher Übersetzung bekannt macht. Eigene Wege geht der Athener Lyriker Athanasios Kitsopoulos, der seine Gedichte in deutscher Sprache regelmäßig in der «Neuen Zürcher Zeitung» veröffentlicht.

WILHELM LEHMANN, GOTTFRIED BENN und BERTOLT BRECHT noch mit ihrem Spätwerk auf der Höhe unserer Zeit stehen, auch wenn die jüngste Generation die bisherige, vom Symbolismus, Expressionismus und Surrealismus herkommende lyrische Sprache und Bildlichkeit über Bord wirft und neue, eigene Wege zu gehen versucht, die sich zumeist an den Dadaismus der Zwanziger Jahre anschließen. Recht hat ENZENSBERGER dort, wo er die Notwendigkeit der Forderung nach Distanz der kritischen Reflexion über Sprache und Poesie vom modernen Lyriker selbst fordert. Daher können auch nur die Dichter der älteren Generation vor den Augen der Jüngeren bestehen, die selbst diese kritische Distanz zu ihrer eigenen und zur zeitgenössischen Lyrik allgemein besitzen. Diese Doppelrolle des Dichters der Moderne, der zugleich Lyriker und kritischer Poetiker ist, Gedichte und Essays über ästhetische Probleme schreibt, ist in der Tat ein Charakteristikum der drei modernen deutschen Lyriker, von denen die Entwicklung unserer lyrischen Dichtung seit 1945 ausging und am nachhaltigsten beeinflusst wurde: WILHELM LEHMANN als Meister einer Mythos und Poesie eng verschmelzenden magischen «Naturlyrik», der in seinen poetologischen Essays¹ programmatisch sagen konnte: «Ein Gedicht kann Gefahr laufen, zuviel «Poesie» aufzunehmen. Man wird ihm gegen solche Erweichung eine Dosis «Sachlichkeit» verschreiben. Nur der Trägheit bedeuten «poetisch» und «sachlich» Gegensätze, ist doch ein Gedicht als Stenogramm gegen die Formlosigkeit des Inneren das Allergenaueste des Genauen»². Das gilt ferner von GOTTFRIED BENN als dem radikalsten Vertreter des monologischen «absoluten» Gedichts, dessen berühmt gewordene Marburger Rede «Probleme der Lyrik» (21. August 1951)³ einen ähnlichen Kampf gegen das von RILKE herkommende deutsche Erbübel des «seraphischen Tons» in der Lyrik führt und eine Zeitlang zur «ars poetica» der jungen deutschen Lyriker wurde, und schließlich auch von BERTOLT BRECHT als Schöpfer des modernen politischen und sozialkritischen Gedichtes, mit seinen Songs und Balladen, der mit seinen Aufsätzen über «Chinesische Gedichte», «Über reimlose Lyrik mit unregelmäßigen Rhythmen» u.a., die jetzt gesammelt im Band «Über Lyrik» (Frankfurt am Main 1964) vorliegen, den jungen, ihn verehrenden deutschen Lyrikern in beiden Teilen Deutschlands auch theoretisch den Weg zu einer lyrischen Dichtung wies, die sich nicht in den «elfenbeinernen Turm» der Symboli-

1. Gesammelt im 3. Bande seiner Sämtlichen Werke, Gütersloh, Sigbert Mohn Verlag, 1962, S. 7 - 421; darauf folgen seine sämtlichen Gedichte bis 1962. Bd. 1 - 2 enthalten seine Romane und Erzählungen.

2. Sämtliche Werke, Bd. 3, S. 125.

3. Gesammelte Werke, Bd. 1, hrsg. v. D. Wellershoff, Wiesbaden 1959, S. 494 - 532.

sten (MALLARMÉ, der frühe STEFAN GEORGE) verschließt, sondern nach Veränderung von Bewußtsein und Welt strebt. Daß dem so ist, daß der moderne Dichter sich selbst die eigene Ästhetik und Poetik schafft, ist ein Erbe des 18. Jahrhunderts mit seiner radikalen Absage an die bis dahin geltenden absoluten Normen der Poetiken des ARISTOTELES und des HORAZ, die GOETHE HERDER und SCHILLER als «Stürmer und Dränger» für immer über Bord warfen, womit sie sich ebenso wie Friedrich Hölderlin und die Romantiker, Novalis, Friedrich und August Wilhelm von Schlegel selbst die Notwendigkeit auferlegten, die eigene Lyrik und Dichtung auch theoretisch zu reflektieren und zu begründen.

Die drei genannten Dichter, von denen heute einzig WILHELM LEHMANN noch lebt und trotz seines hohen Alters in ungebrochener geistiger Kraft dichtet und reflektiert, hatten für die jungen Lyriker in Deutschland nach 1945 insofern eine besondere Bedeutung, als sie als die letzten Lebenden einer großen geistigen Vergangenheit die Hauptrichtungen der deutschen Dichtung seit 1910 verkörperten: GOTTFRIED BENN den revolutionären und zugleich skeptischen Geist des deutschen EXPRESSIONISMUS, dessen Radikalität er bis ins Alter bewahrte, WILHELM LEHMANN und BERTOLT BRECHT die «NEUE SACHLICHKEIT» der Zwanziger Jahre nach dem ersten Weltkrieg, die eine Reaktion auf den pathetischen Überschwang der Expressionisten darstellte.

Wenn ich nun die Hauptrichtungen der deutschen Lyrik nach 1945 zu charakterisieren versuche, so möchte ich mit der «magischen Naturlyrik» beginnen, da sie sich heute bereits als eine im wesentlichen abgeschlossene Entwicklung präsentiert, während die von BENN inaugurierte Linie des «absoluten Gedichts» noch weiterdauert und die von BRECHT inspirierte politisch - soziale Lyrik gerade erst begonnen hat. Daß sich daneben auch Tendenzen zeigen, die erneut auf RILKE und den Surrealismus zurückgreifen oder die dadaistischen Experimente weiterführen, wird noch zu zeigen sein. Der «magische Realismus» der modernen deutschen Naturlyrik, wie sie OSKAR LOERKE (1884 - 1941) ausgebildet und sein Freund WILHELM LEHMANN (* 1882) weiter und zu ihrem Höhepunkt geführt hat, entsprang bei aller Affinität zur deutschen Romantik (Brentano, Achim von Arnim, Eichendorff) doch nicht einem falschen Romantizismus, sondern kam aus dem Expressionismus mit seiner Sehnsucht nach Rückkehr in die archaisch - ursprünglichen Tiefen der Natur und der Seele, die wir auch beim frühen GOTTFRIED BENN so stark akzentuiert finden. Mit ihrer bewußten Zurücknahme der menschlichen Individualität, dem Zurücktreten des lyrischen Ich gegenüber den genau beobachteten und objektiv dargestellten Naturphänomenen sprach sich in der Naturlyrik, die in den Zwanziger

Jahren dann vom Geist der «Neuen Sachlichkeit» ernüchtert und geklärt wurde, eine Absage an das übertriebene Menschheitspathos der optimistisch-utopischen Richtung des Expressionismus (Ernst Stadler, Franz Werfel u.a.) aus. Der in dieser Lyrik lebende Geist der Nüchternheit und Sachlichkeit war es dann auch, der die junge Generation nach 1945 so unmittelbar ansprach, zumal sowohl LOERKES wie auch LEHMANN'S Naturgedichte keineswegs einen Rückzug in ein allen modernen Daseinsproblemen entrücktes Reich «heilen Lebens» in der Natur boten, sondern sich mit den drohenden geschichtlichen und politischen Mächten des Terrors und der Diktatur der Zeit auseinandersetzten, vor 1933 offen, später unter dem unerbittlichen Druck der nationalsozialistischen Zensur versteckter und in Bildern und Mythen chiffriert, aber den Kundigen in der «inneren Emigration» deutlich ablesbar, die Dummheit und Geistlosigkeit der Machthaber überspielend. Dieser oft ins unscheinbare dichterische Bild verhüllte zeitkritische Einschlag darf bei einer abschließenden Beurteilung der modernen deutschen Naturlyrik nicht übersehen werden. Es war auch kein Zufall, daß WILHELM LEHMANN'S erster Gedichtband mit dem bezeichnenden, gegen die Machthaber gerichteten Titel «Antwort des Schweigens» 1935 im Widerstands - Verlag von Ernst Niekisch erschien, womit sich der schon 1923 für seine Romane und Erzählungen mit dem Kleistpreis ausgezeichnete Dichter auf die Seite der schärfsten Gegner des «braunen» Systems stellte. In der Dichterin ELISABETH LANG-GÄSSER, deren eigentümliche Synthese von heidnischer Naturmagie, griechischem Mythos und katholischem Christentum ihrer Dichtung ein ganz besonderes Profil gibt, fand LEHMANN schon seit 1935 eine begeisterte Schülerin, die, wie sie damals in ihren Briefen an ihn bekannte, ihre lyrische Technik und Bildlichkeit fast ausschließlich an seinen damals erschienenen Gedichten ausbildete. Auch der erst nach 1945 bekannt gewordene junge Lyriker KARL KROLOW hat sich schon in seinen ersten dichterischen Anfängen in den dreißiger Jahren an LEHMANN'S Gedichten geschult und lange Zeit gebraucht, bis er in der Auseinandersetzung mit dem französischen Surrealismus zu einem unverkennbar eigenen Ton fand.

Dieses moderne Naturgedicht verbindet scharfe, oft naturwissenschaftlich fundierte, dichterisch knappe Deskription der Naturphänomene mit ebenso knapp aufblitzenden mythischen Visionen und zeitkritischen Elementen, so daß in einer typisch modernen Montagetechnik die Bereiche der Natur, besonders die von den früheren Dichtern unbeachtet gebliebenen Bereiche der Wiesen-, Moor- und Sumpflandschaften, des Mythos und der Geschichte miteinander verbunden erscheinen. Bei WILHELM LEHMANN ist es vor allem die karge, von buschbepflanzten Erdwällen, sogenannten «Knicks» gegen die stürmischen Meerwinde geschützte norddeutsche Landschaft mit

ihren Pflanzen, Vögeln und anderen Tieren, in der vor dem ins Zeitlose blickenden Auge des Dichters die mythischen Gestalten der griechischen Antike, aber auch die Mythen- und Märchenfiguren der Kelten und nordischen Völker oder die Personen Shakespearescher Dramen erscheinen, wie bei LEHMANN überhaupt ein besonders enges Verhältnis zur angelsächsischen Lyrik der Moderne (Andrew Marvel, Robert Graves, William Blake u.a.) festzustellen ist, so daß er in seinem Essay «Erlebnis der englischen Dichtung» von sich sagen konnte: «Ich glaube nicht, daß ohne die Einwirkung der englischen Dichtung von frühauf mein Werk ganz zu sich gekommen wäre. Sie bedeutete Zustrom, Kräftigung.»¹ Sein Naturverhältnis ist ein ganz ungebrochen heidnisches, ähnlich wie bei seinem Freunde OSKAR LOERKE: die Natur erscheint als der einzige Bereich, in dem mitten im Zwiespalt der modernen Welt der Technik und des Krieges allein noch Leben, Verwandlung und Zauber herrscht. Sie wird als «grüner Gott» personifiziert und als heiles «Paradies vor dem Falle» gefeiert, so in LEHMANNNS schönem Gedicht:

FEBRUARMOND

Ich seh den Mond des Februar sich lagern
Auf reinen Himmel, türkisblauen.
In wintergelben Gräsern, mager
Gehn Schafe, ruhen, kauen.

Dem schönsten folgt der Widder, hingerissen.
Die Wolle glänzt, gebadete Koralle.
Ich weiß das Wort, den Mond zu hissen,
Ich bin im Paradiese vor dem Falle².

Hier spricht das Naturbild ganz für sich und bedarf keiner Ergänzung durch märchenhafte oder mythische Elemente; die Art ist überzeugend, in welcher der Dichter es sparsam umreißt und damit seiner eigenen Forderung folgt, das Gedicht solle eine Art von «Stenogramm» sein. Dennoch fehlt auch hier

1. Sämtliche Werke, Bd. 3, S. 313.

2. Neugriechische Übersetzung dieses Gedichts «Φεγγάρι τοῦ Φλεβάρη» von Tasia S. Loukatou in: Texte und Mitteilungen des Lehrstuhls für deutsche Sprache und Literatur, Athen, 1. Jg., 1968, Juniheft Nr. 1, S. 1. In ihrer Anthologie Κορφολογήματα ἀπὸ τὴν ξένην ποίηση hat Frau Loukatou folgende Gedichte Wilhelm Lehmanns ins Neugriechische übersetzt: «Früchte», «Sommerrausch» und «Klage ohne Trauer» (Καρποί, Μέθη τοῦ καλοκαιριοῦ, Παράπονο χωρὶς λύπη, Ἀθήναι 1967). Aus ihrer geplanten neugriechischen Anthologie der Lyrik WILHELM LEHMANNNS veröffentlichte Frau Loukatou ferner die Übersetzungen der Gedichte «Fliehender Sommer» und «Ruhm des Daseins» (Καλοκαίρι ποὺ φεύγει, Δόξα τῆς ὑπαρξῆς) in: Texte und Mitteilungen 1, Juni 1968, Nr. 1, S. 1-2.

das Mythische nicht ganz: der Widder wird zur Verkörperung eines magischen Liebeszaubers — aber der eigentliche Magier selbst ist der Dichter, der über den ganzen Kosmos gebietet und, indem er auf sein eigenes Geheiß den Mond vor uns aufsteigen läßt, sein Selbstbewußtsein ausspricht. Diese Überzeugung von der verwandelnden und neue Welten schaffenden Kraft des dichterischen Wortes teilt Lehmann mit den anderen großen Lyrikern vor ihm, mit STEFAN GEORGE, dem jungen HUGO VON HOFMANNSTHAL und mit RAINER MARIA RILKE. Insbesondere der späte Rilke hat immer wieder betont, daß das Dichterwort die magische Kraft besitze, alles Wirkliche, das Schöne wie das Häßliche, Widerwärtige oder gar Ekelerregende in eine zeitlose Sphäre der Ewigkeit und des Geistes zu erheben. Ähnlich wie LEHMANN öffnet sich schon bei ihm dieser Bereich der «Ewigkeit» und immanenten «Transzendenz» als geheimnisvolle Dimension mitten in Zeit und Welt der Gegenwart, ist also kein von der Realität abgetrennt zu denkendes Jenseits. In der modernen orphischen Lyrik, zu der man RILKE wie LEHMANN rechnen muß, verschränken sich also Immanenz und Transzendenz in geheimnisvoller Dialektik ¹. LEHMANN hat das in einem Gedicht «Gültige Zeit» prägnant ausgesprochen:

1. WILHELM LEHMANN liebt es, gegen RILKES Forderung aus den «Duineser Elegien», die Erde ins «Unsichtbare» zu verwandeln, zu polemisieren und dem seine Forderung nach noch mehr «Sichtbarkeit» im Gedicht entgegenzustellen (Bd. 3, S. 191 u.ö.). Dem läßt sich jedoch entgegenstellen, daß RILKES gesamte mittlere und späte Dichtung seit den «Neuen Gedichten» (1906 - 1908) auf konkreter Anschauung der Naturphänomene wie der modernen technischen Welt beruht. Ich möchte dafür Rilkes Brief an Clara Rilke-Westhoff vom 8. März 1907 heranziehen, in dem er in ähnlicher Weise wie nach ihm LEHMANN in seinen poetologischen Reden und Essays die Entstehung eines Gedichts und des mit ihm gegebenen poetischen und symbolischen Mythos folgendermaßen beschreibt: «Das Anschauen ist eine so wunderbare Sache, von der wir so wenig wissen; wir sind mit ihm ganz nach außen gekehrt, aber gerade wenn wirs am meisten sind, scheinen in uns Dinge vor sich zu gehen, die auf das Unbeobachtetsein sehnüchtig gewartet haben, und während sie sich, intakt und seltsam anonym, in uns vollziehen, ohne uns — wächst in dem Gegenstand draußen ihre Bedeutung heran, ein überzeugender, starker, — ihr einzig möglicher Name, in dem wir das Geschehnis in unserem Innern selig und ehrerbietig erkennen, ohne selbst daran heranzureichen, es nur ganz leise, ganz von fern, unter den Zeichen eines eben noch fremden und schon im nächsten Augenblick aufs neue entfremdeten Dinges begreifend. Mir geht es jetzt oft so, daß irgendein Gesicht mich so anrührt; am Morgen z.B., so wie sie jetzt meistens hier einsetzen; man hat schon viel Sonne gehabt ganz früh, eine Menge Helligkeit, und wenn dann plötzlich im Schatten einer Gasse ein Gesicht einem hingehalten wird, so sieht man, unter dem Einfluß des Kontrastes, sein Wesen mit solcher Deutlichkeit (Deutlichkeit der Nuancen), daß der momentane Eindruck sich unwillkürlich zum symbolischen steigert». Über die thematischen Parallelen zwischen RILKES und LEHMANNNS lyrischem Werk ließe sich ein Buch schreiben — in negativer Weise hat ihre Verwandtschaft der Romanist Hugo Friedrich gespürt, der in seinem bedeutenden und erfol-



Dichter braucht sich nicht zu sorgen,
Über ihm, im Wort geborgen,
Unverwelklich seine Zeit¹.

Ähnlich wie beim mittleren und späten RILKE und wie früher in der Romantik bei JOSEPH VON EICHENDORFF (1788 - 1857) ist die Natur zugleich auch der Raum des ewigen und unvergänglichen griechischen Mythos, dessen Gestalten von den olympischen Göttern an bis herab zu den Dryaden, Nymphen und Nereiden nicht tot sind, sondern ebenso wie die griechischen Heroen, die nordischen und keltischen Sagen- und Märchengestalten in den Phänomenen, die der Dichter in der Natur Norddeutschlands wandernd und denkend beobachtet, weiterleben und sich dessen entzücktem, aber klar und nüchtern blickenden, keineswegs irrational ekstatischen Auge in lebendigen Gestalten täglich neu offenbaren und von ihm im Gedicht beschworen werden². Man könnte aus LEHMANN'S Dichtung einen ganzen Mythenkatalog der griechischen Antike entwerfen. In seinem Essay «Eroberung des lyrischen Gedichts» schreibt LEHMANN: «Mit meiner Überzeugung, daß die phänomenale Welt nicht Mißtrauen verdient und daß sie sich mit ihrer Gestalt den besten Kommentar schreibt, hängt zusammen, daß sich in meiner Dichtung oft der Mythos ansiedelt. Wer Natur sagt, sagt Mythos. Eins trifft nicht ohne das andere. In der Welt der Aufklärung nehmen beide Aufenthalt im lyrischen Gedicht»³. Wie LEHMANN etwa den Mythos von der Geburt des Dionysos aus der Vermählung von Zeus und Semele aus lebendiger Naturanschauung eines heißen Sommertages erneuert, zeigt sein Gedicht:

SOMMERRAUSCH

Ein goldner Staub der Pollenrauch :
Wie leise schwebt die Zeugungsgier!
Verschwenderischer Übermut,
Brüllt sie als Donner aus dem Stier.

reichen Buch. «Die Struktur der modernen Lyrik» RILKE völlig ausließ, als er die Wirkung der modernen französischen Lyrik seit Baudelaire, Rimbaud und Mallarmé auf die heutige deutsche Lyrik geistvoll analysierte, und WILHELM LEHMANN aus der angefügten Anthologie ausschloß, als dieser ihn in seiner Kritik in der «Frankfurter Allgemeinen Zeitung» darauf hinwies, daß es außer der französischen auch eine moderne deutsche Tradition (Dehmel, Liliencron u.a.) gebe, in deren Linie Dichter wie Benn und er stünden. Daß LEHMANN auch eine starke Beziehung zur französischen Lyrik (Jules Supervielle, Francis Ponge u.a.) hat, ist bekannt; über den Prosaisten und Dramatiker Jules Renard (1864 - 1910) schrieb er einen meisterhaften Essay, der Gottfried Benn außerordentlich tief berührte.

1. Sämtliche Werke, Bd. 3, S. 623.

2. Eine genauere Analyse wird mein Aufsatz «Griechenland in der modernen deutschen Lyrik» bringen.

3. S. W. Bd. 3, S. 402.

Ein Hauch begegnet einem Hauch :
Es ist genug! Es ist geschehn.
Die Narbe schwankt, die Narbe fällt,
Semele muß vor Zeus vergehn.

Der Gott entsinnt sich seiner Frucht :
Da sie kein Ungestüm mehr drängt,
Ein grünes Feuer, abgekühlt,
Schwillt runde Beere, blattverhängt.

Der Sommer stürzt, die Sense blitzt.
Duftschwaden, sinken Gras und Klee.
Durch ihre Träume fährt der Gott,
Verbrennt noch einmal Semele¹.

Hier wird die Vorstellung einer sommerlichen Hochzeit und Zeugung der Elemente von Himmel und Erde, von Pflanzen und Tieren in dionysischer Sensualität empfunden, dargestellt und bejaht. Dionysos selbst erscheint als treibende Kraft hinter den Naturerscheinungen, nicht namentlich genannt, aber als «der Gott», der sich in dem «grünen Feuer» der Beeren des Weines offenbart. In mythischer Zeitlosigkeit erhebt sich aber hinter ihm die Gestalt des Gottvaters, dessen Zeugungsgier ihn im «Sommerrausch» zu Semele drängt, um in ihr den Gott des Weines, des Rausches und der Ekstase zu zeugen, ein Vorgang, in dem die Empfangende verbrennt. Diese dionysische Ekstase vergeistigt Lehmann am Schluß jedoch ins Apollinische, indem er diesen sensuellen Vorgang, der sich ihm in den nach Fortpflanzung drängenden Naturphänomenen offenbart, in den Bereich des «Traumes» erhebt. Das entspricht der von FRIEDRICH NIETZSCHE in seiner Schrift «Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik» (1870/71 geschrieben) getroffenen Unterscheidung des Dionysischen und Apollinischen, die für die moderne deutsche Dichtung seit Stefan George, Hofmannsthal, Rilke bis hin zu Gottfried Benn grundlegend geworden ist, so daß diese Schrift die thematische «ars poetica» der deutschen Moderne genannt werden kann². Auch WILHELM LEHMANN hat «eine mystische und beinahe mänadische Seele», von der NIETZSCHE in seiner Vorrede zur genannten Schrift spricht, und ist zugleich «dionysischer Rauschkünstler» und «apollinischer Traumkünstler», der «seine Einheit mit dem innersten Grunde der Welt in einem

1. Sämtliche Werke 402; neugriechisch in Tasia S. Loukatou, Κορφολογήματα από την ξένη ποίηση, 'Αθήναι 1967, S. 22: «Μέθη τοῦ καλοκαιριοῦ». Vgl. auch LEHMANN'S Gedicht «Dionysos», Sämtliche Werke, Bd. 3, S. 635.

2. Vgl. Paul Böckmann's grundlegenden Aufsatz «Die Bedeutung Nietzsches für die Situation der modernen Literatur», in: Deutsche Vierteljahrsschrift 27, 1953, S. 77-101, und F. W. Wodtke, Die Antike im Werk Gottfried Benn's, Wiesbaden 1963, S. 9-14.

gleichnisartigen Traumbilde offenbart»¹. Man hat gerade bei diesem Gedicht «Sommerrausch» von einem «mythischen Realismus» gesprochen, in dem sich Realismus und Mythos gegenseitig durchdringen: «Das ist nicht mythologischer Vergleich; was im Befruchtungsakt der Blume geschieht, ist das mythische Geschehen zwischen Zeus und Semele: es ist wesensselbig. Das Wort des Dichters bannt es ohne rationale Umwege»². In dem Gedicht «Früchte»³ wird daher auch der Zeus - Semele - Dionysos - Mythos, hinter dem die Vermählung der Erde mit dem Himmel im sommerlichen Gewitter, im Feuer des sengenden Blitzes steht, unausgesprochen mit in das Bild der «Glut der Stunde» hineingenommen, in der sich die «Gewalten» der Natur «gütig» offenbaren.

Dieses reine, ungebrochene Vertrauen auf die heilenden Kräfte der Natur und der Mythen stiftenden Kraft des dichterischen Wortes, das sich WILHELM LEHMANN bis heute bewahrt hat, erscheint gebrochener und fragwürdiger in der außerordentlich schwierigen, mit Symbolen und Mythen überladenen Lyrik ELISABETH LANGGÄSSERS (1899 - 1950), deren Naturverhältnis von der Lehre des PAULUS (Römer - Brief 8. 19 - 22) herkommt, wonach die ganze Schöpfung der Natur (πᾶσα ἡ κτίσις) durch den Sündenfall des ersten Menschen mitgefallen ist in den Stand der Erbsünde, wenn auch ohne ihren Willen, und erst durch die Erlösung des Menschen auf Grund des stellvertretenden Kreuzestodes Christi Hoffnung auf die eigene Erlösung in der Zukunft haben kann: «Denn auch die Kreatur frei werden wird von dem Dienst des vergänglichen Wesens zu der herrlichen Freiheit der Kinder Gottes.» (διότι καὶ αὐτὴ ἡ κτίσις ἐλευθερωθήσεται ἀπὸ τῆς δουλείας τῆς φθορᾶς εἰς τὴν ἐλευθερίαν τῆς δόξης τῶν τέκνων τοῦ θεοῦ. οἶδαμεν γὰρ ὅτι πᾶσα ἡ κτίσις συνσενάζει καὶ συνωδίνει ἄχρι τοῦ νῦν)⁴. ELISABETH LANGGÄSSER vernimmt dieses Sichhängstigen und Sehnen der ganzen Schöpfung und offenbart es im «christlichen Naturgedicht». An WILHELM LEHMANN, in dem sie dankbar das Vorbild für ihre eigene Lyrik anerkannte und dem sie, wie sie in Briefen an ihn aussprach, die Befreiung

1. Kröner, Taschenausgabe, Bd. 75, S. 53.

2. Rudolf Ibel, Der Dichter der Grünen Gottes. In: Die Welt, 5. April 1950.

3. Sämtliche Werke, Bd. 3, S. 552 und den dazu gehörenden Essay «Entstehung eines Gedichts», Bd. 3, S. 124 - 132. Neugriechische Übersetzung von Tasia A. Loukato u (s.o. Anmerkung 10). Eine Dissertation meines Kieler Schülers Hans Dietrich Schäfer über Lehmanns Gesamtwerk befindet sich im Druck.

4. Römer, 8, 22 zitiert sie in der lateinischen Form der katholischen Vulgata als Motto ihrer «Tierkreisgedichte» (1935), die zum Teil schon in der Zeitschrift der Dresdener Dichtergemeinschaft «Die Kolonne», 2. Jg., 1931, Nr. 6 und 3. Jg., 1932, Nr. 2, S. 17 erschienen waren, zu der auch PETER HUCHEL und GÜNTER EICH gehörten.

aus der Starre ihrer ersten Lyrika und «eine offene, eine fließende Form» verdankte¹, ebenso auch die Erziehung zu exakter Naturbeobachtung und einer ebenso exakten lyrischen Deskription der Naturphänomene, schrieb sie Ende 1942: «Meine Verse setzen (...) ein christliches Weltbild voraus und wollen: das christliche Naturgedicht — wahrlich auf den ersten Blick ein Widerspruch in sich selbst! Sie stehen als äußerste Entsprechung, als entscheidender Gegenpol den Ihren gegenüber und können daher einzig von Ihnen verstanden und aufgenommen werden².

Ähnlich wie bei JOSEPH VON EICHENDORFF vermag die Natur, die ihre Paradiesesunschuld verloren hat, zum Werkzeug widergöttlicher, satanischer Kräfte zu werden, die den Menschen in ihren schwülen, sinnlichen Taumel einzubeziehen und durch ihren dämonischen Zauber zu verderben suchen. Das Antlitz der Natur ist nicht, wie bei LEHMANN, ein «Paradies vor dem Falle», sondern es kann zum versteinernen Haupt der Gorgo Medusa werden — ein Symbol, das sowohl in der Lyrik wie in den Romanen der LANGGÄSSER³ häufig wiederkehrt. Charakteristisch für sie ist, daß bei ihr wie bei EICHENDORFF und HÖLDERLIN die antiken Götter und die griechischen Mythen- und Heroengestalten (Odysseus, Nausikaa u.a.) auch in der unter christlichem Zeichen stehenden Natur fortleben und ihre alte Kraft nicht verloren haben. In ihrem zweiten Gedichtband «Die Tierkreisgedichte» (1935)⁴ faßte die LANGGÄSSER die Natur ganz von ihrer heidnisch-dämonischen Seite her auf und suchte die Naturgewalten im Zeichen der Planeten und Tierkreissymbole des Jahreslaufes mit den Göttermymen der Antike neu zu verbinden.

In jedem Keimblatt wird der Götter
Beginn aufs neue nachgezogen,
in jeder Knospe ruht ein fetter,
gesalbter Dämon, reift ein Retter
mit Öl auf seinen Brauenbogen.

So beginnt der «Zwischengesang» zwischen den Wendekreisgedichten «Merkur» und «Krebs» als Preis auf den Frühling, in dem die Kräfte der Natur neu

1. E. Langgässer, ...soviel berauschende Vergänglichkeit, Briefe 1926 - 1950, Hamburg 1954, 2. 6. 1943, S. 109 - 110.

2. Brief vom 24. 11. 1942, ebenda, S. 107.

3. «Der Gang durch das Ried», 1936; «Das unauslöschliche Siegel», 1946; «Märkische Argonautenfahrt», 1950, die in der Tradition des französischen katholischen Romans (G. BERNANOS) stehen.

4. Der erste Gedichtband «Der Wendekreis des Lammes» (1925) ist rein katholisch-liturgisch!

emporsteigen und frisches Leben zeugen. Im Herbst dagegen, wenn die Frucht gereift ist und die Kräfte fallen, kann sie sagen:

Wir fühlen schon :
es läßt die Zeugung nach,
der Kampf läßt nach in Göttern und Titanen.
Dem Erdensohn
verrät die Mutter schwach
das Blutgeheimnis königlicher Ahnen¹.

Dieser Gedichtkreis ist ein einziger dionysisch - ekstatischer Preis des «'Εν καὶ Πᾶν»², der großen «Gottnatur» GOETHE und HÖLDERLINS, aber mit einem stark dämonisierenden Einschlag, hinter dem sich versteckt die christliche Grundeinstellung der Dichterin meldet: die Naturdämonen und die alten Götter regieren das Jahr und damit Mensch, Tier und Pflanze. Besonders großartig ist das Gedicht «Regent: Saturn», das den alten «Zeiten-gott» Kronos als den starken «Bauerngott» feiert, aber auch das Ende seiner Herrschaft nach dem Vorbeigehen der zwölf Monate darstellt als Zerfall und Vergehen, das ihm Spott und Jammer bringt. Hinter diesem Jahresreigen der Sternbild - Dämonen und der antiken Götter steht die von FRIEDRICH NIETZSCHE stammende Lehre von der «ewigen Wiederkunft des Gleichen», die er von den Pythagoreern übernahm, die glaubten, «daß bei gleicher Konstellation der himmlischen Körper auch auf Erden das gleiche, und zwar bis aufs einzelne und kleine, sich wiederholen müsse»³ die er auch bei Heraklit zu finden meinte⁴ und die er seinen Zarathustra als den «abgründlichen Gedanken» verkünden läßt⁵.

Die Synthese von Antike und katholischem Christentum im eigentlich «christlichen Naturgedicht» vollzog ELISABETH LANGGÄSSER in ihrem dritten und bedeutendsten Gedichtband «Der Laubmann und die Rose. Ein Jahreskreis» (1947), von dem sie WILHELM LEHMANN schreiben konnte: «...seit den 'Tierkreisgedichten' ist ein entscheidender Umbruch bei mir geschehen. Meine neuen Verse sind rein religiöse; es sind Mysteriengedichte, die in und mit den Bildern der Natur jene geheimnisvolle Mitte umkreisen,

1. Gedichte, Hamburg 1959, S. 90, 97. Der zweite «Zwischengesang», zwischen «Merkur» und «Waage» gestellt, war schon 1932 unter dem Titel «Weges Ende» in «Die Kolonne», 3. Jg., Nr. 2 als Einzelgedicht erschienen.

2. «Das Ganze in dem Tropfen, | in jeder Welle Eines», wie die LANGGÄSSER in dem Gedicht «Wassermann» (Gedichte, S. 106) diese Dialektik von Einheit und Teil im flüssigen Element des Heraklit formuliert.

3. «Vom Nutzen und Nachteil der Historie», Kröner, Bd. 71, S. 115.

4. Ecce Homo, Kröner, Bd. 77, S. 351.

5. Kröner, Bd. 75, S. 239 u.ö.

die das Dogma der 'unbefleckten Empfängnis' meint: jenen unberührten, Kreis, in welchem die Schöpfung noch paradiesisch ist, und deren Gleichnis die 'rosa mystica' ist, der 'elfenbeinerne Turm', das 'goldene Haus' und die 'Arche des Bundes' der lauretanischen Marienlitanei. Dieser 'rosa mystica - Maria' steht die unerlöste Natur als 'Laubmann' gegenüber — als dieses merkwürdige Gebilde, das mir einmal auf einem Tiroler Schloß begegnet ist: geschnitzt aus Blatt- und Samenornamenten, die das panische Antlitz eines Mannes bilden»¹. Mit dieser eher allegorisch als symbolisch zu nennenden Darstellung der Natur als eines aus schütterten Blättern locker zusammengefügt «Laubmannes», der ebenso schnell wieder verfällt, wie er geschaffen wurde, folgt die LANGGÄSSER dem für die moderne Dichtung charakteristischen antiklassisch - manieristischen Zug, der auf barocke Traditionen zurückgreift². Im Titelgedicht ihres dritten Gedichtbandes läßt sie den «Laubmann» selbst sprechen und sich so darstellen:

Wer bin ich? Hat meinen Leib das Gewitter
Aus Espenblättern zusammengerauscht?
Der Elfe harkt meines Mantels Geflitter
Mir unter die Füße. Ich wanke schütter,
Indessen mein Herze, noch grasgrün und bitter,
Einem hohlen Sausewind lauscht.

...

Ich bin der Laubmann. Ich same und schnelle
Auf panischer Schleuder mein lautloses Wort.
Es zeugt meine Hüfte : sich selbst wie der Welle
Dahinfluß zeugt Bingelkraut, Gras, Bibernelle.
Es zeugt meine Sohle : von Schwelle zu Schwelle
Zeugt sich Geißfuß und Huflattich fort.

Es ist die ewig fortwuchernde und fortzeugende, sinnlich - dämonische und zugleich vergängliche, flüchtige Natur, die sich für ELISABETH LANGGÄSSER in diesem seltsamen Bilde verkörpert, die «natura naturans», die aus der von Gott geschaffenen «natura naturata» hervorging. Diese unerlöste Natur, die durch und durch dämonisch ist, bedarf jedoch der Verwand-

1. Briefe S. 107 - 108, 24. 11. 1942.

2. Bei dem von der LANGGÄSSER beschriebenen Schnitzbild in einem Tiroler Schloß muß es sich um ein barockes manieristisches Werk im Stil der seltsamen Bilder des italienischen Malers Giuseppe Arcimboldi handeln (1527 - 1596), der als Hofmaler Rudolfs II. von Habsburg «Menschenfiguren aus Früchten, Pflanzen, Tieren und Gegenständen zusammensetzt» (Gustav René Hocke, Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst, rowohlt's enzyklopädie, Nr. 50 - 51, 1957, der leider bei der LANGGÄSSER diese Züge nicht entdeckte). Vgl. Benno Geiger, Giuseppe Arcimboldi, Wiesbaden Limes Verlag o.J.

lung, der «Metamorphose» im mythisch - religiösen Sinne, um wieder Paradies zu werden — was sie bei LEHMANN immer bleibt, da es für ihn kein christliches Problem gibt.

Diese Verwandlung symbolisiert die LANGGÄSSER in der schon für RILKE die gesamte poetische Existenz des Dichters bezeichnenden Blume¹, der Rose, die bei ihr aber mehr ist als die von der griechischen Antike herkommende, das «schöne Leben» schmückende und bezeichnende Blüte. Sie ist ein zutiefst religiöses Symbol, das aus der katholischen Marienliturgie stammt. Nicht zufällig hat daher die LANGGÄSSER diesem Gedichtband als Motto die Worte aus der Lauretanischen Litanei vorausgestellt, in denen Maria, die Muttergottes und Vermittlerin zwischen Himmel und Erde, als die RILKE sie in seinem «Marienleben» gepriesen hatte, als «ROSA MYSTICA | TURRIS Eburnea | DOMUS Aurea» gefeiert wird. Ähnlich wie bei EICHENDORFF bricht bei der LANGGÄSSER die Erscheinung Mariae, in der Rose sichtbar symbolisiert und anschaulich, als Verkörperung der christlichen Gnade den heidnisch - dämonischen Naturzauber, den EICHENDORFF in seiner Novelle «Das Marmorbild» und auch in seiner Lyrik gern in Frau Venus, den anderen antiken Göttern, aber auch in den Gestalten der deutschen Volkssage, in Elfen, Nixen, Meerfrauen, Seekönig usw. verkörperte. Genau das geschieht auch bei der LANGGÄSSER, bei der die «Rosa mystica» sagen kann:

Dem tollen Laubmann trage
Ich, Rose, mich hinzu :
Ein Kelchblatt jeder Frage,
Ein Duftblatt jeder Klage, —
So Schiff wie Nymphenschuh.

Wie Schuh der Arethuse,
Die auf der Woge geht,
Doch ward im Liebesgrüße,
Gemuldet kaum vom Fuße,
Die Hacke umgedreht.

Gedreht wie Geistertritte,
Von denen jeder führt
Nach jener dunklen Mitte,
Wo mit der Leier Bitte
Ossian an Orpheus rührt ?.

1. Vgl. RILKE, Sonette an Orpheus II, 6 «Rose, du thronende...»; in den Poèmes Français den Zyklus «Les Roses» und RILKES Grabspruch «Rose, oh reiner Widerspruch...».

2. Gedichte, 1959, S. 131 - 134.

In charakteristischer Verschmelzung von antiker und christlicher Symbolik trägt bei der LANGGÄSSER der schon von RILKE so gerühmte Orpheus, der antike Gott des dionysisch - ekstatischen Gesanges, diese mystische Rose, welche die Verwandlung und Erlösung der Natur bewirkt, in der Hand. Das tiefsinnige Gedicht «Orpheus mit der Rose»¹ feiert die mystische Verbundenheit des antiken Sängers mit Maria, die als «Mutter» und «Rose» Orpheus schützend in sich aufnimmt, der auch Züge des «Laubmanns» besitzt und seine Zerstückelung durch die Mänaden freudig als Erlösung und Befreiung begrüßt:

Haupt und Leier schwimmen dann
Auf dem Samenstrom.
Beides ward ich: Weib und Mann,
Allnatur, erlöst vom Bann,
Wurzel und Arom...

Bei der LANGGÄSSER gilt voll der theologische Lehrsatz des THOMAS VON AQUINO: «Gratia non tollit naturam, sed perficit». Es gibt eine Erlösung nicht nur für den Menschen, sondern auch für die unbewußten Kräfte der Tiefe der Natur durch die göttliche Gnade, durch welche die Natur in den ursprünglichen Zustand der Paradiesesunschuld verwandelt werden kann. Dazu bedarf es aber einer völligen Umwendung im Sinne des «μετανοεῖτε»: nicht umsonst wird in den oben zitierten Strophen der Rose die geisterhafte «Umdrehung» so stark betont, die Verwandlung und Metamorphose der Natur in den Geist, der hier religiös gesehen als «heiliger Geist» beschworen wird und die «Verwandlung» der Naturfülle, die im Sündenfall zum negativen «Ἐν καὶ πάν»², zum «All- und Einerlei» mit seiner tödlichen Lähmung geworden ist, in die mystische Einheit mit dem Göttlichen bewirkt.

Darum heißt der letzte, durch den frühen und tragischen Tod der Dichterin unvollendet gebliebene Gedichtzyklus auch «Metamorphosen», der ebenfalls als ein «naturmetaphysischer Jahreskreis» geplant war, wie sie KARL KROLOW zwei Jahre vor ihrem Tode schrieb². «In ihm wird versucht, das antike Element des Verhaftetseins in den Naturkosmos zu überschreiten, indem dieses Verhaftetsein, diese Bannung der panischen Mittagsstunde, des Hochsommers, kurz der 'Sonnenwende' gelöst wird durch einen neuen Aspekt. Dieser neue Aspekt ist der Blitz des Johannes, der (ebenso wie Apollo) auf dem Kulminationspunkt der Jahreswende als der 'Vorläufer', der Beweger, der große Verwandler steht. 'Sonnenwende' ist also gleichzeitig die Stunde Apollos und die des Täufers Johannes; ihre Begegnung in einer Welt, die

1. Ebenda, S. 148 - 149.

2. 1.1.1948, Briefe, S. 173.

weder vollkommen heidnisch, noch vollkommen christlich ist. Denn auch Johannes hat (richtig verstanden) 'dämonischen' Charakter — weshalb er auf alten Ikonen mit Vogelflügeln, den Flügeln des Engels, des Boten, des Abgesandten beliehen worden ist»¹. So hat die Dichterin selbst noch die Thematik dieses Gedichtbandes scharf und treffend charakterisiert, von dessen Zentralgedicht «Daphne an der Sommerwende» sie schrieb: «Dreimal vollzieht sich diese Wandlung der ganzen Kreatur: in dem ersten Gesang² noch rein apollinisch, in dem mittleren³ als das Wunder der Flügel, in dem dritten⁴ schon als die pneumatische Welt des fleischgewordenen Logos, wo «mit dem Wort im gleichen Ringe waren Hauch und Vogelschwinge Und Apollo auch»⁵. Die LANGGÄSSER war sich selbst der ungeheuren Kühnheit und des geistigen Anspruchs an den Leser bewußt, der darin liegt, daß hier auf dem Boden des katholischen Dogmas in einer sich selbst als liturgisch verstehenden modernen Lyrik die Synthese von Antike und Christentum in einer unerhört neuen Weise versucht wurde: «Ich glaube, es ist mir darin, trotz 'Laubmann und Rose', zum erstenmal gelungen, den christlichen Kosmos in meine antike Naturwelt einzubeziehen; vielmehr, diese Natur durch den Blick des Christen zu verwandeln. Natürlich ist das Ganze sehr gewagt — denn welcher moderne Mensch denkt bei dem Wort 'Sommerwende' zugleich Johannes, den Täufer, mit?! 'Daphne an der Sommerwende' bedeutet also für den Christen: die Naturseele an der Wende, der Peripetie des Jahres, dem in der Geburt des Johannes eine Verwandlung geschieht: eben die Verwandlung aus der Unfreiheit und dem Zwang, aus der Angst und der Begierde in den neuen Zustand der Freiheit und Erlösung. Zum erstenmal also klingt 'in dem Staubgemach' von ferne das Magnificat auf... und weil dieser 'Jubelruf' der geretteten Natur, dieses Aufspringen im Mutterschoß, gerade an der Sommersonnenwende geschieht, habe ich das dreiteilige Gedicht durch 3 Stellen aus der Tagesliturgie der Johannesmesse (Vigil und Fest) skandiert»⁶. Mit dieser hochgespannten geistigen Dialektik von griechischer Antike und katholischem Christentum, tausendjährigen Traditionen und moderner Existenzproblematik steht ELISABETH LANGGÄSSER sowohl mit ihrer Lyrik wie mit ihren weitgespannten und anspruchsvollen Romanen und Erzählungen an einsamer Stelle in unserem Jahrhundert, dort, wo im 19. Jahrhundert die

1. 25.8.1948 an Herbert Burgmüller, Briefe, S. 192.

2. I «... UT ERUAM TE», Gedichte S. 162.

3. II «JOANNES EST NOMEN EIUS». Gedichte, S. 163.

4. «...ET ERIT GAUDIUM TIBI», Gedichte, S. 164: alle drei Gedichttitel sind aus der Tagesliturgie des Johannesfestes entnommen!

5. Briefe, S. 192.

6. Briefe, S. 188, 28. 7. 1948.

Dichterin ANNETTE VON DROSTE-HÜLSHOFF (1797 - 1848) stand, die mit ihrem Gedichtkreis «Das geistliche Jahr» (1851) geradezu eine Vorläuferin der LANGGÄSSER genannt werden kann.

Die Verbindung von modernem Naturgedicht und politisch - sozialer Zeitkritik ist charakteristisch für die ebenfalls aus der Dresdener Dichtergemeinschaft der Zwanziger Jahre kommenden Lyriker PETER HUCHEL (* 1903) und den einer breiten Öffentlichkeit stärker durch seine surrealistisch - traumhaften Hörspiele bekannten GÜNTER EICH (* 1907), die beide die existenziellen Probleme des modernen Menschen mit großer Skepsis und Nüchternheit, ja bisweilen auch mit bitterem Pessimismus und beißender Ironie behandeln.

Für PETER HUCHEL, der heute in Potsdam einsam und unter dem Druck der kommunistischen «Diktatur des Proletariats» zu leben gezwungen ist, auch nicht mehr in der DDR veröffentlichen kann, ist es charakteristisch, daß er seinen ersten Gedichtband «Der Knabenteich», die Ernte seiner Lyrik seit den Zwanziger Jahren sofort nach Hitlers «Machtübernahme» zurückzog, so daß er nie veröffentlicht worden ist. Erst 1948, nachdem er in sowjetischer Kriegsgefangenschaft gewesen und nach Ostberlin zurückgekehrt war, erschien sein erster veröffentlichter Gedichtband mit dem schlichten Titel «Gedichte», der seine Dichtungen vor 1933 zum Teil druckte und zeigte, daß PETER HUCHEL einen unverkennbar eigenen Ton in der Naturlyrik seit 1925 angeschlagen hatte. Ihm geht es vor allem um die lyrische Darstellung seiner märkischen Heimat mit ihren einfachen Menschen, den Mägen, Knechten, Kutschern und Jägern. 1963 folgte in Westdeutschland der Band «Chausseen Chausseen», der im ersten Teil Gedichte aus der Welt des Mittelmeeres, besonders Griechenlands enthält¹, während die folgenden Teile Gedichte aus Frankreich, der Heimatlandschaft der Mark Brandenburg, Kriegsgedichte und schließlich zeitkritische Polemik bringen. Daß auch PETER HUCHEL religiöse Problematik nicht fremd ist, sondern den Grundton seiner Lyrik bildet, zeigen das von AUGUSTINUS stammende Motto des Bandes und das Schlußgedicht, die Variation einer Lehre des THOMAS VON AQUINO. Auch die frühen Gedichte HUCHELs sind seit kurzem wieder zugänglich in dem neuen Bande «Die Sternenreue» (Gedichte 1925 - 1947). Bei ihm ist die Natur ähnlich wie bei der LANGGÄSSER von dämonischen Kräften beherrscht und zugleich Spiegel der Dämonen, die in der menschlichen Welt, in Politik und Geschichte immer neues Unheil hervorrufen und den Menschen zum Gejagten, Gefangenen und Getöteten machen. Dieser

1. Vgl. meinen Vortrag «Griechenland in der modernen deutschen Lyrik», Okt. 1966 (s.o. Anmerkung 3).

skeptische Pessimismus, der viele seiner Naturgedichte düster färbt und ihn gern die Sumpf- und Moorlandschaften schildern läßt, die schon für die DROSTE - HÜLSHOFF eine unheimliche Anziehungskraft besaßen, setzte bei ihm schon 1933 ein, wie das Gedicht «Späte Zeit (1933)» zeigt:

SPÄTE ZEIT

Still das Laub am Baum verklagt.
Einsam frieren Moos und Grund.
Über allen Jägern jagt
hoch im Wind ein fremder Hund.

Überall im nassen Sand
liegt des Waldes Pulverbrand,
Eicheln wie Patronen.

Herbst schoß seine Schüsse ab,
leise Schüsse übers Grab.

Horch, es rascheln Totenkronen,
Nebel ziehen und Dämonen.

Dieses unheimliche Herbstgedicht stellt sich in Gegensatz zu der Proklamation Hitlers, daß mit seiner «Machtergreifung» 1933 ein neuer «Frühling» des deutschen Volkes begonnen habe. Das wird, wie immer bei HUCHEL, in Naturbildern chiffriert mehr verschwiegen als ausgesprochen: die Natur klagt die Menschen an, die zu «Jägern» geworden sind und dem dämonischen «Großen Jäger» und seinem «Hund» gehorchen, die als kosmische Gewalten dämonisch die Welt unter das Zeichen der Menschenjagd stellen. Diese Bilder kehren später wieder in dem Gedicht «Die Schattenchaussee» aus der Zeit des zweiten Weltkrieges, in dem nun die Toten die Lebenden zur Rache für deren Untaten verfolgen und «jagen», und in dem erst im letzten Jahrzehnt entstandenen Gedicht «Widmung. Für Ernst Bloch», in dem der vom Sozialismus der DDR bitter enttäuschte und in Einsamkeit und Schweigen verbannte Dichter dem in die Bundesrepublik Deutschland geflohenen großen Philosophen des «Prinzips Hoffnung»¹, dem von alttestamentarischer Glut erfüllten Propheten der Utopie einer besseren Weltzeit und Menschheit seine pessimistische Sicht der Weltstunde entgegenhält:

1. Ernst Blochs Hauptwerke: Geist der Utopie (1918), 1964; Thomas Münzer als Theologe der Revolution (1921), 1963; Subjekt - Objekt, Erläuterungen zu Hegel (1951), 1962; Das Prinzip Hoffnung, 3 Bände (1954/1957), das Anlaß zu seiner Enthebung vom philosophischen Lehrstuhl der Universität Leipzig (DDR) war; Naturrecht und menschliche Würde, 1961; Tübinger Einleitung in die Philosophie I - II 1963 - 1964; Avicenna und die Aristotelische Linke, 1963; Christian Thomasius, 1967.

WIDMUNG
Für Ernst Bloch

Herbst und die dämmernden Sonnen im Nebel
Und nachts am Himmel ein Feuerbild.
Es stürzt und weht. Du mußt es bewahren.
Am Hohlweg wechselt schneller das Wild.
Und wie ein Hall aus fernen Jahren
Dröhnt über Wälder weit ein Schuß.
Es schweifen wieder die Unsichtbaren
Und Laub und Wolken treibt der Fluß.

Der Jäger schleppt nun heim die Beute,
Das kiefernästig starrende Geweih.
Der Sinnende sucht andre Spur.
Er geht am Hohlweg still vorbei,
Wo goldner Rauch vom Himmel fuhr.
Und Stunden wehn, vom Herbstwind weise,
Gedanken wie der Vögel Reise,
Und manches Wort wird Brot und Salz.
Er ahnt, was noch die Nacht verschweigt,
Wenn in der großen Drift des Alls
Des Winters Sternbild langsam steigt.¹

Wieder gibt Huchel, nun in der Zeit nach der Verfolgung des Philosophen durch die Funktionäre, die seinen enthusiastisierenden Einfluß auf die ostdeutsche Jugend mehr fürchteten als die von ihnen kaum begriffene utopische Philosophie, ein nächtliches Herbstbild: die Weltzeit ist, wie beim späten HÖLDERLIN und bei GOTTFRIED BENN seit dem ersten Weltkrieg, eine Zeit der Nacht. Die Sonne des Tages ist durch Nebel verhängt und im Untergang begriffen, am nächtlichen Himmel leuchtet jedoch ein «Feuerbild» auf, das Ideal der Utopie, das es zu bewahren und zu halten gilt, da auch es bedroht ist und herabzustürzen scheint. Nichts hat sich seit 1933 geändert: die Welt ist weiterhin ein Jagdrevier, von Schüssen durchhallt, die an «ferne Jahre»

1. Gegen die rhythmische Form einer Verszeile in diesem Gedicht hat Walter Jens in seiner geistvollen Rezension des Bandes «Chausseen Chausseen» (Die Zeit, Nr. 49, 13.12.1963) polemisiert: «Nur die zweite Zeile in der zweiten Strophe der Ernst Bloch zugeeigneten Widmung mutet mich ein wenig seltsam an: ein einzelner, recht verloren wirkender Fünfheber unter einer Phalanx von zehn Vierhebern — nein, ich sehe keinen Sinn in dieser frostigen Isolation...». Ich muß bekennen, daß ich einen tiefen Sinn in dem aus dem Ganzen herausstürzenden Rhythmus dieser Zeile sehe, die übrigens, wenn man freie Taktfüllung mit drei Senkungen am Schluß der Zeile annimmt, kein Fünf-, sondern ebenfalls ein Vierheber ist. Denn hier wird die Brutalität des jagenden und über die un menschliche Beute triumphierenden Menschen auch rhythmisch hervorgehoben und angeklagt — was sollte daran «frostig» sein?



erinnern, in denen schon der Terror von rechts herrschte, der nun durch den Terror von links ersetzt worden ist. Immer noch sind die niedrigen Dämonen, «die Unsichtbaren» am Werke, sie beherrschen die Welt der Natur, der Politik und der Geschichte. Der Mensch erscheint wieder als «Jäger», als der tötende und die Beute triumphierend heimschleppende Mann der Tat, der *vita activa*, während Dichter und Philosoph mit einer an GEORG TRAKL (1887 - 1914) erinnernden Formulierung als «Sinnende» erscheinen, als die in der «Abgeschiedenheit» lebenden Menschen, die still, gedanken- und ahnungsvoll «andere Spur» suchen als diejenige, welche den Weg der Tat eingeschlagen hat. Beide sind still und, wie die Natur, weise; sie kennen den verborgenen Ort, wo einst die Hoffnung auf wahre Menschlichkeit aufleuchtete, der «goldne Rauch», seit HÖLDERLINS später Hymne «Patmos» das Symbol der aus Asien kommenden christlichen Botschaft der Menschenliebe¹, die dann in Griechenland verschmolzen wurde mit der platonisch - aristotelischen Philosophie der Menschlichkeit (ἀνθρωπισμός)². Dieses Gedicht «Widmung» endet mit einer ahnungsvollen, sehr leisen Hoffnung, daß das Wort des Dichters wie das Wort des Denkers immer noch zur wahren geistigen Nahrung der Menschheit zu werden vermögen³, und daß die große Nacht der Welt diese Hoffnung schweigend bestätigt, wenn sie «in der großen Drift des Alls», in dem Wechsel und Wandel der Jahreszeiten und der kosmischen Umschwünge der Weltepochen das Sternbild des Winters, die im Zeichen Fuhrmanns und der Zwillinge stehenden Sternbilder des «Wintersechsecks» (Kapella, Kastor - Pollux, Prokyon, Sirius, Rigel, Aldebaran) langsam aufsteigen läßt. Das

1. Hölderlin fühlt sich in dieser die Botschaft des Evangelisten Johannes, des Lieblingsjüngers Jesu preisenden Hymne «Patmos» von einem Genius aus der «Heimat» entführt ins griechische Kleinasien: «Doch bald, in frischem Glanze, | Geheimnisvoll | Im goldenen Rauche, blühte | Schnellaufgewachsen | Mit Schritten der Sonne, | Mit tausend Gipfeln duftend, | Mir Asia auf...». Es wäre lohnend, die Bildlichkeit dieser und anderer Hymnen Hölderlins mit Huchels Metaphorik zu vergleichen.

2. Vgl. die dem Kieler Latinisten Erich Burck gewidmete Schrift von Konstantinos J. Vourveris, *Alt-Hellas und neugriechische Kultur*, Athen 1961 und die übrigen Publikationen von Vourveris u.a. in der Reihe des Κέντρον Ἀνθρωπιστικῶν Κλασσικῶν Σπουδῶν τῆς Ἑλληνικῆς Ἀνθρωπιστικῆς Ἐταιρείας (Griechische Humanistische Gesellschaft, Athen) Σειρά Πρώτη: Ἀρχαϊότης καὶ Σύγχρονα Προβλήματα, Nr. 1 - 43, besonders auch die geistvolle Rede von Wolfgang Schadewaldt, *Der Gott von Delphi und die Humanitätsidee* (Heft 26, Athen 1965), die er am 14. Mai 1964 in der Universität hielt.

3. Das Bild des Wortes, das «Brot und Salz» wird, enthält neben den neutestamentlichen Assoziationen (Lukas 4, 4; Joh. 6, 35 — Matth. 5, 13; Kol. 4, 6) auch an GEORG TRAKLS Vorliebe für «Brot und Wein» in dem Gedicht «Ein Winterabend» und im «Gesang des Abgeschiedenen» als Zeichen für das Gespräch zwischen den Menschen und für Menschlichkeit in der Weltzeit der Nacht.

deutet auf die Zukunft, deren Wesen in der Ahnung des Sinnenden aufsteigt.

Doch hat PETER HUCHEL, nachdem auch er, ähnlich wie sein Freund Ernst Bloch zum Gejagten und Verfolgten wurde, diese Hoffnung nicht in gleich starker Weise mehr durchhalten und weitergeben können. Als er aus der Redaktion der von ihm über ein Jahrzehnt geleiteten Zeitschrift «Sinn und Form» entfernt wurde, in der er trotz aller Zensurschwierigkeiten einen internationalen humanistischen Weg über alle Trennungen der Ideologien hinweg zu gehen und alle Dichter der modernen Weltliteratur zu vereinen versucht hatte, da endete er im letzten von ihm noch herausgegebenen Heft mit dem bitteren, die Ausweglosigkeit seiner Lage bekennden Gedicht:

TRAUM IM TELLEREISEN

Gefangen bist du, Traum.
 Dein Knöchel brennt,
 Zerschlagen im Tellereisen.
 Wind blättert
 Ein Stück Rinde auf.

 Eröffnet ist
 Das Testament gestürzter Tannen,
 Geschrieben
 In regengrauer Geduld
 Unauslöschlich
 Ihr letztes Vermächtnis —
 Das Schweigen.
 Der Hagel weißelt
 Die Grabinschrift auf die schwarze Glätte
 Der Wasserlache.

Das erinnert stark an die «Antwort des Schweigens», die einst in den dreißiger Jahren WILHELM LEHMANN mutig dem Terror der Nationalsozialisten auf dem Gebiet der Dichtung entgegensetzte. Huchel akzentuiert hier noch stärker als LEHMANN die Vergänglichkeit, unter deren Zeichen die Natur wie die Menschheit stehen. Was er hiermit gegeben hat, ist ein Grablied auf den Tod der Dichtung in der Zeit des Schreckens, die den «Traum» der Dichter rücksichtslos tötet.

PETER HUCHEL und GÜNTER EICH, der ebenfalls aus Ostdeutschland (Lebus an der Oder) stammt, verbindet nicht nur persönliche Freundschaft, sondern auch eine gemeinsame dichterische Thematik und eine große Skepsis gegenüber allen Weltverbesserern, die GÜNTER EICH, an seinen Freund gerichtet, der nicht nach Westdeutschland reisen darf und durch die unmenschliche Berliner Mauer von ihm getrennt bleiben muß, so ausgesprochen hat:

NICHT GEFÜHRTE GESPRÄCHE

Für Peter Huchel

Wir bescheidenen Übersetzer,
etwa von Fahrplänen,
Haarfarbe, Wolkenbildung,
was sollen wir denen sagen,
die einverstanden sind
und die Urtexte lesen?
(So las einer
aus Eulenspiegels Büchern
die Haferkörner)

Vor soviel Zuversicht
bleibt unsere Trauer windig,
mit Regen vermischt,
deckt die Dächer ab,
fällt über jedes Lächeln,
nicht heilbar.

Auch in seinem poetologischen Essay «Trigonometrische Punkte»¹ hat GÜNTER EICH die Tätigkeit des modernen Dichters als die eines «Landvermessers»² und als die eines «Übersetzers» der Sprache der «Wirklichkeit» in die eigene, unverwechselbar individuelle lyrische Dichtersprache bezeichnet: «Ich schreibe Gedichte, um mich in der Wirklichkeit zu orientieren. Ich betrachte sie als trigonometrische Punkte oder als Bojen, die in einer unbekannten Fläche den Kurs markieren.

Erst durch das Schreiben erlangen für mich die Dinge Wirklichkeit. Sie ist nicht meine Voraussetzung, sondern mein Ziel. Ich muß sie erst herstellen.

Ich bin Schriftsteller, das ist nicht nur ein Beruf, sondern die Entscheidung, die Welt als Sprache zu sehen. Als die eigentliche Sprache erscheint mir die, in der das Wort und das Ding zusammenfallen. Aus dieser Sprache, die sich rings um uns befindet, zugleich aber nicht vorhanden ist, gilt es zu übersetzen. Wir übersetzen, ohne den Urtext zu haben. Die gelungenste Übersetzung kommt ihm am nächsten und erreicht den höchsten Grad von Wirklichkeit.

Ich muß gestehen, daß ich in diesem Übersetzen noch nicht weit fort-

1. In der Essay - Anthologie Mein Gedicht ist mein Messer, Lyriker zu ihren Gedichten, Heidelberg 1955, München 1961 (List Bücher, Nr. 187), S. 23 - 24.

2. Dieses Bild stammt von Franz Kafka, vgl. seinen Roman «Das Schloß» (1926) mit dem Landvermesser K. als Hauptgestalt. Auch HELMUT HEISSENBÜTTELS 2. Gedichtband «Topographien» (1956) und KARL KROLOWS «Geometrie» der Worte bauen auf dieser Vorstellung auf.

geschritten bin. Ich bin über das Dingwort noch nicht hinaus. Ich befinde mich in der Lage eines Kindes, das Baum, Mond, Berg sagt und sich so orientiert.»¹

Die Auffassung, daß das moderne Gedicht ein Mittel der Orientierung in der weithin «unbekannten Fläche» der modernen Realität sei, teilt EICH mit vielen der jüngeren Lyriker, die wie KARL KROLOW von der «Geometrie der Worte» sprechen oder wie HELMUT HEISSENBÜTTEL ihre Gedichtbände «Topographien» nennen. Das Gedicht bildet in der Ebene menschlicher Existenz einen «trigonometrischen Punkt», der sowohl zur Ausmessung und Kartierung wie als bleibender Orientierungspunkt dient. Das Bild der Boje, die den «Kurs markiert»², zeigt, daß es EICH aber nicht nur um Feststellung und Fixierung des gegenwärtigen Status des Menschen geht, sondern daß das Gedicht auch eine wegweisende Funktion beanspruchen kann. Im folgenden lehnt EICH unausgesprochen, aber deutlich jede Unterwerfung unter einen programmatischen Begriff des «Realismus» ab, der die Kunst zur Nachahmerin der Natur macht — daher im Gedicht das ironische Bild von dem Esel, der bei Eulenspiegel lesen lernte, die Haferkörner fraß, die im Buch lagen und dabei nur I und A sagen konnte, eine bissige Satire gegen die Konformisten unter den Dichtern im Bereich des von Stalin in den dreißiger Jahren diktierten «sozialistischen Realismus». Bei EICH wird die Realität nicht als vorgegeben hingenommen und im Gedicht bloß beschrieben, sondern der Dichter ist der Schöpfer einer neuen und höheren Realität, in der sich die Dinge in Sprache verwandeln. EICH macht auch deutlich, daß für den modernen Dichter das Problem der Sprache bedeutender ist als für frühere Generationen, da ihm die Welt selbst als Sprache erscheinen kann, da zu ihm alles spricht. Das scheint sich an die romantische Auffassung anzuschließen, daß der Dichter der Mittler zwischen Natur und Mensch sei, der, wie NOVALIS lehrte, fähig sei, die geheimnisvolle Chifferschrift der Natur, ihre mystischen Hieroglyphen und «Zeichen» zu lesen, um dann den anderen Menschen die frohe Botschaft der Natur zu verkünden, geht aber doch darüber hinaus in Richtung auf die Problematik der Sprache, wie sie HUGO VON HOFMANNSTHAL in seinem berühmten «Ein Brief»³ des fiktiven Philipp

1. A.a.O.S. 23.

2. Ebenfalls ein in der modernen Lyrik weitverbreitetes Bild, vgl. HANS MAGNUS ENZENSBERGER, der seine sozialkritisch - politische Zeitschrift «Kursbuch» nennt (bisher erschienen Nr. 1 - 11, Frankfurt am Main 1966 - 1968).

3. Gesammelte Werke, hrsg. v. Herbert Steiner, Prosa, Bd. II, 1951, S. 7-22. Vgl. dazu Alexander Lernet-Holenia, Der Brief des Lord Chandos, in: Der Monat 6, 1954, Heft 68, S. 182-186; Friedrich Wilhelm Wodtke, Das Problem der Sprache beim späten Rilke, in: Orbis litterarum, Kopenhagen Bd. 11,

Lord Chandos an Francis Bacon dargestellt hat: dort wird die tiefe Krise beschrieben, in welche die poetische Sprache und die «großen Worte», die Begriffe der pseudo - idealistischen bürgerlichen Sprache am Ende des 19. Jahrhunderts geraten sind¹. Chandos träumt dagegen von einer Sprache jenseits der Sprache, einer «Metasprache», die das 18. Jahrhundert gern die «Sprache der Engel» nannte (KLOPSTOCK, WIELAND) und schließt mit einem Wunschbild, das bei GÜNTHER EICH wieder auftaucht: «weil die Sprache, in welcher nicht nur zu schreiben, sondern auch zu denken mir vielleicht gegeben wäre, weder die lateinische noch die englische noch die italienische und spanische ist, sondern eine Sprache, von deren Worten mir auch nicht eines bekannt ist, eine Sprache, in welcher die stummen Dinge zu mir sprechen, und in welcher ich vielleicht einst im Grabe vor einem unbekannten Richter mich verantworten werde»². Mit diesen von tiefem religiösen und ethischem Ernst getragenen Sätzen hat HOFMANNSTHAL eine Entwicklung der modernen Dichtung in ihrem Verhältnis zur Sprache eingeleitet, die noch keineswegs beendet ist, sondern vielmehr über EICH hinaus bis zu den Wortexperimenten der Dadaisten und Lettristen und bis zu der «semantischen Lyrik» HELMUT HEISSENBÜTTELS und der «konkreten Poesie» FRANZ MONS u.a. führt.

1956, S. 64 - 109; H. Stefan Schultz, Hofmannsthal and Bacon: The sources of The Chandos Letter, in: *Comparative Literature* 13, 1961, No. 1 - 15; Gotthard Wunberg, *Der frühe Hofmannsthal*, Stuttgart 1965, S. 106 - 117.

1. «...die abstrakten Worte, deren sich doch die Zunge naturgemäß bedienen muß, um irgendwelches Urteil an den Tag zu geben, zerfielen mir im Munde wie modrige Pilze». (a.a.O., S. 12 - 13) «Ich empfand ein unerklärliches Unbehagen, die Worte «Geist», «Seele» oder «Körper» nur auszusprechen». (S. 12). «Die einzelnen Worte schwammen um mich; sie gerannen zu Augen, die mich anstarrten und in die ich wieder hineinstarren muß: Wirbel sind sie, in die hinabzusehen mich Schwindelt, die sich unaufhaltsam drehen und durch die hindurch man ins Leere kommt». (S. 14). Vgl. auch Thomas Manns frühe Novelle «Enttäuschung», wo ein «sonderbarer Herr» in Venedig dem Erzähler sagt, er habe in seinem Elternhaus «eine eigentümliche Atmosphäre von Kanzelrhetorik eingeatmet, — von diesen großen Wörtern für Gut und Böse, Schön und Häßlich, die ich so bitterlich hasse, weil sie vielleicht, sie allein, an meinem Leiden die Schuld tragen». (Sämtliche Erzählungen, 1963, S. 50).

2. Prosa II, S. 22; das Thema kehrt in positivem Sinne wieder in Hofmannsthals spätem großen Trauerspiel «Der Turm» (1925), wo Julian als Erzieher zu Prinz Sigismund sagt: «Preise mich noch mit dem letzten Atemzug! Zum Betrachter der Gestirne hab ich dich gemacht, zum Genossen der Engel! Einen gewaltigen Magier habe ich aus dir gemacht, gleich Adam und Moses! denn ich habe das Wunder der Sprache in deinen Mund gelegt». (Gesammelte Werke, Dramen IV, 1958, S. 92 - 93) Sigismund spricht daher auch nicht die Sprache des Hofes, sondern «wie vielleicht die Engel sprechen. Seine Sprache ist Zutagetreten des inwärts Quellenden», wie Julian zum König, Sigismunds Vater, sagt (S. 105).

Diese Auffassung, daß der Dichter die «nichtexistente», d.h. aber stumme Sprache der Dinge in menschliche Worte umsetzt und aus einem nicht vorhandenen «Urtext» «übersetzt», hat EICH schon früh in seiner Lyrik ausgesprochen, so in dem Gedicht «Winterliche Miniatur» aus dem zweiten, 1948 erschienenen Gedichtband «Abgelegene Gehöfte»¹, der ihn sogleich in die erste Reihe der modernen deutschen Lyriker stellte, aber auch noch auf den Spuren der Naturlyrik WILHELM LEHMANNs zeigte :

WINTERLICHE MINIATUR

Übers Dezembergrün der Hügel
eine Pappel sich streckt wie ein Monument.
Krähen schreiben mit trägem Flügel
eine Schrift in den Himmel, die keiner kennt.

In der feuchten Luft gibt es Laute und Zeichen :
die Hochspannung klingt wie Grillengezirp,
die Pilze am Waldrand zu Gallert erbleichen,
ein Drosselnest im Strauchwerk verdirbt,

der Acker liegt in geschwungenen Zeilen,
das Eis auf den Pfützen zeigt blitzend den Riß.
Wolken, schwanger von Schnee, verweilen
überm Alphabete der Bitternis².

In diesem Gedicht nennt EICH die Zeichen der Natur, mit denen sie stumm zum Dichter spricht: ihr «Urtext» sind Pappeln und Krähen in der Winterlandschaft, wie in FRIEDRICH NIETZSCHES berühmtem Gedicht «Vereinsamt» mit dem Bild des winterlichen Krähenflugs. Die «eine Pappel» ist Zeichen selbstbewußter und selbstgenügsamer Einsamkeit, ähnlich wie in GOTTFRIED BENNS Gedicht «Pappel» (1917)³. Es sind nicht enthusiastisch erfahrene Harmonien, die aus der stummen Zeichensprache der Natur für EICH erklingen, wie das in allen Dingen verborgene Lied bei EICHEN-DORFF, das zum erweckenden und erlösenden «Zauberwort» des Dichters wird⁴, sondern «Alphabete der Bitternis», die der Dichter entziffert und in

1. Frankfurt am Main 1948.

2. S. 21.

3. G. B e n n, Gesammelte Werke, Bd. III, 1960, S. 42 mit der berechtigten Frage: «Und wer sah Pappelwälder?». Vgl. auch «Statische Gedichte», S. 236.

4. «Schläft ein Lied in allen Dingen, | Die da träumen fort und fort, | Und die Welt hebt an zu singen, | Triffst du nur das Zauberwort». Vgl. dazu die eindringliche Untersuchung von A l e x a n d e r v o n B o r m a n n, *Natura loquitur. Naturpoesie und emblematische Formel bei Joseph von Eichendorff*. Tübingen 1968.

menschliche Sprache übersetzt, so daß nicht nur die Schönheit der Natur, sondern auch die in ihr waltende Vergänglichkeit, der Tod und die Verwesung sichtbar werden.

Auch in GÜNTER EICHs späteren Gedichtbänden von «Untergrundbahn» (1949) an findet sich immer wieder diese Auffassung von Natur und Sprache, vor allem in dem Titelgedicht des vierten Gedichtbandes «Bottschaften des Regens» (1955), in dem der Dichter das Geräusch des trommelnden Regens nicht nur als eine «Nachricht» der Natur an den Menschen auffaßt, sondern darüber hinaus als eine Aufforderung zu strenger moralischer Selbstbesinnung, als eine Anklage gegen den Dichter, der er sich zu stellen und auf die er zu antworten hat. Ähnlich wie bei WILHELM LEHMANN erscheint die Natur als unerbittliche Richterin über den Menschen der Gegenwart, aber mit dem Unterschied, daß bei EICH eine schweigende Sphäre der Transzendenz hinter der Natur liegt, die eigentliche Instanz, vor der sich der Mensch zu verantworten hat. Wie das Gedicht «Nicht geführte Gespräche. Für Peter Huchel» aus EICHs Gedichtband «Zu den Akten» (1964) zeigt, ist sehr viel Resignation, Skepsis und Pessimismus in dem dichterischen Selbstverständnis EICHs verborgen. Er ironisiert die Dichter des «einfachen Lebens», die naiv ihre Einheit mit der Natur besingen, nur Harmonien und keine Dissonanzen sehen wollen und glauben, sie könnten die Realität greifbar machen und weitergeben. Dem stellt EICH seine eigene Dichtung mit leiser Selbstironie als «windige Trauer» entgegen — aber gerade als «Wind» hat sie, ähnlich wie beim späten RILKE in den «Sonetten an Orpheus» (1922)¹ doch die Kraft der Aufdeckung und «Definition» des Verborgenen, sie ist Daseinsenthüllung und Daseinsbestimmung, aber verspricht nicht «heiles Leben» und Lebenshilfe!

Die beiden bisher letzten Gedichtbände EICHs «Zu den Akten» (1964) und «Anlässe und Steingärten» (1966) sind thematisch eng miteinander verbunden und zeigen beide eine auffallende Tendenz zur lakonischen Verkürzung und Verknappung der lyrischen Sprache und der Gedichtform; anstelle der jetzt vielfach geforderten «langen Gedichte» mit weitgespannter Rhetorik schreibt EICH jetzt mit Vorliebe Einzeiler, die er «Formeln» nennt, vielfach nur wenige Worte ohne Satzfügung, knappe Stichwörter wie «Hoffnung, alte Wolfsfährte» oder «Mein Versteck in der Dreiteilung des Winkels». Er gibt damit kürzeste «Definitionen» und Positionsbestimmungen im Sinne seines poetologischen Essays «Trigonometrische Punkte». Ironisch gegen Walter Höllers Forderung nach dem «langen Gedicht» als dem einzig

1. Das 3. Sonett des 1. Teils endet: «In Wahrheit singen ist ein andrer Hauch. | Ein Hauch um nichts. Ein Wehn im Gott. Ein Wind».

zeitgemäßen¹ polemisiert, nennt er kurze Vierzeiler «Lange Gedichte»², in denen er befriedigt feststellt, daß er auch in Griechenland gelesen wird.

Zu einem ähnlichen Verhältnis zur Sprache, zur dichterischen Metaphorik und zum lyrischen Lakonismus kamen auf dem Weg über die Auseinandersetzung mit dem französischen Surrealismus eine Reihe moderner Lyriker, denen wir uns jetzt zuwenden: KARL KROLOW, NELLY SACHS und PAUL CELAN. KARL KROLOW (* 1915) gelang der Ausbruch aus dem engen Zirkel der reinen Naturlyrik, in dem er sich als zunächst ehrfürchtiger Adept WILHELM LEHMANNSS so sehr verstrickt hatte, daß er später als Reaktion darauf gegen die Naturlyrik LEHMANNSS gelegentlich in ungerechter Weise polemisieren konnte³, so sehr er auch weiterhin seinem Altmeister persönlich zu huldigen vermag⁴. KROLOWS Anfänge liegen noch vor 1945, da er bereits 1943 seinen ersten Gedichtband «Hochgelobtes gutes Leben» veröffentlichte, dessen Gedichte z.T. in der Zeitschrift «Das Innere Reich» erschienen waren, die in einem stillen Widerstand gegenüber der Hitlerdiktatur über das deutsche Schrifttum stand. KROLOW gehört zu den fruchtbarsten Lyrikern, denn er schreibt nicht nur zahllose Zeitungsgedichte, in denen er gern die Jahreszeiten besingt, sondern hat seit seinem ersten Gedichtband zwölf Gedichtbände erscheinen lassen⁵,

1. Walter Höllerer, Thesen zum langen Gedicht, in: Akzente 12, 1965, S. 128 - 130, Karl Krolow, Das Problem des langen und kurzen Gedichts — heute, Wiesbaden 1966 und Höllerers Antwort auf Krolow: Gedichte in den sechziger Jahren, in: Akzente 13, 1966, S. 375 - 383. Die Wirkung dieser Diskussion auf die moderne deutsche Lyrik 1966 - 1967 habe ich behandelt in dem Aufsatz «Deutsche Literatur 1966 - 1967», in: Texte und Mitteilungen des Lehrstuhls für deutsche Sprache und Literatur in Athen, 1. Jg., Nr. 1, Juni 1968, S. 8 - 11 (neugriech. in: O Kosmos 1968).

2. Anlässe und Steingärten, Frankfurt am Main 1966, S. 66 - 68. Der im Gedicht «Zuversicht» genannte Leser in Saloniki ist mein Kollege Dr. Kurt Graf. von Posadowsky - Wehner, Inhaber des Lehrstuhls für deutsche Sprache an der Aristoteles - Universität Thessaloniki und Direktor des Goethe - Instituts, ein hervorragender Kenner und Übersetzer der neugriechischen Lyrik, dessen Vortrag «Neugriechische Lyrik in deutscher Sprache» in Nr. 2 der «Texte und Mitteilungen», Sept. 1968 erscheint.

3. Karl Krolow, Aspekte zeitgenössischer deutscher Lyrik, Gütersloh 1961, S. 43 ff. erscheint mir die These, die natura naturata räche sich am Naturlyriker durch metaphorische Überwucherung wenig überzeugend, da der Dichter ja die Gedichte schreibt und die Details auswählt, nicht die stumme Natur! Daß eine Überfülle von Naturbildern und Pflanzenkataloge ermüdend wirken können, sei damit nicht bestritten — aber Krolows Überproduktion kann dieselbe Wirkung hervorbringen.

4. Zuletzt in der Festschrift zu WILHELM LEHMANNSS 85. Geburtstag «Gegenwart des Lyrischen. Essays zum Werk Wilhelm Lehmanns, Gütersloh 1967.

5. Gedichte, 1948; Heimsuchung, Gedichte, 1948; Auf Erden, Gedichte, 1949; Die Zeichen der Welt, Neue Gedichte, 1952; Wind und Zeit, Gedichte, 1954; Tage und Nächte, 1956; Fremde Körper, Neue Gedichte, 1959, 1961; Unsichtbare Hände, Gedichte, 1959.



vier Bände Übersetzungen französischer und spanischer Lyrik veröffentlicht¹ und eine Reihe von bedeutenden Analysen der modernen deutschen Lyrik geschrieben². Es gibt keine Form und kein Problem, das KROLOW fremd wäre. Was ihm in seiner eigenen, ihm oft zu leicht aus der Feder fließenden Produktion vorschwebt, ist im Gegensatz zu dem von GOTTFRIED BENN proklamierten, in sich geschlossenen, monologischen, absoluten und «statischen Gedicht», das seit BAUDELAIRE und MALLARMÉ, STEFAN GEORGE und RAINER MARIA RILKE seit den «Neuen Gedichten» traditionsbildend für die Moderne geworden war, das «offene Gedicht». In KROLOWS grundlegendem Essay «Intellektuelle Heiterkeit»³ kämpft KROLOW bewußt gegen diese Tradition des «hermetischen» Gedichts und sagt: «Ein Gedicht muß zunächst die Fähigkeit besitzen, sich preisgeben zu können, «offen» zu sein für alle möglichen Widerfahrungen, für die Widerstände, denen es durch seine bloße Existenz ausgesetzt ist. Es darf sich nicht verschließen. Das, was man Hermetik nennt, ist ohnehin in den seltensten Fällen mehr als eine Dunkelkammer des Unvermögens, in der irgendein Hieronymus — sprich Lyriker — sitzt und im Grunde auf die Parfums der Außenwelt wartet. — Für mich hat ein Gedicht porös zu sein, luft- und lichtdurchlässig. Es muß in der Lage sein, unaufhörlich an die Außenwelt abzugeben und von ihr aufzunehmen. Es muß in einem unablässigen Austausch mit ihr stehen und alle Gefahren auf sich nehmen, die dadurch auf der Hand liegen. In einem gewissen Sinne scheint mir ein Gedicht auch nicht «fertig» sein zu dürfen. Es muß die Möglichkeit haben, sein Thema, seinen Stoff an ein nächstes weiterzugeben. Es müßte möglich sein, daß die letzte Metapher des einen Gedichts Anlaß zur ersten Metapher eines anderen würde. Ich vermeide das Schlagwort «poésie ininterrompue», das die Franzosen für gewisse verwandte Vorstellungen geprägt haben. Sehe ich recht, wird das auch in unserem zeitgenössischen deutschen Gedicht da und dort — nach unserer Weise — praktiziert»⁴. Als KROLOW dies schrieb,

1962; Ausgewählte Gedichte. Nachwort von Hugo Friedrich, 1963 u.ö.; Schattengefecht 1964; Gesammelte Gedichte, 1965; Landschaften für mich. Neue Gedichte, 1966.

1. Nachdichtungen aus fünf Jahrhunderten französischer Lyrik, 1948; Die Barke Phantasie. Zeitgenössische französische Lyrik, 1957; Paul Verlaine, Gedichte, 1957; Spanische Gedichte des 20. Jahrhunderts, 1962.

2. Aspekte zeitgenössischer deutscher Lyrik, Gütersloh 1961, auch List - Taschenbuch. Nr. 249.

3. In: Mein Gedicht ist mein Messer, München 1961, S. 71 - 75.

4. Ebenda, S. 73 : 74; vgl. GOTTFRIED BENN, Probleme der Lyrik (1952): der Lyriker «muß sein Gedicht abdichten gegen Einbrüche, Störungsmöglichkeiten, sprachlich abdichten» (SW I, S. 524).

waren seine Vorbilder und Meister noch OSKAR LOERKE und WILHELM LEHMANN, denen solche «offenen Gedichte» mit fließendem Rhythmus und unaufhörlich sich fortspinnender Metaphorik in meisterhafter Weise gelungen waren. KROLOW hat dann auch vor allem von WILHELM LEHMANN die unabdingliche Forderung nach Genauigkeit der lyrischen Metaphern übernommen. In dessen Sinn legt er hohen Wert auf die «Sachlichkeit der Konzeption» und der Anfertigung von Gedichten, kämpft gegen jede falsche Aktualität und jedes voreilige engagement des Poeten: «Der Lyriker sollte fähig sein, in j e d e m Gegenstand, der ihm zum Vers wird, ein Empiriker des jeweiligen Augenblicks und zugleich Zeitgenosse vieler Zeiten zu bleiben»². Diese Verbindung von Tradition und Moderne hat KROLOW selbst in vielen seiner frühen Gedichte glücklich verwirklicht und, über LEHMANN allmählich hinausgehend, einen eigenen Ton gefunden.

Die Hauptthemen seines 1952 erschienenen Gedichtbandes «Die Zeichen der Welt», der ihn erst recht eigentlich bekannt machte, waren das idyllische Naturgedicht und die elegische Zeitklage. Er enthält eine Fülle von formvollendeten lyrischen Gebilden, die KROLOWS fruchtbare Auseinandersetzung mit den französischen Surrealisten, GUILLAUME APOLLINAIRE, JULES SUPERVIELLE, PAUL ELUARD u.a., mit der angelsächsischen Lyrik der Moderne, besonders W. H. AUDEN, und mit dem spanischen Dichter FEDERICO GARCIA LORCA zeigen. Vor allem die Auseinandersetzung KROLOWS mit dem französischen Surrealismus ist literaturgeschichtlich bedeutend, denn nach dem Abklingen des deutschen Expressionismus in den zwanziger Jahren nach dem ersten Weltkrieg hatte sich in Deutschland der vor allem von dem Lyriker YVAN GOLL (1891 - 1950) proklamierte Surrealismus nicht mehr durchsetzen können. GOLL hatte schon 1918 in einem Essayband «Die drei guten Geister Frankreichs»¹ in seinem MAL-LARMÉ-Essay gesagt: «Das Kunstwerk soll die Realität überrealisieren, das erst ist Poesie», und auch in den Vorworten zu seinen Dramen «Methusalem» (1919) und «Die Unsterblichen» (1920) schon vor ANDRÉ BRETON den «Überrealismus» gefordert, ohne damit jedoch in Deutschland durchzudringen, so daß er sich dann stärker zu den Franzosen hingezogen fühlte, die er mit dem «Manifest des Surrealismus» (1924)² in Deutschland vorstellte. KARL KROLOW war nach 1945 wohl der erste deutsche Lyriker, der auf diese moderne Tradition zurückgriff und sich dadurch allmählich aus dem Bann der Naturlyrik WILHELM LEHMANNS und der ELISABETH

1. Essays über Voltaire, Diderot, Mallarmé, Erich Reiss Verlag, Berlin 1919, S. 74.

2. Abgedruckt in Yvan Goll, Dichtungen, hrsg. v. Claire Goll, Neuwied 1960, S. 186 - 187.

LANGGÄSSER zu lösen vermochte, deren sprachliche und bildliche Mittel er in diesem Gedichtband «Die Zeichen der Welt» noch mit größter Virtuosität handhabte. Was KROLOW ferner über die Position LEHMANNs hinausführte, war das konkrete Erlebnis des zweiten Weltkriegs und der darauf folgenden Jahre äußerster Not. Das führte ihn zur intensiven Auseinandersetzung mit dem faktischen historischen Schicksal, mit den Problemen der menschlichen Existenz, die sich in der Welt der Technik und des Krieges zutiefst bedroht sieht, wovon auch das Naturverhältnis des Menschen von heute nicht unberührt bleiben kann. Ein bruchloses Aufgehen in der göttlichen Einheit der Natur ist nicht mehr möglich, das quälende Bewußtsein des Zwiespalts zwischen der Sphäre der reinen Natur und der von zerstörerischen Mächten bedrohten Menschenwelt bleibt. Das «frühere Einverständnis mit aller Welt» wird durch die bedrohliche Gewalt des «Nichts», dem sich der Mensch ausgesetzt fühlt, zerstört. KROLOWS Ausgangsposition bezeichnet am besten das Gedicht

TERZINEN VOM FRÜHEREN EINVERSTÄNDNIS MIT ALLER WELT

Die schöne Stille der Gewächse
— Zerbrechlich wie die Fabel Welt —
Umschlang ich sanft im Arm der Echse.

Zerbrechlich wie die Fabel Welt,
So ritt ich auf des Windes Nacken,
Den Oberon zusammenhält.

So ritt ich auf des Windes Nacken:
Ein grüner Schatten ohne Laut,
Befreit von meiner Schwere Schlacken.

Ein grüner Schatten ohne Laut.
Ach, von den Fischen trug ich Flossen
Und atmete durch Tigerhaut!

Denn von den Fischen trug ich Flossen.
Mein Geist erheiterte sich still.
Von Gleichmut tausendfach genossen,

Erheiterte der Geist sich still,
Mit allen Wesen einverständlich,
Zypressenfeuern, Asphodill.

Mit allen Wesen einverständlich,
Beharrlich, ohne Ungeduld,
Und wie das Flötenholz lebendig.

Beharrlich ohne Ungeduld.
 Kein Kartenspiel der Schwermut mehr: —
 Wie Süßigkeit, die frei von Schuld
 Verschwendet sich im Ungefähr...¹.

Was WILHELM LEHMANN als Gegenwart und augenblickliches Erlebnis feiert, die Einheit des Dichters mit der Natur und Welt im Zustand des schöpferischen Rausches, der ihn in die Natur als in ein «Paradies vor dem Falle» führt und ihn bis zur Identifizierung in das innere Wesen der Naturphänomene, der Tiere und Pflanzen eindringen läßt, wird hier bei KROLOW im Gedicht in der Vergangenheitsform dargestellt und durch den Gedichttitel ausdrücklich als eine nur «früher» mögliche Erlebnisform des lyrischen Ich bezeichnet. Das Gedicht trägt das Motto von APOLLINAIRE: «Erinnerungen sind Jagdhörner | Deren Ton im Winde vergeht». Damit wird einmal die Vergänglichkeit dieses früheren Erlebnisses der unmittelbaren Natureinheit und der Verwandlung des Dichtes in die Naturerscheinungen betont, die ihn von seiner «Schwere Schlacken» befreite. KROLOW meint hier, ähnlich wie die LANGGÄSSER, eine Metamorphose im Sinne des Daphne-Mythos in einen «grünen Schatten ohne Laut», der gleich Oberon auf den Winden mitfliegt². Das Motto nimmt aber auch dieser im Gedicht ausgesprochenen Erinnerung die Qualität einer die Zeit überdauernden Tragfähigkeit für das menschliche Dasein in der Gegenwart, die für MARCEL PROUST noch so unzweifelhaft war und erst in der modernen deutschen Literatur fragwürdig wurde³.

KROLOW hat auch nach dem Gedichtband «Die Zeichen der Welt» weiterhin Naturgedichte geschrieben, oft den Monaten und Jahreszeiten folgend, aber ein für allemal liegt bei ihm der Akzent nicht mehr auf der Seite der Natur, dem «grünen Gott», wie bei WILHELM LEHMANN, sondern auf der Seite des Menschen, der hier, wo von dem früher möglichen Einssein mit der Natur gesprochen wird, als «grüner Schatten» erscheint, von der Natur getragen und in eine über der realen Welt liegende mythische Dimension aufgehoben ist.

Das mythische Einverständnis mit der Natur bleibt auch für KROLOW

1. Die Zeichen der Welt, Stuttgart 1951, S. 48 - 49. Vgl. Hans Egon Holthusen, Naturlyrik und Surrealismus, in: Merkur 7. Jg., 1953, S. 321 - 347 und in: Ja und Nein, 1954, S. 88 - 123; Alfred Andersch: Gedichte in strömendem Wasser, in: Frankfurter Hefte, 7. Jg., 1952, S. 553 - 554.

2. Vgl. Shakespeares «Ein Sommernachtstraum», Wielands «Oberon» und Wilhelm Lehmanns Gedicht «Oberon», Sämtliche Werke, Bd. 3, S. 462.

3. Vgl. Martin Walsers Polemik gegen Marcel Prousts Methode der Erinnerung als «Recherche du temps perdu» in seinem Roman «Das Einhorn» (1967).

immer noch möglich, aber es wird doch ganz bewußt durchbrochen durch die Konfrontierung des Naturerlebnisses mit der unübersehbar bedrohlichen Realität der technischen und kriegerischen Welt der Moderne. In sehr vollendeter Form hat KROLOW diesen grundsätzlichen Widerspruch zwischen ursprünglicher Natur und moderner Menschenwelt dargestellt in dem großen Gedicht «Nachtstück mit fremden Soldaten»¹, in dem er in langausschwingenden Ottaverimen das nächtliche Versinken des schlafenden Menschen in die unbewußte Einheit mit der Natur preist, um dann in einer jeweils den drei Ottaverime - Strophen folgenden kurzen, bewußt hart akzentuierten und stumpf alternierenden Vierzeilerstrophe die Gegenwelt der in der Natur lauernden Soldaten darzustellen:

Hör' ich im Laube lachen
— Verbrannt vom Salz der Laugen —
Soldaten, fremd, mit flachen
Maschinengewehraugen.

Hier ist die Naturidylle der Nacht mit den ahnungslos schlafenden Menschen zerstört durch die von den Soldaten ausgehende unheimliche Bedrohung alles menschlichen Daseins. Sie stehen für Krieg und Terror, hinter denen sich wiederum das moderne Lebensgefühl der Angst vor der auflösenden Gewalt des Nichts zeigt. Die Weltzeit ist Nacht, die Welt erscheint als Hades, ähnlich wie bei HÖLDERLIN und bei GOTTFRIED BENN, so daß die in der nächtlichen Natur Erlösung und Liebe suchenden Menschen, die von den verborgen lauernden Soldaten noch nichts ahnen, als «Hadesschläfer» bezeichnet werden können. Erst die letzte Strophe zeigt ihr Erwachen, das ebenso wie ihr Schlaf konfrontiert wird mit den drohenden «flachen Maschinengewehraugen» der Krieger, denen sie zum Opfer fallen werden. So lauert in der Natur der Tod, hier der Tod durch die technischen Maschinen des modernen Krieges.

Das Todesmotiv erhält bei KROLOW eine ganz andere Schärfe und Bedrohlichkeit als bei WILHELM LEHMANN, auf dessen These von der Sanftheit und Schmerzlosigkeit des Todes für den seiner Einheit mit der Natur bewußten Menschen im Gedicht «Klage ohne Trauer»² KROLOW mit dem Gedicht «Hand vorm Gesicht»³ antwortet. Mit spürbarer polemischer Schärfe wird durch die Geste der «Hand vorm Gesicht» LEHMANNs orphische Beschwörung und Beschönigung des Todes als eine Selbsttäuschung

1. Die Zeichen der Welt, 1952, S. 61 - 62.

2. Sämtliche Werke, Bd. 3, S. 603; neugriechische Übersetzung von Tassia S. Loukatou in: Κορφολογήματα από την ξένη ποίηση, 'Αθήναι 1967, S. 30.

3. Die Zeichen der Welt, 1952, S. 31 - 32.

bezeichnet, der KROLOW die Erfahrung der Vergänglichkeit alles Irdischen und der Furchtbarkeit und Grausamkeit des Todes entgegenhält. In seinen «Gedichten von der Liebe in unserer Zeit»¹ spottet KROLOW über «die süßen Verstecke | Der Dichtung vom seligen Tode, vom Schwinden | In die Wollust des Nichts beim nächtlichen Dufte der Linden», was sich sowohl gegen Rilkes Bild vom «vertraulichen Tod» in den «Duineser Elegien» (1922)² wie gegen LEHMANNs sanfte Beschönigung des Todes richtet. Diese Klage, Schermer und Angst angesichts des Todes wirkt sich bei KROLOW bis in seine Gedichtsammlung «Tage und Nächte» (1956) aus und bleibt für ihn die tragende Grundstimmung seiner Lyrik, der dunkle Gegenpol zu der von KROLOW geforderten und in seiner Lyrik auch immer wieder verwirklichten «intellektuellen Heiterkeit». In seinem Gedichtband «Wind und Zeit» (1954) findet sich ein Zyklus von sechs «Gedichten gegen den Tod», in dem KROLOW zunächst wieder die grausame Realität des Todes in aller seiner Brutalität aufruft: «Aber ein Toter ist nicht aus Milch und Blut gemacht; | Und du wirst ihm gleichen...». Der Tod erscheint im «Kartenspiel» der «lyrischen Landschaft» als «Fürst der Welt»: «Tod, ungemischt, gezinkt von Angstschweiß | Und altem Gelächter»; er bedroht den Menschen ebenso von innen her wie von außen. So spielt KROLOW das alte Thema «Media in vita in morte sumus», das schon RILKE im «Stunden - Buch» variiert hatte, zunächst durch. Dann erfolgt aber plötzlich in lyrischer Dialektik der Umschlag der Todesschermer in die Heiterkeit eines erhöhten Lebensgefühls, das nach dem Durchgang durch Schrecken und Grauen nun auf dem tragenden Boden der Freude steht. Das fünfte «Gedicht gegen den Tod» beginnt: «Die süßen Körner des Morgenrots | Streuen sich durchs Gebüsch des Nachthimmels. Ich kann sie auflesen | Und spüre Freude in mir wie Wind, | Der vor dem Tod keine Furcht hat». Es endet mit einem Triumph über den Tod: «Jeder Morgen spricht über den Tod sein Urteil. Ich habe des Morgenrots Körner aufgelesen | Und singe gegen den Frühwind: | Tot ist der Tod!»

Besonders wichtig sind KROLOW zeitkritisch - politische Gedichte, mit denen er längere Zeit hindurch Stellung zu den aktuellen Problemen der Gegenwart nahm. In seinem ersten Gedichtband «Heimsuchung» (1948) setzte er bereits zu einer scharfen Kritik an dem politischen Versagen der Deutschen seit 1933 und an der grauenhaften Unmenschlichkeit des Hitlerregimes bis 1945 an, um dann in seiner «Koreanischen Elegie» (1952) ebenso

1. Die Zeichen der Welt, 1952, S. 74 - 80.

2. Die Neunte Elegie: «Erde, du liebe, ich will. (...) Namenlos bin ich zu dir entschlossen, von weit her. | Immer warst du im Recht, und dein heiliger Einfall | ist der vertrauliche Tod». (Verse 71 - 79).

unerbittliche Anklage gegen den «Schlaf dieser Welt» des westlichen Bürgertums zu erheben, das angesichts des brutalen Krieges in Korea unbekümmert weiter seine Geschäfte betreibt. Er stimmt nicht nur eine pathetische Klage über die Toten Koreas an, sondern greift auch die am mörderischen Krieg beteiligten Soldaten an, für die Korea eine «hypothetische Heimat» geworden ist, an dessen Regen «die Toten sich mästen» und warnt sie: «Er wird euch nicht schonen, | Und nur Erde wird noch eure Namen bewohnen». Diese Anklage richtet sich gegen beide an diesem Krieg beteiligten Großmächte, an Ost und West zugleich; die Elegie ist bewußt ganz allgemein gehalten. Das dichterische Vorbild für diese «politischen» und «moralischen» Gedichte KROLOWS in den fünfziger Jahren sind die angelsächsischen Dichter: ARCHIBALD MACLEISH mit seiner «Invokation der sozialen Muse», WYSTAN HUGH AUDEN mit seinem Gedicht «Spanien 1937» u.a.¹, das KROLOW zu seiner «Ode 1950» inspirierte, einem seiner bedeutendsten Gedichte überhaupt, in dem er die Problematik der modernen Lyrik allgemein, ihre Stellung zu Welt und Dasein, zu der Bedrohung durch den Nihilismus und schließlich zu der dichterischen Sprache und Bildlichkeit thematisch kunstvoll miteinander verbindet².

In der ersten Strophe der «Ode 1950» polemisiert KROLOW mit größter Schärfe gegen die modisch gewordene «Rede vom Nichts» in der Sprache der modernen Dichter, bei denen «das Nichts» zum geläufig verwendeten «traurigen Sprichwort», zur abgebrauchten «bequemen Parabel» wurde, so daß die Gefahr der Auflösung und Verwesung dieses Grundworts der Moderne droht, das bei ernsthaften Dichtern wie GOTTFRIED BENN die metaphysische Bedeutung hat, die früher dem Begriff «Gott» zuteil wurde. Auch in KROLOWS Gedicht soll sie «noch einmal Geist» werden «als Ode», denn auch für ihn wie für LEHMANN oder BENN steht hinter der Natur und dem Dasein nicht eine faßbare und ansprechbare göttliche Schöpfungsgewalt und Gestalt, sondern das sich entziehende und zugleich den Menschen bedrohende «Nichts». In der zweiten zehnzeiligen Strophe, deren daktylisch fallende Kurzverse in scharfem rhythmischem Gegensatz zu den sechs fünfhebigen gereimten Langzeilen der ersten Strophe stehen, erwägt der Dichter die Möglichkeiten, der «trägen Gewalt des Daseins», der unheimlichen Macht des

1. Vgl. auch ALLAN GINSBERG «Amerika», ROBINSON JEFFERS «Wiederaufrüstung» und die Résistance - Gedichte der französischen Surrealisten LOUIS ARAGON, PAUL ELUARD und die von KROLOW zitierte «Hymne und Wiederkehr» des chilenischen Lyrikers PABLO NERUDA. Von deutschen, politisch engagierten Lyrikern nennt KROLOW BERTOLT BRECHT und HANS MAGNUS ENZENSBERGER (s.u.).

2. Die Zeichen der Welt, 1952, S. 88 - 89.

Nichts und des von ihm ausgehenden «ennui» zu entfliehen, und nennt zwei für die Naturlyriker typische Verhaltensweisen, die er als «listig» bezeichnet und damit in ihrem Wert anzweifelt: einmal die Flucht in den zeitlosen Bereich des Mythos, die Identifizierung des «lyrischen Ich» mit den Fabel- und Märchengestalten, wie wir sie bei WILHELM LEHMANN und ELISABETH LANGGÄSSER fanden, dann auch die Möglichkeit, sich vom Fluß des natürlichen Daseins aufnehmen zu lassen, sich in den Rausch der Einheit mit der Natur versinken zu lassen. Aber die «Flüsse» des Daseins — dies von Heraklit stammende Bild, das auch BRECHT und BENN so liebten — sind «äschern», d.h. gekennzeichnet von der Vergänglichkeit und Endlichkeit des Lebens. Die Flucht in die Natur, das Sichhinabgleitenlassen mit dem Strom des Lebens bedeutet keineswegs eine wirkliche Rettung vor Tod und Nichts, sondern ist eine bloße Selbsttäuschung.

Daran schließt sich in der dritten Strophe die Frage an, auf welche Weise es dem Dichter heute gelingen kann, die sinnliche Welt ins Wort zu bannen, Geist werden zu lassen, die «Formel der Früchte» zu finden, wie es RILKE in den «Sonetten an Orpheus» gelang¹. Die Dinge der Welt sind «flüchtig»; der Versuch des Dichters, sie «mit Worten» «aufzuhalten», sie in die Sprache als den Bereich des Unsichtbaren, der Kunst zu verwandeln, charakterisiert KROLOW am Ende der dritten Strophe durch den Vergleich seiner Gedichte «mit einer Algebra, zart erdacht aus atmenden Silben, einem Bündel Gedanken, die baden | Im steigenden Halbmond wie das Geflecht der Plejaden». Diese metaphorische Gleichsetzung der lyrischen Sprache mit einer «Algebra der Silben», einer «Geometrie der Worte» erinnert an die innige Verbindung von Mathematik und Dichtung, die wir schon in der deutschen Frühromantik bei NOVALIS finden, in der modernen Dichtung dann bei STÉPHANE MALLARMÉ, von dem auch die Sternbildmetaphern des späten RILKE und KARL KROLOWS «Geflecht der Plejaden» stammen, und bei dem spanischen Lyriker JORGE GUILLÉN, den KROLOW übersetzt hat. Der dichterischen Begeisterung folgt aber in der vierten Strophe sogleich die Resignation, der Zweifel an der magischen Kraft des Dichterworts, die von Vergänglichkeit und Tod gezeichneten Dinge und Naturphänomene wirklich in eine echte Dauer im Raum der Kunst retten zu können. In Bezug auf die metaphysischen Möglichkeiten der Kunst erweist sich KROLOW als viel skeptischer als RILKE und BENN: die so viel gepriesene Magie der lyrischen Sprache mit ihren «Namen aus Zauber» vermag nichts zu «erweisen», die Wahrheit, den Sinn der Welt nicht zu erhellen. Die Phänomene der Natur bleiben vergänglich,

1. Vgl. «Sonette an Orpheus» (1922) I, Sonett XIII: «Voller Apfel, Birne und Banane... «und Rilkes Brief an Lou Andreas-Salomé vom. 26. Juni 1914.

ganz gleich, ob sie von der Dichtung «erhört», d.h. aufgenommen und gestaltet werden, oder vom menschlichen Geist unberührt, «bewußtlos» bleiben. Kunst ist, wie schon NIETZSCHE sah, vor allem Täuschung, Lüge, schöner Schein: «Ich täusche | Sie vor als ein Sinn bloß | In Worten, in Zeichen, | Die keinen erreichen». Mit dieser resignativen Feststellung nähert sich KROLOW, der in seinen poetologischen Essays so sehr auf der Mitteilbarkeit des «offenen Gedichts» als eines Dialogs zwischen Lyriker und Leser besteht, der Skepsis GOTTFRIED BENNS, der in seinem Vortrag «Probleme der Lyrik» so pointiert ausgesprochen hat, daß das moderne Gedicht einen radikal monologischen Charakter habe, an niemand gerichtet sei, wesentlich Selbstgespräch des einsamen «lyrischen Ich», Dialog höchstens mit dessen eigenem imaginären Du, jeder Mittelbarkeit entzogen.

Die Summe aus allen diesen Themen zieht die fünfte Strophe der «Ode 1950», und sie gibt auch die Antwort auf die vorher gestellten und offen gelassenen Fragen: KROLOW erweist sich als souveräner Geist, wenn er sich hier dem «Abgrund», dem «Nichts» entzieht, das in der skeptisch - negativen Fragestellung der vierten Strophe zu lauern schien. Die Verlockung, die von den Dingen der Wirklichkeit auf den Dichter ausgeht, sie in Worte zu verwandeln, nennt er einen «zärtlichen Hinterhalt», «dem man erliegt», eine «poetische Falle», in die der Lyriker gerät, wenn auf ihn die Stimmen und Gestalten der Natur wirken. Mit einer in der modernen Dichtung seltenen Freiheit, Gelassenheit und Heiterkeit formuliert KROLOW hier die Aufgabe des Dichters in dunkler Zeit:

Das Bewußtsein, die Fähigkeit, zuversichtlich und heiter
Gewähren zu lassen, den Geist aus den Geistern zu ziehn
Und die Zeit zu erkennen, die vorüberjagt — phantastischer Reiter
Durchs Gewölk der Geschichte, in dem die Verhängnisse fliehn.

Der Dichter, der sich tapfer und zugleich gelassen der Problematik seiner Zeit stellt und sie im Gedicht zu bewältigen sucht, kann sich schließlich zu dem bleibenden Wert seiner Gedichte bekennen. Das Horazische «Exegi monumentum aere perennius» klingt am Schluß der «Ode 1950» auf, aber in bezeichnender Weise auf ein Minimum reduziert:

Ich lasse die summenden Drähte, das klingende Gitter
Der Worte zurück auf dem Grunde des Seins.
Er ist leuchtend und bitter.

Diesem prägnanten Bild vom «Gitter der Worte» werden wir sogleich bei PAUL CELAN begegnen, der seinen vierten Gedichtband «Sprachgitter» nannte und als die Aufgabe der modernen Lyrik bezeichnete, «dem Bewußtsein ein neues Grad - Netz im noch nicht definierten Bereich von Wirklichkeit»

zu erschaffen. Den Weg dahin aber hat KARL KROLOW eingeschlagen, der seine «Ode 1950» in der These von der Dialektik des Seins ausklingen läßt, das zugleich «leuchtend und bitter», positiv und negativ ist.

KARL KROLOWS weiterer Weg als Lyriker führte ihn in den Gedichtbänden «Fremde Körper» (1959), «Unsichtbare Hände» (1962) und «Landschaften für mich» (1966) zu stenogrammatisch kurzen, knappe Bilder und Zeichen übergangslos aneinanderreihenden reimlosen Zeilengedichten, wie wir sie in ganz ähnlicher Form auch in den letzten Gedichtbänden GÜNTER EICHS fanden. KROLOW hat auch in diesen lakonischen Gedichtformen einen ihm unverwechselbar eigenen Ton gefunden, frei von allen Anlehnungen an deutsche und ausländische Muster, die in den früheren Gedichtbänden immer noch spürbar blieben. Er hat sich daher auch mit großer Entschiedenheit der Forderung Walter Höllers nach «langen Gedichten» als den einzig zeitgemäßen dichterischen Ausdrucksformen widersetzt¹, da er selbst die Meisterschaft in den großen lyrischen Formen bereits in den fünfziger Jahren erreichte, die er nun in lyrischen Stenogrammen weiterhin bewährt. Mit dem kleinen Band «Landschaften für mich» hat sich der Kreis seiner Entwicklung vom Naturlyriker zum Surrealisten und Zeitkritiker gerundet: auf höherer, surrealistischer Ebene ist er zur Darstellung des idyllischen Ganges der Jahreszeiten zurückgekehrt und bewährt die für ihn charakteristische Heiterkeit und Leichtigkeit phantasievollen Spiels mit Bildern und Zeichen, mit dem freilich auch manchmal die Gefahr des Abgleitens in Beliebigkeit und Unverbindlichkeit verbunden ist.

Die Fruchtbarkeit einer intensiven Auseinandersetzung mit dem deutschen und dem französischen SURREALISMUS zeigt auch die Lyrik von NELLY SACHS und PAUL CELAN, der beiden bedeutendsten Vertretern des heute in alle Welt zerstreuten deutschen Judentums, das in der Generation der deutschen Expressionisten so große Lyriker wie ELSE LASKER-SCHÜLER (1869 - 1945), FRANZ WERFEL (1890 - 1945), JACOB VAN HODDIS (1887 - 1942), ERNST BLASS (1890 - 1939) und GERTRUD KOLMAR (1894 - 1943?) hatte, die der deutschen Dichtung ganz neue Bereiche erschlossen, aber erst jetzt wieder auf die junge deutsche Generation zu wirken beginnen. In der Zeit nach 1945 haben NELLY SACHS und PAUL CELAN auf je eigene Weise das schneidende Wort des Kulturkritikers und Soziologen THEODOR ADORNO widerlegt, daß nach Auschwitz kein Gedicht mehr

1. Walter Höllers, Thesen zum langen Gedicht, in: Akzente 12, 1965, S. 128 - 130; Karl Krolow, Das Problem des langen und kurzen Gedichts — heute, in: Akzente 13, 1966, S. 271 - 287 (auch Wiesbaden, 1966); Walter Höllers, Gedichte in den sechziger Jahren, in: Akzente 13, 1966, S. 375 - 383.

möglich sei, das viel Echo fand und etwa auch bei HANS MAGNUS ENZENS-BERGER deutlich aufgenommen wird.

NELLY SACHS (* 1891) entging der Vernichtung des deutschen Judentums durch Hitler nur dadurch, daß die schwedische Dichterin SELMA LAGERLÖF sich für sie einsetzte und 1940 ihre Flucht nach Schweden möglich machte, wo sie die ganze Not der Emigration kennenlernte. Sie stammt aus einer begüterten und gebildeten Berliner Familie und veröffentlichte von 1929 - 1933 Gedichte und Prosa in Zeitschriften und Anthologien, schuf aber ihr eigentliches lyrisches Werk und ihre lyrischen Dramen erst in der Zeit der Emigration. 1946 erschien ihr erster Gedichtband im Aufbau-Verlag in Berlin. Er weist schon mit dem Titel «In den Wohnungen des Todes» auf das Thema dieser Lyrik, das sie mit den frühen Gedichten von PAUL CELAN gemeinsam hat, die Konzentrationslager der Nationalsozialisten, in denen 6 Millionen Juden oder mehr getötet wurden. Dieser Gedichtband trägt die Widmung «Meinen toten Brüdern und Schwestern». Die «Wohnungen des Todes» sind im ersten Teil des Bandes die Gaskammern und Krematorien der Konzentrationslager, von denen das erste Gedicht «O die Schornsteine» berichtet. Schon hier wird zwischen dem tödlichen irdischen Raum und der «Luft» ein kosmischer Bezug geschaffen: Israels in Rauch aufgelöster Leib zieht empor durch die Luft und ein verdunkelter, schwarz gewordener Stern empfängt die Toten, der in einer grotesk anmutenden und zugleich grauenvollen Metaphorik als «Essenkehrer» bezeichnet wird. Aus diesen Bildern und Bezügen zwischen Unten und Oben, irdischer Hölle und göttlichen Kräften des Himmels entwickelte NELLY SACHS in ihren späteren Gedichtbänden die für sie charakteristische «kosmische Lyrik», die in mancher Beziehung an den älteren jüdisch - deutschen Lyriker ALFRED MOMBERT (1872 - 1942) erinnert, der nach der Jahrhundertwende seine lyrischen Sphärenflüge veröffentlichte und selbst das Grauen der Konzentrationslager kennenlernen mußte.

Die ersten Gedichte der NELLY SACHS kreisen um das grauenhafte Schicksal des hingemordeten jüdischen Volkes. Sie sind reine Klage, oft auch Anklage, aber nirgends zu Zorn oder Haß gesteigert. Es ist für die Dichterin, der die Versöhnung zwischen Judentum und Deutschtum trotz allem Geschehenen Herzensanliegen ist, charakteristisch, daß sie auch im furchtbarsten Geschehen noch das Positive, ja Befreiende sieht, wenn sie zum Beispiel die Schornsteine der Konzentrationslager als «Freiheitswege für Jeremias und Hiobs Staub» bezeichnet. In ihrer tiefen, vom Alten Testament geprägten Religiosität sieht NELLY SACHS im Tode nichts Sinnloses, sondern sie setzt über das Gedicht «O die Schornsteine» das biblische Motto aus dem Buch Hiob: «Und wenn diese meine Haut zerschlagen sein wird, so werde

ich ohne mein Fleisch Gott schauen». (Hiob 19, 26). Selbst diese Leiden, diese grauenhaften Tode bekommen bei ihr noch einen letzten, metaphysischen Sinn:

O DIE SCHORNSTEINE

Auf den sonnreich erdachten Wohnungen des Todes,
Als Israel Leib zog aufgelöst in Rauch
Durch die Luft —
Als Essenkehrer ihn ein Stern empfing
Der schwarz wurde
Oder war es ein Sonnenstrahl?

O die Schornsteine!

Freiheitswege für Jeremias und Hiobs Staub —
Wer erdachte euch und baute Stein auf Stein
Den Weg für Flüchtlinge aus Rauch?

O die Wohnungen des Todes,

Einladend hergerichtet
Für den Wirt des Hauses, der sonst Gast war —

O ihr Finger,

Die Eingangsschwelle legend
Wie ein Messer zwischen Leben und Tod —

O ihr Schornsteine,

O ihr Finger,
Und Israels Leib im Rauch durch die Luft! ¹.

Was NELLY SACHS in diesem ersten zunächst in Deutschland kaum beachteten Gedichtband dem grauenvollen Geschehen und dem Haß zwischen den Völkern in Krieg und Nachkriegszeit entgegenstellte, war und ist die Botschaft der Liebe, die dort, wo auf Erden unüberbrückbare Klüfte aufgerissen sind, ihre Brücken von oben her baut und die feindlichen Gegensätze versöhnt:

O DU WEINENDES HERZ der Welt!

Zwiespältig Samenkorn
aus Leben und Tod.
Von dir wollte Gott gefunden werden
Keimblatt der Liebe.

1. Die Lyrik von Nelly Sachs liegt jetzt gesammelt vor in dem Band «Fahrt ins Staublose. Die Gedichte der Nelly Sachs» (Frankfurt am Main 1961), der sechs Gedichtbände vereint: O die Wohnungen des Todes (1946), Sternverdunkelung (1949), Und niemand weiß weiter (1957), Flucht und Verwandlung (1959), Fahrt ins Staublose (1961), Noch feiert Tod das Leben (1961). Seitdem erschien der kleine Band Glühende Rätsel (1963, Insel - Bücherei, Nr. 825).

Bist du verborgen in einer Waise,
die am Geländer des Lebens
schwer sich stützend weitergeht?
Wohnst du bei ihr, dort
wo der Stern sein sicherstes Versteck hat?

O du weinendes Herz der Welt!
Auch du wirst auffahren
wenn die Zeit erfüllt ist.
Denn nicht häuslich darf die Sehnsucht bleiben
die brückenbauende
von Stern zu Stern!¹.

Die Dichterin ist bei diesen an den Ton der biblischen Psalmen erinnernden Lyrik in freien Rhythmen nicht stehengeblieben, sondern hat auch die Gestalten der jüdischen Propheten und Könige in ihre Metaphorik einbezogen und aus den alten religiösen Schriften des Judentums, aus der Thora, dem Buch Sohar, den Schriften des Rabbi Nachman eine Fülle von Bildern gezogen, die ihr dazu dienen, ihre Botschaft der Versöhnung und Menschenliebe in großgespannten, immer wieder ins Kosmische emporgesteigerten Gedichten auszusprechen. Im Gedicht «Jakob»² stellt sie aus tiefer Frömmigkeit heraus die eindringliche Frage:

Wenn die Propheten aufständen
in der Nacht der Menschheit
wie Liebende, die das Herz des Geliebten suchen,
Nacht der Menschheit,
würdest du ein Herz zu vergeben haben?

Auch in dem 1949 im Verlag Bermann - Fischer in Amsterdam erschienenen Bande «Sternverdunkelung» bleibt die Thematik im wesentlichen noch die gleiche. Es wird, wie die deutsche Dichterin MARIE LUISE KASCHNITZ es in ihrer Besprechung dieses Gedichtbandes aussprach, «das jüdische Schicksal als eines Sterns schreckliche Verdunkelung besungen und alle Erfahrungen von Krieg, Verfolgung und Ausrottung in die Unabwendbarkeit eines kosmischen Geschehens entrückt. . . Unter den Schritten der Opfer ertönen die des Henkers, im qua verbogenen Geäst der Eiche stirbt der gemartete Greis, auch die Tiere leiden, kriegszerrissen, und die auf der Landstraße irrenden Kinder erleben ihre Verwaistheit jeden Morgen neu. Aus der Muschel der Erinnerung tönen die Stimmen der Urväter, deren Standort ergründet wird und die auf eine neue Weise immer gegenwärtig sind. Die Dichterin fragt

1. Aus dem zweiten Gedichtband «Sternverdunkelung», Fahrt ins Staublose, S. 79.

2. Fahrt ins Staublose, S. 90.

viel, inbrünstig und verzweifelt, nach der Ursache des schwarzen Hasses auf Israel, nach dem, was geschehen würde, wenn die Propheten aufräten, nach dem Verbleib des weinenden Herzens der Welt. Die Hoffnung des zu Staub zerriebenen Menschen kann nur eine körperlose sein: Licht der Abendsonne, Spiegelung der Wüste, Luft, die einer an Stelle der verlorenen Geliebten umarmt. Der namenlose Staub fliegt auf und entzündet eine neue Sonne oder wird in das Gold der Ewigkeit gemünzt. Die wirklich Überlebenden aber fangen neu an, sie versuchen einen Acker zu lieben und eine Wüste zu tränken, um dort, wo alle Echos den Erzvätersegen rufen, endlich zu Hause zu sein»¹.

Im Grunde nimmt NELLY SACHS die Position von STEFAN GEORGE (1868 - 1933) wieder auf, der in seinem Kreise von jüdischen Freunden höchsten geistigen Adels (Friedrich Gundolf, Karl Wolfskehl, Ernst Kantorowicz, Ernst Morwitz u.a.) umgeben war und die tiefe geistige Verwandtschaft der Germanen und der Juden erkannte. In einem Gedicht seines Bandes «Der Stern des Bundes» (1914) hat er beide zugleich so angesprochen:

Ihr Äusserste von windumsauster klippe
Und schneeiger brache! Ihr von glühender wüste!
Stammort des gott - gespenstes... gleich entfernte
Von heitrem meer und Binnen wo sich leben
Zu ende lebt in welt von gott und bild!...
Blond oder schwarz demselben schooss entsprungne
Verkannte brüder suchend euch und hassend
Ihr immer schweifend und drum nie erfüllt!²

Während STEFAN GEORGE sowohl die Deutschen wie die Juden als die ewigen Wanderer und die den Abstraktionen des christlichen «gott - gespenstes» Verfallenen an seinem Ideal der griechischen Antike mißt, quält NELLY SACHS die Einsamkeit des jüdischen Volkes unter den anderen Völkern der Erde, die ewige Feindschaft, die den Juden beegnet:

WARUM die schwarze Antwort des Hasses
auf dein Dasein, Israel?
Fremdling du,
einen Stern von weiterher
als die anderen.
Verkauft an diese Erde
damit Einsamkeit fort sich erbe³.

....

1. In: Neue literarische Welt, 10. Juni 1952.

2. Der Stern des Bundes, 1914, Werke, Ausgabe in zwei Bänden, München u. Düsseldorf 1958, S. 365.

3. Fahrt ins Staublose, S. 100.

NELLY SACHS ist aber bei dieser sie so eindringlich beschäftigenden Frage nach dem Wesen und dem historischen Schicksal des jüdischen Volkes auf die Dauer nicht stehen geblieben, sondern hat in ihren folgenden Gedichtbänden ihren Problemkreis erweitert, indem sie nun die Frage nach der Zukunft der ganzen Menschheit stellte. Schon aus den Titeln der folgenden Gedichtbände «Und niemand weiß weiter» (1958) und «Flucht und Verwandlung» (1959) wird deutlich, daß sie die Sorge um die Menschheit als solche, nicht mehr nur um die Juden oder das moderne Israel beschäftigt. Für sie ist auch weiterhin im Sinne HÖLDERLINS die Zeit der Nacht: «Immer noch Mitternacht auf diesem Stern | und die Heerscharen des Schlafes. . . »¹, kann sie in einem Gedicht sagen, in dem sie nicht nur den Propheten Elias feiert, sondern sogar — sie als Jüdin — Christus:

Und Christus! An der Inbrunst Kreuz
Nur geneigtes Haupt —
den Unterkiefer hängend,
mit dem Felsen:
G e n u g.

Das heißt aber, daß auch die Versöhnung der Konfessionen, die Einheit zwischen Altem und Neuem Testament ein wesentlicher Teil ihrer Botschaft der Menschenliebe geworden ist. Was sie jetzt beschäftigt, ist die Verstrickung aller Menschen in Krieg und Zerstörung:

UND ÜBERALL DAS SUMMEN

Und überall das Summen:
und der Wespenstachel Krieg
im Fleisch.
Nicht hier — aber dort —
Und überall der Mensch
in der Sonne,
mit der Schattenlilie Schuld
geworfen in den Sand.
Aber es ist gut
am Tage von der Nacht zu wissen
und Schlaf,
der ohne Schicksal ist.

Immer nur Buchstaben,
die ritzen das Auge
aber sind lange schon
unnütze Weisheitszähne geworden —
Reste eines entschlummerten Zeitalters.

1. Ebenda, S. 204.

Jetzt aber,
der Wettercherub
knotet das Vier - Winde - Tuch
nicht um Erdbeeren zu sammeln
in den Wäldern der Sprache,
sondern
die Trompete veränderlich anzublasen
im Dunkel —

Denn nicht kann Sicherheit sein
im fliegenden Staub
und nur das Kopftuch aus Wind,
eine bewegliche Krone,
zeigt noch züngelnd
mit Unruhgestirnen geschmückt
den Lauf der Welt an —¹

Das Eingangsbild des Gedichtes ist eine Klage über die Kriege, die immer wieder den Frieden der Welt zerstören und Völker in Unglück und Tod reißen, eine Anklage auch gegen die Schuld des Menschen, der diese Kriege beginnt und fortführt, ohne auf die Dichter zu hören. Dem Zustand der Wachheit als dem Bewußtsein von Krieg, Schuld und Tod hält NELLY SACHS den Zustand des Schlafes und Traumes als eine vorübergehende Erlösung von den Bewußtseinsqualen entgegen. Auch bei ihr ist wie bei KROLOW die Resignation über die Möglichkeiten der Dichtung in dunkler Zeit sehr groß: die «Buchstaben» der Dichtung dringen bei den Menschen nicht tief ein, sie sind unnütz wie «Weisheitszähne», die doch keine Weisheit mit sich bringen, ja die Dichtung erscheint wie ein Relikt aus vergangenen Epochen. Diesen Zweifeln setzt sie jedoch eine apokalyptische Gewißheit entgegen, indem sie einen rächenden Engel als Boten Gottes erscheinen läßt, den «Wettercherub», der im Dunkel unserer Zeit die Trompete als Ruf zum Jüngsten Gericht erschallen läßt. Das Bild des Vier - Winde - Tuches, das der «Wettercherub» knotet, stammt aus der Johannes - Apokalypse: «Und danach sah ich vier Engel stehen an den vier Ecken der Erde, die hielten die vier Winde der Erde, auf daß kein Wind über die Erde bliese noch über das Meer noch über irgend-

1. Erste Fassung aus: Jahresring 58/59, Stuttgart 1958, S. 190. In «Die Fahrt ins Staublose» (1961) hat die Dichterin die Eingangsstrophe mit dem Kriegsmotiv fortgelassen, ihr Gedicht dadurch stärker verallgemeinert und den Akzent auf die allumfassende Schuld des Menschen gelegt, von welcher der Krieg nur ein Teil ist. Auch sonst hat die Bildlichkeit und Begrifflichkeit des Gedichts wesentliche Änderungen erfahren (S. 288 - 289). Zur Deutung ihrer Lyrik vgl. den Sammelband «Nelly Sachs zu Ehren. Gedichte. Prosa. Beiträge», Frankfurt am Main 1961, 1966, und den Aufsatz von Jürgen P. Wallmann, Engel mit blutenden Schwingen. Zu einem Motiv in der Lyrik von Nelly Sachs, in: Die Tat, Zürich, 10. Dezember 1966.

einen Baum.» (7, 1). NELLY SACHS verschmilzt hier zwei Engelvorstellungen der Apokalypse zu einem gewaltigen, neuen Bild, indem sie diese die Winde der Erde anhaltenden und damit Stille vor dem göttlichen Sturm schaffenden Engel verschmilzt mit den Trompete blasenden Engeln (Apokalypse 8, 6 - 13; 9, 1 - 21). Ihr Cherub ist aber auch eine Verkörperung ihrer eigenen, zutiefst religiösen Dichtung, da er das Liebliche, «Erdbeeren in den Wäldern der Sprache», verschmäht und die Trompete ergreift, um den blind und taub gewordenen Menschen der Gegenwart das falsche Gefühl der Sicherheit zu nehmen und die göttliche Botschaft vom Endgericht zu überbringen¹.

Das gleiche Bild vom Tuch der Winde kehrt wieder in dem Schlüsselgedicht des Bandes «Flucht und Verwandlung» (1959), in dem sich NELLY SACHS als eine Dichterin erweist, welche die Kraft besitzt, neue Mythen zu schaffen:

IN DER FLUCHT

welch großer Empfang
unterwegs —

Eingehüllt
in der Winde Tuch
Füße im Gebet des Sandes
der niemals Amen sagen kann
denn er muß
von der Flosse in den Flügel
und weiter —

Der kranke Schmetterling
weiß bald wieder vom Meer —
Dieser Stein
mit der Inschrift der Fliege
hat sich mir in die Hand gegeben —

An Stelle von Heimat
halte ich die Verwandlungen der Welt —²

Diesem Gedicht hat NELLY SACHS selbst in Briefen an die Lyrikerin HILDE DOMIN (* 1912) folgende Deutung gegeben: «In der Flucht welch großer

1. In den Anmerkungen zu ihrer szenischen Dichtung «Beryll sieht in der Nacht» schreibt NELLY SACHS: «Die Cherubim sind nach dem Sohar die mit Kindergesichtern ausgestatteten Opfer der Sünden der Väter. Sie gehen unter in Flammen, erheben sich wieder aus der Asche. Vergänglichkeit und Auferstehung ist in ihnen personifiziert». In: Zeichen im Sand. Die szenischen Dichtungen der Nelly Sachs, 1962, 1966, S. 353.

2. Fahrt ins Staublose, S. 262.

Empfang unterwegs' meint die Flucht an sich. Ist ganz aus innerster Dimension wie alles übrige auch entstanden. . . Empfang ist in jeder Minute oder niemals.

Wie aller Geschöpfe Verwandlung geht die unbewußte Sehnsucht der Geschöpfe weiter in die Elemente zurück. Darum sehnt sich der Schmetterling wieder zum Meer. Beim Menschen bricht der Todesschweiß aus. Das Gedicht ist ganz auf «Verwandlung» gestellt. Auch der Stein ist Universum. In ungezählten Weltjahren verfällt er sich drehend in Staub. Aber dies ist ja keine wissenschaftliche Abhandlung. Dies ist ja ein Gedicht und ein Geheimnis.

Auf jeden Fall ist eine kosmische Verwandlung gemeint, wie der Stein in meinem Gedicht Seite 181 im großen Buch: «In der blauen Ferne» — wo der Stein sich wieder in Musik verwandelt, also die Materie die innere geistige Kraft entläßt, an die ich glaube, jene Unsterblichkeit die im Tode uns allen geschieht.»¹

Hier erweist sich NELLY SACHS auf der Höhe ihrer religiösen und kosmischen Lyrik als eine Geistesverwandte der ELISABETH LANGGÄSSER mit ihrem Glauben an die unendlichen «Metamorphosen» der Erde und der Menschheit, und die Wege der jüdischen und die der katholisch - christlichen Dichterin schneiden sich in dem entscheidenden Glauben an die im Tode gewährte Hoffnung auf Auferstehung des Menschen und seinen Eingang in die Transzendenz des Göttlichen, die in beider Dichtung auch in unserer dunklen Zeit immer noch aufleuchtet. NELLY SACHS teilt das Schicksal anderer deutscher Lyriker, in ihren Gedichten immer stärker an den Rand des Schweigens und in einen Raum der Metasprache jenseits der Sprache zu geraten. Ihre letzten Gedichte «Glühende Rätsel» (1964) sind kurze lyrische Stenogramme, in denen sie noch einmal alle Stationen ihres dichterischen, von Tragik und Trauer, aber auch von Hoffnung und Zuversicht erfüllten tapferen Lebens an sich vorüberziehen läßt. Diese Dichterin, von deren Dichtung der expressionistische Schriftsteller Kurt Pinthus gesagt hat, sie sei «der vorläufig und wahrscheinlich letzte Ausklang deutscher Sprache in jener dreitausendjährigen Ahnenreihe, die mit den Psalmisten und Propheten begann», erhielt nicht nur den Friedenspreis des deutschen Buchhandels und andere Ehrungen in ihrer ehemaligen Heimat, sondern zusammen mit dem in Israel lebenden großen Schriftsteller SAMUEL JOSEF AGNON (* 1888) den schwedischen Nobelpreis des Jahres 1966.

1. In: Doppelinterpretationen. Das zeitgenössische deutsche Gedicht zwischen Autor und Leser. Herausgegeben und eingeleitet von Hilde Domin, Bonn 1966, S. 156 - 157 und die Interpretation von Horst Bienek, S. 158 - 161, der die Dichtung der NELLY SACHS der «lazarischen Dichtung» unserer Zeit im Sinne von Jean Cayrol, Pour une littérature lazarène.

NELLY SACHS und die sich immer größer und weiter entfaltende Lyrik des in Paris ansässigen jüdisch - deutschen Lyrikers PAUL CELAN (* 1920 in Czernowitz, Rumänien) lassen hoffen, daß Siegmund Kaznelson nicht recht behalten wird, als er seiner bedeutenden Gedichtsammlung «Jüdisches Schicksal in deutschen Gedichten» (Berlin 1959), die von HEINRICH HEINE bis in die Gegenwart führt, den bitteren und anklagenden Untertitel «Eine abschließende Anthologie» gab. Denn gerade PAUL CELAN geht den schon bei GÜNTER EICH, KARL KROLOW und bei NELLY SACHS skizzierten Weg des modernen Lyrikers vom weitgespannten rhetorisch - metaphorischen Gedicht zur lakonischen und hermetischen Kurzform am konsequentesten weiter und stellt dabei dem Versuch einer Deutung seiner lyrischen Texte immer größere Hindernisse in den Weg, so daß auch gerade seine letzten Gedichte «glühende Rätsel» genannt werden können. PAUL CELANS erster Gedichtband «Der Sand aus den Urnen» (Wien 1948) ist nicht mehr zugänglich, da der Dichter ihn selbst zurückgezogen und vernichtet hat. Wir wissen aber, daß PAUL CELAN von dem ihm geistesverwandten und auch befreundeten elsässischen Lyriker YVAN GOLL in den Geist des deutschen und des französischen Surrealismus eingeführt wurde und dessen Dichtung ihm sehr viele Anregungen gegeben hat. Aber schon die ersten uns bekannten Gedichte CELANS in seinem Bande «Mohn und Gedächtnis» (1952), der ihn sofort bekannt machte, zeigten eine unverkennbare dichterische Eigenart und seine tiefgehende Auseinandersetzung mit dem Surrealismus mit seiner Technik der écriture. Daher herrscht bei ihm eine oft überraschende Assoziationsfreiheit der Bildersprache, ein traumhaftes Ineinandergleiten von Wirklichkeitselementen und Phantasiewelten voll orientalischer Pracht, so daß dichterische Gebilde entstehen, die stark an die Bilder des YVAN und CLAIRE GOLL befreundeten und ihm wie CELAN geistesverwandten russischen, in Paris lebenden Malers MARC CHAGALL erinnern. Der surrealistische Maler wie der surrealistische Poet beanspruchen eine unbegrenzte Verfügungsfreiheit über Zeit und Raum, verzichten bewußt auf jede logische, irdisch alltägliche Verknüpfung ihrer Motive, Bilder und Symbole zugunsten einer oft widersprüchlichen oder dialektischen neuen Verbindung, aus der bei CELAN stärker als in der märchenhaft heiteren Welt CHAGALLS die Absurdität der Situation des modernen Menschen und das ihn bedrohende Grauen der dämonischen Zeitgewalt sichtbar wird. Das zeigt vor allem PAUL CELANS berühmt gewordene und viel interpretierte ¹

1. Vgl. die eindringliche Interpretation in Clemens Heselhaus' für das Verständnis der Entwicklung und Thematik sowie der Formprobleme und Strukturen der heutigen deutschen Lyrik grundlegenden Buch «Deutsche Lyrik der Moderne», Düsseldorf 1961,

TODESFUGE

SCHWARZE Milch der Frühe wir trinken sie abends
wir trinken sie mittags und morgens wir trinken sie nachts
wir trinken und trinken
wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng
Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt
der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar Margarete
er schreibt es und tritt vor das Haus und es blitzen die Sterne er pfeift seine Rüden herbei
er pfeift seine Juden hervor läßt schaufeln ein Grab in der Erde
er befiehlt uns spielt auf nun zum Tanz

Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
wir trinken dich morgens und mittags wir trinken dich abends
wir trinken und trinken

Ein Mann wohnt im Haus und spielt mit den Schlangen der schreibt
der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar Margarete
Dein aschenes Haar Sulamith wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng

Er ruft stecht tiefer ins Erdreich ihr einen ihr andern singet und spielt
er greift nach dem Eisen im Gurt er schwingts seine Augen sind blau
stecht tiefer ihr Spaten ihr einen ihr andern spielt weiter zum Tanz auf

Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
wir trinken dich mittags und morgens wir trinken dich abends
wir trinken und trinken
ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete
dein aschenes Haar Sulamith er spielt mit den Schlangen

Er ruft spielt süßer den Tod der Tod ist ein Meister aus Deutschland
er ruft streicht dunkler die Geigen dann steigt ihr als Rauch in die Luft
dann habt ihr ein Grab in den Wolken da liegt man nicht eng

Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
wir trinken dich mittags der Tod ist ein Meister aus Deutschland
wir trinken dich abends und morgens wir trinken und trinken
der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge ist blau
er trifft dich mit bleierner Kugel er trifft dich genau
ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete
er hetzt seine Rüden auf uns er schenkt uns ein Grab in der Luft
er spielt mit den Schlangen und träumet der Tod ist ein Meister aus Deutschland
dein goldenes Haar Margarete
dein aschenes Haar Sulamith¹.

S. 430 - 433, ferner die kürzere Analyse in dem methodisch wichtigen Buch von Herbert Lehnert, Struktur und Sprachmagie, Zur Methode der Lyrik - Interpretation, Stuttgart 1966, S. 55 - 57.

1. Mohn und Gedächtnis, S. 37. Der sehr an romantische Doppelformeln bei NOVALIS und Eichendorff erinnernde Titel des Gedichtbandes stammt aus dem Gedicht «Corona»

Die Nachahmung der musikalischen Fugentechnik im modernen Gedicht hängt zusammen mit der Wiederentdeckung JOHANN SEBASTIAN BACHS und der Barockmusik des 17. Jahrhunderts und wird zuerst von HERMANN HESSE¹, dann von OSKAR LOERKE² und von YVAN GOLL mit seiner «Fuge von Bach»³ versucht, um hier von PAUL CELAN 1945 aufgenommen zu werden, der dieses Gedicht, in dem er das Schicksal nicht nur seiner Eltern und Verwandten, sondern aller deutschen und ausländischen Juden beklagt, die in den Konzentrationslagern umgekommen sind, bereits in seinem Band «Sand in den Urnen» stehengehabt hatte. Eine wirkliche Nachahmung der musikalischen Fuge wird hier durch die Wiederholung und Verschränkung der Themen und Bilder erreicht; eine exakte Nachahmung wäre jedoch nur dem «simultanistischen Gedicht» möglich, wie es die Dadaisten geschaffen haben, allenfalls auch dem von MALLARMÉS «Un coup de dés jamais n'abolira le hasard» herkommenden «lettristischen Gedicht», wie es heute FRANZ MON, die MOVENS-Gruppe und der «Wiener Kreis» pflegen. CELANS «Todesfuge» ist aber gleichzeitig sowohl eine Elegie in der klassischen Tradition der Totenklage, die zuletzt RILKE in den «Duineser Elegien» in moderne Formen überführt hatte, als auch die lyrische Form der Wiedergabe des «Bewußtseinsstroms», aus dem die Motive und Gegenmotive als einzelne Stimmen auftauchen, um sich dann wechselnd zu verflechten, ähnlich wie in T. S. ELIOTS «Little Gidding» in den «Four Quartets» (1944)⁴.

Um die Furchtbarkeit und Grausamkeit des gewaltsamen Leidens und Sterbens in den Konzentrationslagern dichterisch zu gestalten, beginnt CELAN seine Fuge über den Tod mit einer Reihe von Paradoxien und — ähnlich wie NELLY SACHS — mit dem Bild des «Grabs in den Lüften». Der Tod selbst wird Gestalt in dem SS-Henker aus Deutschland, der an sein deutsches Gretchen schreibt, als lebe er, der mit Schlangen und Hetzrüden spielt, Juden reihenweise quält und in den Tod schickt, in einem Idyll. In der zweiten Strophe, die im wesentlichen von der Wiederholung der angeschlagenen kontrastierenden Themen lebt, wird der nach Goethes «Faust» benannten deutschen Frau «Margarete» als Typus der jüdischen Frau die Geliebte

(S. 33), das die Liebesbeziehung des lyrischen Ich zur Geliebten preist, die Zeit als gegenwärtige und zukünftige Zeit als Thema hat und sagt: «Wir lieben einander wie Mohn und Gedächtnis».

1. Vgl. das Gedicht «Orgelspiel», Gesammelte Schriften, 1958, Bd. 5, S. 760 - 765.
 2. Loerke beabsichtigte, ein Buch über J. S. Bach zu schreiben, das jedoch nie vollendet wurde; es kam nur zur Veröffentlichung von zwei Essays (1921, 1935). Er machte aber die Fugentechnik Bachs und Bruckners für seine Lyrik fruchtbar.

3. In: Dichtungen, 1960, S. 321.

4. Deutsch von Nora Wydenbruck, der Freundin Rilkes (1951).

Salomons, Sulamith aus dem «Hohen Lied» des Alten Testaments entgegengestellt, für die es nur noch den Tod, das «Grab in den Lüften» gibt. Die dritte Strophe nimmt das Thema des vom Henker befohlenen Tanzens und Musizierens der todgeweihten Juden in der Form der Variation auf und vertieft noch die Grausamkeit des Vorganges. Dann folgt wieder eine Wiederholung der leicht gegeneinander verschobenen Hauptthemen, die Verhöhnung der Opfer durch den SS-Schergen und in der Abschlußstrophe eine Art von «Engführung» der Themen und Motive aller Strophen und eine ihrem Wesen nach tief ironische Synthese des Deutschtums und Judentums in der Aufeinanderfolge «dein blondes Haar Margarete | dein aschenes Haar Sulamith». In dieser «Engführung» liegt formal der eigentliche Ansatzpunkt für die Weiterführung der lyrischen Technik CELANS, wie uns ein späterer Blick auf den großen Gedichtzyklus «Engführung» in dem Bande «Sprachgitter» (1959) noch zeigen wird. Mit Recht hat der Kritiker Hans Egon Holthusen in seiner Rezension dieses Gedichtbandes «Mohn und Gedächtnis»¹ gerühmt, es sei CELAN gelungen, «eines der schrecklichsten und bedeutsamsten Ereignisse der jüngsten Geschichte, den massenhaften Verbrennungstod der Juden in deutschen Konzentrationslagern, in einer Sprache zu besingen, die von der ersten bis zur letzten Zeile wahre und reine Dichtung ist. (...) Mit ganz wenigen einfachen Paradoxien hat Celan ein alle menschliche Fassung sprengendes, alle Grenzen der künstlerischen Einbildungskraft überschreitendes Thema bewältigen können: indem er es ganz «leicht» gemacht, es in einer träumerischen, überwirklichen, gewissermaßen schon jenseitigen Sprache zum Transzendieren gebracht hat, so daß es der blutigen Schreckenskammer der Geschichte entfliegen kann, um aufzusteigen in den reinen Äther der Poesie. Nicht um das Gewissen der Schuldigen zu beruhigen, sondern um den Toten Gerechtigkeit widerfahren zu lassen und ein Denkbild in die Sterne zu setzen. Ein einsamer, dem aktuellen Kräftespiel der heutigen deutschen Lyrik scheinbar ganz abgekehrter Dichter —, und hat doch eines der großartigsten Zeitgedichte geschrieben, die wir besitzen»².

1955 folgte CELANS zweiter Gedichtband «Von Schwelle zu Schwelle»³, in dem der große Wortprunk und die reiche orientalische Bildlichkeit des ersten noch stark romantisch - surrealistischen Bandes völlig verschwunden

1. In: Ja und Nein. Neue kritische Versuche, München 1954, S. 154 - 165.

2. Ebenda, S. 164 - 165.

3. Der Titel ist ein Zitat aus einem erotischen Gedicht «Chansons einer Dame im Schatten» (Mohn und Gedächtnis, S. 25), in dem es von einem dritten heißt: «Es ist einer, der hat, was ich sagte. (...) | Er trägt es von Schwelle zu Schwelle, er wirft es nicht fort.» Vgl. Karl Krolows Interpretation: Paul Celan und Heinz Piontek, in: A n s t ö ß e, Berichte aus der Arbeit der Evangelischen Akademie Hofgeismar, Nr. 1/2, April 1959, S. 5 - 13.

war. An die Stelle des wortreichen Pathos trat hier plötzlich eine Verkürzung und Verknappung der lyrischen Sprache und Bildlichkeit, elliptische Syntax, wie sie der späte RILKE und GOTTFRIED BENN entwickelt hatten, und als zentrale Themen des ganzen Bandes das Problem der Sprache und das des Schweigens, wie in dem Gedicht:

ABEND DER WORTE

Abend der Worte — Rutengänger im Stillen!
Ein Schritt und noch einer,
ein dritter, des Spur
dein Schatten nicht tilgt:

die Narbe der Zeit
tut sich auf
und setzt das Land unter Blut —
die Doggen der Wortnacht, die Doggen
schlagen nun an
mitten in dir:
sie feiern den wilderen Durst,
den wilderen Hunger...

Ein letzter Mond springt dir bei:
einen langen silbernen Knochen
— nackt wie der Weg, den du kamst —
wirft er unter die Meute,
doch rettets dich nicht:
der Strahl, den du wecktest,
schäumt näher heran,
und obenauf schwimmt eine Frucht,
in die du vor Jahren gebissen¹.

Wieder gibt CELAN hier, wie schon in früheren Gedichten² das Bild eines Kampfes, aber es ist kein Sieg mehr, sondern ein vergebliches Ringen: der Dichter ist der «Rutengänger im Stillen», er sucht in der Landschaft des Schweigens nach dem lebendigen Wasser der Worte und der Sprache, indem er vorsichtig und schrittweise in diese ihrem Wesen nach unbetretbare Landschaft einzudringen versucht. Der Dichter weiß sich in blutiger und dunkler Zeit, wofür er das Bild der vernarbten Wunde setzt, die wieder aufbricht und das ganze Land unter Blut setzt. Auch hier wird, wie schon in der «Todesfuge», das äußere grauenvolle Geschehen der Zeit ganz in die Innerlichkeit hinein-

1. S. 41.

2. Ein Knirschen von eisernen Schuhn, Ein Lied in der Wüste, in: Mohn und Gedächtnis, S. 20, 7.

genommen: die Bedrohung durch den jedem Menschen eigenen Blutdurst¹ wird verkörpert in den «Doggen der Wortnacht», die den «Rüden» des Todes in der «Todesfuge» entsprechen. Aber auch hier gibt es mitten in der Nacht der Zeit Beistand und Trost: das Bild des «letzten Mondes» steigt auf, der in den Kampf helfend, wenn auch vergeblich, einzugreifen versucht und dem lyrischen Ich in seiner Einsamkeit und Nacktheit, die mit Waffenlosigkeit gleichbedeutend ist, beisteht. Der Mensch entgeht jedoch nicht dem Schicksal, das er sich selbst durch eigene Schuld bereitet hat: der «Strahl» (der Sprache?), den der Rutengänger in der Landschaft tödlichen Schweigens² weckte, nähert sich bedrohlich und trägt aus der Vergangenheit des lyrischen Ich eine «Frucht» heran, die an den Granatapfel erinnert, in den die Kore Persephone biß, um sich damit für immer an die Unterwelt zu binden³. Es gibt also bei CELAN kein Entkommen aus der Nacht der Zeit und der Nacht der Worte, es gibt auch nicht mehr, wie bei RILKE, die Magie der Sprache, die den dichterischen Menschen aus der Zeit in die Zeitlosigkeit der Poesie entrückt: «Welches der Worte du sprichst — du dankst | dem Verderben.»⁴ Die Worte sind zu Leichen geworden, die dem Toten ins Grab gelegt werden sollten.

Damit tritt ein völliger Bruch im Verhältnis der Dichters zu Sprache ein: als Einsamer und zugleich als immer noch Bekennender und Sprechender steht er in der «Dünung wandernder Worte»⁵ auf einem immer stärker zusammenschrumpfenden Ort im All und an die Stelle des Sprechens, Sagens, Preisens und Rühmens der irdischen «Dinge», wie noch RILKE es bis in die spätesten Gedichte hinein übte⁶, auch er im Gefolge MALLARMÉS im

1. Vgl. Max Picard, Hitler in uns selbst, 1945; Thomas Mann, Bruder Hitler.

2. Hier besteht eine genaue Analogie zu Rilkes spätem Gedicht «Ausgesetzt auf den Bergen des Herzens...» (Sämtliche Werke, Bd. 2, 1956, S. 94 - 95; vgl. meine Interpretation im Aufsatz: Das Problem der Sprache beim späten Rilke, in: Orbis litterarum tome 11, Kopenhagen 1956, S. 64 - 109.

3. Am ergreifendsten dargestellt von GOETHE in seinem Monodrama «Proserpina» (1776 geschrieben, 1778 gedruckt). Vgl. auch ELISABETH LANGGÄSSER, Proserpina, eine Kindheitsmythe, 1932, 1949.

4. Im Gedicht «Welchen der Steine du hebst», in: Von Schwelle zu Schwelle, S. 53.

5. Aus dem Gedicht «Sprich auch du» in: Von Schwelle zu Schwelle, S. 59, in dem das dichterische Sprechen, wie in Rilkes «Sonetten an Orpheus» ganz im Zeichen der «Schatten», der Toten steht - vgl. auch den späten BENN.

6. Grundlegend ist das Buch von Beda Allemann, Zeit und Figur beim späten Rilke, Ein Beitrag zur Poetik des modernen Gedichtes, Pfullingen 1961, und sein Aufsatz Rilke und Mallarmé; Entwicklung einer Grundfrage der symbolistischen Poetik, in: Wort und Gestalt, hrsg. v. Karl Rüdiger, 1962, S. 81 - 100. Wichtig auch Jacob Steiner, Die Thematik des Worts im dichterischen Werk Rilkes, in: Neophilologus, 1962, S. 287 - 308, der auch das grundlegende Buch über Rilkes «Duineser Elegien» geschrieben hat.

Bewußtsein, daß dichterisches Sprechen das Durchbrechen des Schweigens, der kosmischen Stille, des «*silence éternel*» bedeutet, das PASCAL so erschreckte¹. An die Stelle des «dialogischen Gedichts», wie es PAUL CELAN in seinen ersten beiden Gedichtbänden geschrieben hatte, eines Gedichts, das menschliche Liebesbegnungen in einer in unserer Zeit selten gewordenen Weise darstellt und rühmt, tritt nun auch bei ihm, wie bei GOTTFRIED BENN, das «monologische Gedicht», das auf der radikalen Entfremdung von Ich und Du als existentieller Erfahrung beruht. Das «erschwiegene Wort», wie CELAN nun in Analogie zum spätesten RILKE sagt, ist «ein kleines unbefahrbares Schweigen», wie es in CELANS drittem Gedichtband «Sprachgitter» (1959) heißt, in dem allein noch das Verhältnis des Dichters zur Sprache thematisch durchgeführt wird. Der Titel des Gedichtbandes stammt aus dem Roman «Siebenkäs» von JEAN PAUL (1763–1825)², klingt aber auch an die Schlußverse von KARL KROLOWS «Ode 1950» an: «Ich lasse die summenden Drähte, das klingende Gitter | Der Worte zurück auf dem Grunde des Seins. Er ist leuchtend und bitter». Bei CELAN ist dieses Bild doppeldeutig, wenn nicht sogar vieldeutig: die Sprache erscheint einmal als Wortgeflecht, aber auch als Grenze und sogar als Gefängnis, in das der Dichter sich gebannt fühlt. Diese Erfahrung ist nicht neu, RILKE hat sie schon 1906 in seinem berühmten Gedicht «Der Panther» ausgedrückt³, FRANZ KAFKA in der Aufzeichnung «Er»⁴ und für GOTTFRIED BENN ist sie bestimmend

1. Vgl. Rilkes Kleiner Gedichtkreis mit der Vignette: im Laub ausschlagende Leyer I - III, Sämtliche Werke, 1956, Bd. 2, S. 133–134, das späte Gedicht «... Wann wird, wann wird, wann wird es genügen | das Klagen und Sagen? ...», SW 2, S. 134–135, und das Gedicht «SCHWEIGEN. Wer inniger schwieg, | rührt an die Wurzeln der Rede». SW 2, S. 258. Über das Problem von Sprechen und Schweigen im modernen deutschen Gedicht wird ein Aufsatz von mir in der Gedenkschrift für Andrew Louis, Rice University, Houston, Texas 1969 erscheinen. — PASCAL, Fragment 206: «Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie».

2. Erschienen 1796 f., im 3. Bändchen, 9. Kapitel sagt Siebenkäs zu seiner Frau über seinen Freund, den Skeptiker und «Nihilisten» Leibgeber: «Wie schön ist es, (...), daß mich von Leibgeber keine breite platte Ebene mit bloßen Hügel - Verkröpfungem scheidet, sondern eine tüchtige hohe Bergmauer, hinter der er mir wie hinter einem Sprachgitter steht». Werke, hrsg. v. Gustav Lohmann, München 1959, Bd. 2, S. 294.

3. Sämtliche Werke, 1. Bd. 1955, S. 505. Als symbolistisches Gedicht beschreibt es nicht nur das gefangene Tier im Jardin des Plantes, Paris, sondern zugleich auch den Zustand dichterischer Unfruchtbarkeit, in dem die «Bilder» der Außenwelt nicht zu dichterischen Bildern werden, sondern im Innern zu sein aufhören. RILKE hat außerdem auch schon das Bild des «Zeilengitters» im Briefwechsel mit Erika Mitterer: «Komm, Gefangene, ans schöne Fenster, | das mein Zeilengitter überspannt: ein, von Deiner Seligkeit erglänzter | Himmel nimmt dahinter überhand.» (SW Bd. 2, S. 298).

4. In: Beschreibung eines Kampfes, S. 192.

für sein ganzes Leben und Dichten geworden, so daß er nicht nur das Gedicht «Die Gitter»¹ schrieb, sondern auch einer Rezension sagen konnte: «Du willst ein Ich sein, gut, aber das heißt, du bist ummauert, eingemauert, die Gitter zu»². Daß CELAN nun nicht nur an die Grenze der Sprache zum Schweigen hin geraten ist, sondern entschlossen diese Grenze überschreitet und eine ganz neue dichterische Sprache jenseits dieser Grenze, jenseits des Schweigens ausbildet, die man eine semantische «Metasprache» nennen könnte, daß er damit auch den Raum des «Nichts» und des «Leeren» betreten hat, der schon RILKE in der Vierten Duineser Elegie so bedrohlich schien, in dem der Dichter selbst zum «Niemand» wird, zeigen zahlreiche der kurzen, gebrochenen, in reimlosen Verszeilen und asyntaktisch nebeneinandergesetzten Hauptworten geschriebenen Texte dieses Gedichtbandes, der in dem großen Gedichtzyklus «Engführung» gipfelt und endet, von dem der beste Kenner der Lyrik CELANS, Beda Allemann gesagt hat: «abgesehen vom musikalisch-fugentechnischen Sinn dieses Titels konnte man ihn auch buchstäblich so verstehen, daß hier das Gedicht in die Enge geführt war, in eine Enge höchster dichterischer Konzentration, Wortkargheit und Intensität, die aber gerade deshalb auch Ausweglosigkeit bedeuten mochte»³.

«Engführung» nimmt die Technik der Schlußstrophe der «Todesfuge» wieder auf, ohne vorher aber pathetisch - rhetorisch die Motive und Themen, Bilder und Begriffe zu nennen, zu variieren und zu verflechten. In 8 großen Strophen wird das Thema «Gras», die biblische Metapher für die Vergänglichkeit des Menschen und eine der Grundmetaphern CELANS seit «Mohn und Gedächtnis»⁴ raunend und hermetisch beschworen. Durch Wiederholung der Endzeilen als Anfangszeilen der neuen Strophe, die gebrochen («auseinandergeschrieben») gesetzt sind, werden die einzelnen Teile des Zyklus miteinander verklammert. Am Schluß der «Engführung» erscheint das Thema in der Verdoppelung:

Gras,
Gras,
auseinandergeschrieben.

Das Wort «Gras» verweist hier, wie Beda Allemann treffend bemerkt hat,

1. Gesammelte Werke, Bd. III, S. 263, s.u. S.

2. Besprechung von Thea Sternheims Roman «Die Sackgassen», 1952, SW, Bd. IV, S. 301 - 306.

3. In seiner Rezension: Paul Celan, Die Niemandrose, in: Neue Rundschau 75, 1964. S. 146.

4. Vgl. das Gedicht ohne Titel im 3. Teil «Halme der Nacht»: «Aus Herzen und Hirnen | sprießen die Halme der Nacht...» (S. 68) und das metaphorisch beladene Wort «Hartgräser» im «Sommerbericht», Sprachgitter, S. 52.

zugleich auch auf das reale Gras in der Natur, wenngleich es hier «zugleich reines Sprachgebilde und, als auseinandergeschriebenes, geradezu Schrift-Zeichen ist. (...) Wir sehen uns hier mit der letzten und weitesten Polarität in Celans Dichtung konfrontiert, in der alle Paradoxe ihre Wurzel haben: den Gegensatz von Seiendem und Nichts. Der verborgene Hinweis auf Demokrit und die Wirklichkeit als «Partikelgestöber» führt diesen Gegensatz in die Nähe seines metaphysischen Ursprungs zurück»¹. Allemann meint damit die Gedichtzeilen:

Orkane.
Orkane, von je,
Partikelgestöber, das andre,
du
weißt ja, wir
lasens im Buche, war
Meinung².

Damit deutet CELAN in der Tat auf die Lehre des DEMOKRITOS VON ABDERA, wonach die Atome, aus denen die Welt besteht, sich wie die Sonnenstäubchen in einer unaufhörlichen ewigen Bewegung im unendlichen und leeren Raume befinden, womit die später von PLATON weitergeführte Atomphilosophie begonnen wurde, die heute unser ganzes Zeitalter zu Heil und Unheil bestimmt. CELAN sieht bemerkenswerterweise trotz seiner Feststellung, daß Mensch und Welt vergänglich wie «Gras» sind, doch in der Nacht der Gegenwart ein Licht der Hoffnung und kann — im Blick auf das Weiterleben der griechischen Antike — ausrufen:

Also
stehen noch Tempel. Ein
Stern
hat wohl noch Licht.
Nichts,
nichts ist verloren.
Ho-
sianna³.

Auf die theoretischen Äußerungen PAUL CELANS über das Verhältnis von Sprache und Schweigen in seiner Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Stadt Bremen 1958 und der Rede anlässlich der Ver-

1. In seinem Beitrag über PAUL CELAN in: Schriftsteller der Gegenwart. Deutsche Literatur, Olten - Freiburg 1963, S. 74 - 75.

2. Sprachgitter, S. 60.

3. Ebenda, S. 64. Vgl. auch C. Heselhaus, Deutsche Lyrik der Moderne, 1961, S. 434 - 437.

leihung des Georg Büchner - Preises in Darmstadt am 22. Oktober 1960¹ können wir hier leider nur hinweisen. Sie beweisen, wie klar sich der Dichter über die Problematik seiner Lyrik und auch über die Möglichkeit ihrer Versteherbarkeit ist.

Das Thema des «Nichts», das am Ende der «Engführung» so positiv aufklang, bildet das Zentrum des vierten Gedichtbandes «Die Niemandrose», der schon im Titel RILKES Auffassung von der notwendigen Anonymität des Dichters aufnimmt, der danach streben muß, «niemand» zu werden, wie die Dichter der Vorzeit. Erreichbar ist dieses Eingehen in die Anonymität eines Dichterdaseins, das alle großen Dichter umfaßt, erst im Tode, wie die Erste Duineser Elegie ausführt. Daher steht auch auf RILKES Grab in Raron der für Außenstehende so rätselhafte Grabspruch:

Rose, oh reiner Widerspruch, Lust
Niemandes Schlaf zu sein unter soviel
Lidern².

Rilkes sanfter seraphisch getönter Nihilismus kehrt bei CELAN wieder, bei dem, wie wir sahen, bereits im Bande «Sprachgitter» das «Nichts» ähnlich thematisch wurde wie bei WILHELM LEHMANN, KARL KROLOW und GOTTFRIED BENN³. CELAN setzt der bedrohenden Gewalt des Nichts, die BENN als eine «formfordernde Gewalt» bezeichnete, sein Ich entgegen, ja sogar, über BENNS Skeptizismus hinausgehend, eine religiöse Überzeugung, die das Nichts an die Stelle Gottes setzt:

MANDORLA

In der Mandel — was steht in der Mandel?
Das Nichts.
Es steht das Nichts in der Mandel.
Da steht es und steht.

...

Angesichts des Nichts wird jedoch von CELAN im Symbol des «Königs»,

1. Sonderdruck der Deutschen Verlagsanstalt Stuttgart o.J. Der Meridian. Frankfurt am Main, S. Fischer, 1961.

2. SW, Bd. 2, 1956, S. 185. Dazu die neueren Interpretationen von Werner Kohlschmidt, Rilkes Grabschrift, in: W. Kohlschmidt, Rilke. Interpretationen, Lahr 1946, S. 79 - 94; Hermann Mörchel: Rilkes Grabspruch. Ein Diskussionsbeitrag..., in: Zeitschrift für philosophische Forschung 7, 1953, S. 80 - 88. Als Form wählte Rilke unter dem Einfluß der japanischen Haikus, mit denen er sich damals intensiv beschäftigte, das «lyrische Stenogramm», um die Essenz seiner Dichtung zu geben.

3. Die Niemandrose, S. 42.



der «im Nichts» steht, der alte jüdische Messiasglauben aufrechterhalten. Der Dichter selbst stellt sich entschlossen dem Nichts gegenüber:

Dein Aug, dem Nichts stehts entgegen
Es steht zum König.

Auch die Begegnung zwischen Menschen ist vom Nichts gezeichnet: «zuweilen, wenn | nur das Nichts zwischen uns stand, fanden | wir ganz zueinander»¹. Schließlich kann CELAN geradezu rühmen und preisen, daß der Mensch ein vergängliches und dem Nichts ausgesetztes Wesen ist, darin gerade seine Auszeichnung und seine Würde sehen und im «Psalm» ein Loblied auf den an die Stelle des jüdisch - christlichen Schöpfergottes getretenen «Niemand» singen:

PSALM

Niemand knetet uns wieder aus Erde und Lehm,
niemand bespricht unsern Staub.
Niemand.

Gelobt seist du, Niemand.
Dir zulieb wollen
wir blühen.
Dir
entgegen.

Ein Nichts
waren wir, sind wir, werden
wir bleiben, blühend:
die Nichts-, die
Niemandrose.

Mit
dem Griffel seelenhell,
dem Staubfaden himmelswüst,
der Krone rot
vom Purpurwort, das wir sangen
über, o über
dem Dorn².

Damit ist, ganz im Sinne der Lehre RILKES vom «Umschlag» das Negativste des Negativen, das «Nichts» und der «Niemand» in dialektischer Umkehrung zum höchsten metaphysisch Positiven geworden, ähnlich dem «nichtenden Nichts» in der Philosophie von MARTIN HEIDEGGER, die schon zu RILKES Spätdichtung in einer beziehungsreichen Analogie stand. In seinem

1. Soviel Gestirne, in: Die Niemandrose, S. 15.

2. Die Niemandrose, 1963, S. 23.

NELLY SACHS gewidmeten Gedicht «Zürich, Zum Storchen», das auf die Begegnung beider in der Schweiz zurückblickt, während der sie religiöse Gespräche führten, bekennt CELAN auch, daß er an den jüdischen Gott der SACHS nicht mehr zu glauben vermöge und daß es, auch angesichts der Leidensworte Christi am Kreuz, hier nur das Bekenntnis zum Nichtwissen geben könne. Aporie in bezug auf die höchste metaphysische Instanz und ein RILKE ähnlicher sanfter Nihilismus sind also Kennzeichen der religiösen Haltung CELANS.

In seinem bisher letzten Gedichtband «Atemwende» (1967) hat PAUL CELAN an einen Satz aus seiner Büchner - Rede (1960) angeknüpft: «Dichtung: das kann eine Atemwende bedeuten.» In diesen zum Teil auf äußerste Kürze reduzierten Gedichten, die sich in ihrer hermetischen Verschllossenheit und ihrer «Metasprache» weitgehend noch der Deutung entziehen, hat CELAN offensichtlich eine metaphysische und künstlerische Umwendung vollzogen, die der metaphysischen «Kehre» bei dem Philosophen MARTIN HEIDEGGER entsprechen dürfte. In diesem Bande, für den es noch keine befriedigende Deutung gibt und wohl auch noch längere Zeit nicht geben kann¹, da diese neue Sprache von den Interpreten erst «gelernt» werden muß, deutet sich eine neue Synthese von Sprache und Wirklichkeit an, die nicht nur für die Lyrik CELANS zukunftsweisend ist, ebenso aber auch eine neue Hoffnung im Bereich des Menschlichen, für die der Dichter als Verkünder eintritt und sagen kann: «Tief | in der Zeiteinschränkung, | beim | Wabeneis | wartet, ein Atemkristall, | dein unumstößliches | Zeugnis»².

In enger thematischer Verwandtschaft zu dieser aus der Reflexion über Sprache, Schweigen und Wirklichkeit hervorgegangenen Lyrik CELANS steht trotz aller Gegensätzlichkeit auch das nach 1945 von GOTTFRIED BENN (1886 - 1956) inaugurierte «statische Gedicht», das er selbst als einer der wenigen Überlebenden aus der großen Lyriker - Generation der Expressionisten in der Zeit erzwungenen Schweigens während des «Dritten Reiches» und des zweiten Weltkriegs in schweigender Zurückgezogenheit zu höchster Formvollendung ausgebildet hatte³. Erst 1948 wagte der Schweizer Verleger

1. Von Rezensionen nenne ich hier nur: Beda Allemann, Zu Paul Celans neuem Gedichtband, in: Dichten und Trachten 29, 1967, Verlagszeitschrift des Suhrkamp Verlags, S. 6 - 11; Jürgen P. Wallmann, Argumente, Aufsätze und Kritiken, Mühlacker 1968, S. 147 - 152, der am klarsten formuliert, daß diese Dichtung aus einem Raum jenseits der Sprache kommt, und Harald Weinrich, Linguistische Bemerkungen zur modernen Lyrik, in: Akzente 15. Jg., 1968, S. 29 - 47, der CELAN in die Traditionreihe vom Symbolismus zur 'konkreten Poesie' stellt.

2. Atemwende, S. 27.

3. Ich verweise hier auf mein Buch: Gottfried Benn, Stuttgart 1962 (Sammlung Metzler

Peter Schifferli, BENNS «Statische Gedichte» im Verlag der Arche, Zürich zu veröffentlichen und damit auf den vollkommen vergessenen großen Lyriker aufmerksam zu machen, der nun in dem Jahrzehnt, das ihm noch zu leben vergönnt war, noch drei Gedichtheftchen veröffentlichte, die auf die jüngere Generation anregend und stilbildend wirkten: «Fragmente» (1951), «Destillationen» (1953) und «Aprèslude» (1955). Ich kann für die Deutung dieser Gedichte, ihrer Thematik und Form auf meine kurze Charakteristik verweisen und sie hier wiederholen: «In seinen folgenden Gedichtveröffentlichungen kehrte Benn (...) zu seiner alten Aggressivität und zur offenen Form des zeit- und kulturkritischen, reimlosen Zeilengedichts zurück, zuerst in dem 1950 geschriebenen schmalen Bändchen «Fragmente» (1951). Dort trat neben die Ironisierung der Außenwelt in ihrer Diskontinuität und ihrem Fragmentcharakter vom Standpunkt des altgewordenen Weisen und Dichters die schärfste Selbstcharakteristik und Selbstkritik: Benn stellte nicht nur die Frage nach dem Sinn der künstlerischen Existenz und des dichterischen Schaffens allgemein, der nicht mehr im Inhaltlichen, sondern nur noch im rein artistisch Formalen gesehen wurde («Satzbau»), sondern bezog jetzt in das allgemeine Endzeit- und Vergänglichkeitsbewußtsein auch die eigene Person mit ein, die Möglichkeit, daß auch er bald als überholt und veraltet gelten werde, um so die Kritik einer jüngeren Generation an seiner Gestalt und seinem Lebenswerk illusionslos vorwegzunehmen («Ideelles Weiterleben?»). Neben Gedichten tiefer Resignation und letzter Verzweiflung stand als neues, für die Spätzeit allgemein bezeichnendes Thema in dem Gedichtzyklus «Der Dunkle I - IV» die religiöse Fragestellung nach dem unbekannten Gott, der Trauer, Leid und Leere spendete. Auch Benns Klage über sein Eingemauertsein («Die Gitter») ist letztlich religiösen Ursprungs (Klagelieder Jeremiae 3, 7)»¹.

DIE GITTER

Die Gitter sind verkettet,
ja mehr: die Mauer ist zu —:
du hast dich zwar gerettet,
doch wen rettetest du?

Drei Pappeln an einer Schleuse,
eine Möve im Flug zum Meer,
das ist der Ebenen Weise,
da kamst du her,

M 26), dessen 2. Auflage in Vorbereitung ist und bis 1968 weiterführen wird, auf mein Buch: Die Antike im Werk Gottfried Benns, Wiesbaden 1963 sowie auf meinen im Druck befindlichen Aufsatz: Gottfried Benn (1910 - 1920) im Sammelband 'Expressionismus' im Francke Verlag Bern - München.

1. F. W. W o d t k e, Gottfried Benn, 1962, S. 101.

dann streiftest du Haar und Häute
alljährlich windend ab
und zehrtest von Trank und Beute,
die dir ein anderer gab,

ein anderer — schweige — bitter
fängt diese Weise an —
du rettetest dich in Gitter,
die nichts mehr öffnen kann¹.

Benns liebster Bibelspruch war Klagelieder Jeremiae 3, 7: «Gott hat mich vermauert, daß ich nicht herauskann und hat mich in harte Fesseln gelegt.» In ihm fand er Bestätigung für die Einsamkeit und Verslossenheit seiner Existenz als Mensch und Dichter und für die tragischen Erfahrungen eines langen Lebens. In diesem Gedicht erscheinen die «verketteten» Gitter und die Mauer, die sich um das Ich geschlossen haben, sowohl als Rettung, wohl vor der bedrängenden Umwelt, als auch als Verhängnis. Aus dem gleichen Daseinsgefühl heraus schrieb Benn: «Du willst ein Ich sein, gut, aber das heißt, du bist ummauert, eingemauert, die Gitter zu.»² Schon 1913 hatte er in einem Gedicht des Zyklus «Morgue II» einen Toten singen lassen: «Erlöst aus meinem tränenüberströmten | Gitter. Erlöst aus Hunger und aus Schwert.»³ Ähnliche Vorstellungen finden wir auch bei FRANZ KAFKA in seinen Aufzeichnungen «ER», wo das Verhältnis von Gefangenschaft und Freiheit noch dialektischer gesehen wird als bei BENN: «Mit einem Gefängnis hätte er sich abgefunden. Als Gefangener enden — das wäre eines Lebens Ziel. Aber es war ein Gitterkäfig. Gleichgültig, herrisch, wie bei sich zu Hause, strömte durch das Gitter aus und ein der Lärm der Welt, der Gefangene war eigentlich frei, er konnte an allem teilnehmen, nichts entging ihm draußen, selbst verlassen hätte er den Käfig können, die Gitterstangen standen ja meterweit auseinander, nicht einmal gefangen war er»⁴. BENN stellt dagegen im Gedicht eine ethische Frage an sich selbst, die vorwurfsvolle Frage nach dem Verhältnis des Ich zum Du, zum Mitmenschen: «doch w e n rettetest du?», die bei ihm im Spätwerk seit seiner Beschäftigung mit Dostojewskijs Roman

1. GW III, S. 263.

2. GW IV, S. 301 in der Besprechung des Romans «Die Sackgassen» von Thea Sternheim (1952). Vorher heißt es: «Es ist die Ichbezogenheit, das Monologische, das Vergebliche des Aufbruchs in einen anderen, das Starre, Eingemauerte, das Atheistische, in das alles mündet».

3. GW III, S. 360; auch dort steht das Bild der auf das Wasser zurückgekehrten Möven als Bild für die «Heimkehr» in den Ursprung, die Benn später «thalassale Regression» taufte.

4. In: Beschreibung eines Kampfes, S. 192.

«Raskolnikoff» während seiner Landsberger Zeit am Ende des zweiten Weltkrieges immer wichtiger geworden war, während ihn früher ethische und soziale Probleme wenig bekümmert hatten¹. Hier ist diese Frage an sich selbst wohl ein Vorwurf, ethisch gegenüber anderen Menschen versagt zu haben, ähnlich wie in dem späten Gedicht «Abschied», wo er sogar seinen Verrat an der dichterischen Sprache beklagt².

Die weiteren Strophen stellen den Lebensweg des lyrischen Ich in knappen Bildern dar: sein Ursprungsort war die norddeutsche Tiefebene; sein Leben sieht er von vielen Wandlungen bestimmt und in Abhängigkeit von einem unbestimmt bleibenden «anderen», ein Verhältnis, das als «bitter» bezeichnet wird. Vor ihm hat sich das lyrische Ich schließlich und für immer in die «Gitter» der eigenen Verslossenheit «gerettet». Das ist keine Flucht in einen bequem ausgestatteten «elfenbeinernen Turm», wie bei den Symbolisten, sondern der Rückzug in die Gefängniszelle, von der KAFKA schreibt. Es kann nur vermutet werden, daß Benn mit dem «anderen» im Sinne der Römerbrief-Theologie Karl Barths, der Gott als den «ganz Anderen» bestimmte, den Schöpfer und Erhalter des Menschen meint, den er zwar in seiner Existenz anerkennen muß, dem er sich aber durch den Rückzug auf sich selbst entzieht. An Alexander Lernet - Holenia schrieb er damals: «niemand ist ohne Gott, das ist menschenunmöglich, nur Narren halten sich für autochthon und selbstbestimmend. Jeder andere weiß, wir sind geschaffen, allerdings alles andere liegt völlig im Dunklen»³.

«Das hinderte ihn freilich nicht, am Schluß seinem Idealbild heroischen Menschentums inmitten des Nihilismus noch eine grimmige «Hymne» zu singen. Diesen bewußt laxen Ton des Berliner Jargons führte Benn weiter in den von ihm bewußt doppeldeutig als «Destillationen» bezeichneten Gedichten (1953): der Anklang an die Fachsprache der Chemie weist darauf hin, daß es sich hier nicht um «natürliche Gedichte, sondern gefilterte, sublimierte, eben destillierte»⁴ handelt, während andererseits das Berliner Wort «Destille» für Eckkneipe

1. Vgl. das Gedicht «St. Petersburg — Mitte des Jahrhunderts», das Ende 1944 entstanden sein dürfte (GW III, S. 219 - 222) und gern von Pastoren zitiert wird, denn es endet wie es beginnt, mit einem Zitat aus der orthodoxen Liturgie, das man bei BENN nicht vermuten würde: «Jeder, der einen anderen tröstet, | ist Christi Mund».

2. GW III, S. 233 - 234 und die Interpretationen von Edgar Lohner in: Die deutsche Lyrik. Form und Geschichte. Interpretationen, Bd. 2, Düsseldorf 1956, S. 450 - 461; Paul Böckmann, Gottfried Benn und die Sprache des Expressionismus, in: Der deutsche Expressionismus. Formen und Gestalten, Göttingen 1965, S. 450 - 461; Manfred Seidler, Moderne Lyrik im Deutschunterricht, Frankfurt am Main 1948, S. 43 - 48.

3. Erwiderung an Lernet - Holenia, Oktober 1952, GW IV, S. 312.

4. 4. 2. 1953 an seinen Verleger Max Niedermayer, Ausgewählte Briefe, 1957, S. 244.

mitschwingt, das den Titel des ersten Gedichtzyklus bildet: er und ein Teil der folgenden Gedichte behandeln die Bewußtseins- und Seelenzustände eines sehr einsamen, bis zur Verzweiflung bitteren lyrischen Ichs, das sich an «Fusel, Funk und Flaschen» berauscht und in Eckkneipe oder Bar Enthebung aus den Leiden der Gegenwart sucht. (...)

In Benns letztem Gedichtbändchen «Aprèslude» (1955) verstärkte sich der charakteristische Alterston der Melancholie und Resignation bis zur offenen Klage über Einsamkeit, Alterserscheinungen, Vergänglichkeit, Abschied von einer Geliebten und Tod. Fast alle Gedichte kreisen um das Vergehen, nachdem noch einmal eingangs das Thema der schöpferischen Arbeit an Sprache und Gedicht angeschlagen worden war. Freilich wurde nun in dieser Alterslyrik noch stärker als früher die Bedeutung des Schweigens angesichts der Vergeblichkeit alles dichterischen Sprechens betont, wie schon in dem stark autobiographischen Gedichtzyklus «Epilog 1949» (in «Trunkene Flut»). Neben Jugenderinnerungen, Spott über die moderne Amerikabewunderung und anderen Sarkasmen gegen die Zeitgenossen und die Inhaltlosigkeit und Leere der Nachkriegszeit klang wieder eine tiefe religiöse Sehnsucht auf («Eure Etüden»), die sich mit der Klage über den Zerfall aller metaphysischen Bindungen verband («In einer Nacht»). Die Richtung auf Gott, die Benn jetzt in Naturerscheinungen wie den Ebereschen aufleuchten sah, bleibt dem Menschen versagt. Dieser durch den (ganz unfranzösisch neugebildeten) Titel als «Nachspiel» der gesamten Lyrik Benns bezeichnete Zyklus endete mit einer ähnlich resignativen Maxime, wie sie in dieser Zeit auch seine Hörspiele und Prosa verkündeten:

Harren, Halten, sich gewähren,
Dunkeln, Altern, Aprèslude¹.

Gottfried Benns letztes Wort als Dichter war sein Gedicht «Kann keine Trauer sein», das der von der zum Tode führenden Krankheit schon gezeichnete Dichter zwei Monate vor seinem Ableben schrieb, um seinen eigenen Tod als sinnvollen Abschluß des Lebens darzustellen und im voraus jede Totenklage abzuwehren:

KANN KEINE TRAUER SEIN

In jenem kleinen Bett, fast Kinderbett, starb die Droste
(zu sehn in ihrem Museum in Meersburg),
auf diesem Sofa Hölderlin im Turm bei einem Schreiner,

1. Ende des Titelgedichts «Aprèslude», SW III, S. 326 (Mai 1955). F. W. Wodtke, G. Benn, S. 102.

Rilke, George wohl in Schweizer Hospitalbetten,
 in Weimar lagen die großen schwarzen Augen
 Nietzsches auf einem weißen Kissen
 bis zum letzten Blick —
 alles Gerümpel jetzt oder gar nicht mehr vorhanden,
 unbestimmbar, wesenlos
 im schmerzlos - ewigen Zerfall.

Wir tragen in uns Keime aller Götter,
 das Gen des Todes und das Gen der Lust —
 wer trennte sie: die Worte und die Dinge,
 wer mischte sie: die Qualen und die Statt,
 auf der sie enden, Holz mit Tränenbächen,
 für kurze Stunden ein erbärmlich Heim.

Kann keine Trauer sein. Zu fern, zu weit,
 zu unberührbar Bett und Tränen,
 kein Nein, kein Ja,
 Geburt und Körperschmerz und Glauben
 ein Wallen, namenlos, ein Huschen,
 ein Überirdisches, im Schlaf sich regend,
 bewegte Bett und Tränen —
 schlafe ein! ¹

BENN exemplifiziert das Thema des Dichtertodes, das vor ihm schon RILKE eindringlich in seinem Gedicht «Der Tod des Dichters» ² und dem späten Gedicht «Zu der Zeichnung, John Keats im Tode darstellend» behandelt hatte, an den Dichtern und Denkern, die für ihn eine beispielgebende und vorbildliche Bedeutung hatten: die Dichterin ANNETTE VON DROSTE-HÜLSHOFF (1797 - 1848), die in Meersburg am Bodensee starb, wo ihr Sterbezimmer noch heute gezeigt wird, FRIEDRICH HÖLDERLIN (1770 - 1843), der in geistiger Umnachtung bei dem Tischlermeister Zimmer in Tübingen in dem heute Hölderlin - Turm genannten Gebäude am Ufer des Neckar lebte und starb. Auf diese beiden für die moderne deutsche Lyrik einflußreichen Lyriker folgen aus BENNS eigener Zeit RILKE, GEORGE und NIETZSCHE: RAINER MARIA RILKE starb qualvoll an Leukämie in der Schweizer Klinik Valmont bei Montreux, STEFAN GEORGE (1868 - 1933) in der Clinica Sant' Agnese in Locarno in der Schweiz, FRIEDRICH NIETZSCHE im Hause seiner Schwester Elisabeth Förster - Nietzsche in Weimar nach langer Krankheit und in geistiger Umnachtung. Die folgende Strophe stellt dem Tode das Leben, der Äußerlichkeit der Dinge, der dem

1. Geschrieben am 6.1.1956, SW III, S. 5 — von Benn vor seine «Gesammelten Gedichte» gesetzt!

2. SW I, S. 495.

Zerfall geweihten Sterbebetten die Innerlichkeit des Menschen entgegen: in ihr befindet sich die Anlage zum Göttlichen, «Keime aller Götter», ebenso auch die Erbanlage zu lusterfülltem Leben und zum Tode. Diese innere Vereinigung der Gegensätze von Göttlichem und Irdischem, Menschlichem und Tierischem erscheint in der Außenwelt getrennt und aufgelöst, so daß BENN hier die Frage stellen kann, die auch die übrigen deutschen Lyriker, vor allem PAUL CELAN im Bande «Sprachgitter», bewegt, wer die Worte und die von ihnen bezeichneten Dinge trennte, den Zwiespalt von Begriff und Wirklichkeit schuf — ein Problem, dem BENN seit seinem Essay «Das moderne Ich» (1920) nachgegangen war und das auch er, wie CELAN, im Durchgang durch die Zone des Schweigens und durch die Schaffung einer eigenen, schwer verständlichen, sich oft hermetisch verschließenden Dichtersprache löste. Auch die Frage, wer die Vermischung der Todesqualen mit den Stätten des Sterbens, von denen die erste Strophe sprach, vollbrachte, bleibt ebenso unbeantwortet und offen. Seit RILKES «Sonetten an Orpheus» (1922) gehört es zum Wesen des modernen deutschen Gedichts, daß es nicht mehr Antworten und Thesen über Leben und Tod gibt, sondern lediglich offen bleibende Fragen stellt, die der Leser selbst zu beantworten aufgerufen wird.

Für BENNS geistige Haltung ist es charakteristisch, daß er das Gedicht und damit seine ganze Lyrik mit dem Ausdruck innerer Distanz vom Sterben und mit einer Resignation abschließt, die weder Verneinung noch Bejahung, nicht einmal mehr Trauern, noch weniger aber Bedauern oder Klage über Leben und Tod zuläßt. Wie in SHAKESPEARES letztem Drama «Der Sturm» erscheint auch bei BENN das ganze Leben nur noch als Traum, als Traum eines unbekannten Gottes, eines «Überirdischen», der sich im Schlaf bewegt. Ihm eint das Individuum sich im Schlaf des Todes; im Anklang an die letzten Worte Hamlets bei SHAKESPEARE und Wallensteins bei SCHILLER schließt das Gedicht mit dem Imperativ: *schlafe ein!*¹

Als Meister des «absoluten Gedichts» ist GOTTFRIED BENN in den fünfziger Jahren von jüngeren Lyrikern viel nachgeahmt und nicht zuletzt auch parodiert worden¹, aber diese Faszination ist heute so gut wie erloschen und die Jüngeren gehen ihre eigenen Wege. Eine Zeitlang galt er auch als der ästhetische Präceptor Germaniae in der Lyrik durch seine berühmt gewordene Rede «Probleme der Lyrik» (1952), die auch im Ausland Beachtung fand, so daß T. S. ELIOT mit dem Essay «The three voices of Poetry» BENNS einseitiger Betonung des Monologischen als Wesensmerkmal moderner Dichtung antwortete. BENNS Thesen waren, kurz zusammengefaßt, folgende:

1. Vgl. die von Jürgen P. Wallmann herausgegebene Anthologie: *Après Aprèslude*, Zürich 1967, die alle an BENN gerichteten, verehrenden oder spottenden Gedichte sammelt.

1. Kunst ist die letzte metaphysische Tätigkeit des modernen Menschen überhaupt nach dem Zerfall der Religionen und der abendländischen Ethik. Sie allein ist noch fähig, dem allgemeinen Nihilismus der Werte, wie ihn FRIEDRICH NIETZSCHE in seinem posthum veröffentlichten Werk «Der Wille zur Macht» prophezeit und definiert hatte, eine schöpferisch wirkende Transzendenz entgegenzusetzen, die freilich im Sinne FRIEDRICH SCHILLERS und HEGELS nur künstlerischer «Schein» sein kann.

2. Das moderne Gedicht, das durch seine kühne Sprache und Bildlichkeit diese transzendente Welt des künstlerischen Scheins schafft, entsteht aus einem im Künstler latenten Formgefühl. Es entspringt aber nicht dem Unbewußten allein, sondern wird in einem höchst komplexen dialektischen Prozeß der Gestaltung «gemacht», bei dem Gefühl und Vernunft, Naivität und skeptische artistische Raffinesse gleichermaßen beteiligt sind. Der moderne Lyriker ist also für BENN eher Techniker als Seher, eher poeta doctus als ein Genie, das nur der dichterischen Inspiration gehorcht. Der moderne Lyriker arbeitet in einem «Laboratorium für Worte», deren Assoziationskraft für BENN das eigentliche Auslösungsmoment für die lyrische Produktion ist.

3. Das moderne Gedicht stellt die Fragen nach dem Wesen von Ich und Welt mit voller Radikalität und umfaßt inhaltlich alle Erscheinungen des modernen Lebens, schließt nichts aus dem Bereich lyrischer Formung aus. Es gibt jedoch, wie schon gesagt, keine religiösen oder weltanschaulichen Antworten mehr auf die gestellten Fragen, es bleibt einsamer Monolog des skeptischen Denkers und Dichters: «das absolute Gedicht, das Gedicht ohne Glauben, das Gedicht ohne Hoffnung, das Gedicht an niemanden gerichtet, das Gedicht aus Worten, die sie faszinierend montieren»¹. BENN hat selbst gesehen, daß man in dieser Definition der modernen Lyrik, die ohne jede Illusion ist, einen Ausdruck des überheblichen Zynismus und liebloser Gleichgültigkeit gegenüber menschlichem Leiden und Schicksal sehen werde und hat ihr daher hinzugefügt: «wer auch hinter dieser Formulierung nur Nihilismus und Laszivität erblicken will, der übersieht, daß noch hinter Faszination und Wort genug Dunkelheiten und Seinsabgründe liegen, um den Tiefsinnigsten zu befriedigen, daß in jeder Form, die fasziniert, genügend Substanzen von Leidenschaft, Natur und tragischer Erfahrung leben»².

Der Versuch einer Positionsbestimmung des zeitgenössischen deutschen Gedichts wird noch zwei weitere Richtungen ins Auge fassen müssen, die für die heutige Situation charakteristisch sind: einmal die neuesten Sprachexperimente der «konkreten Dichtung», die sich vielfach an den Dadaismus

1. GW I, S. 524.

2. SW I, S. 495.

der Zwanziger Jahre anschließt, und dann die politisch - soziale Zeitkritik im Gefolge der Lyrik von BERTOLT BRECHT. Bei jungen Schriftstellern wie FRANZ MON, EUGEN GOMRINGER, FERDINAND KRIWET, BAZON BROCKS und anderen in Deutschland und in der sogenannten «WIENER GRUPPE» (ACHLEITNER, ARTMANN, BAYER, JANDL, RÜHM, WIENER), die sich aus Opposition gegen das erstarrte literarische Leben in Österreich 1952 bildete und bis etwa 1964 zusammenhielt, finden wir eine radikale Absage an die bisherige Lyrik als Ausdruck einer spezifischen menschlichen Individualität. Alle gefühlhaften und irrationalen Elemente, die nach Emil Staigers Meinung («Grundbegriffe der Poetik») allein das Wesen des «Lyrischen» konstituieren, werden ausgeschieden. Man schreibt nicht mehr «Gedichte», denn dieser Begriff erscheint zu traditions- und gefühlsbelastet, sondern man entwirft und konstruiert «Texte», die man nach dem Vorbild von STÉPHANE MALLARMÉ lettristisch spielend auf den Buchseiten verteilt und anordnet. In deutlicher Analogie zu den Experimenten der elektronischen Musik treibt man eine bewußt rationale «absolute Kombinatorik» und Aleatorik mit völlig isolierten Einzelworten, die so verteilt werden, daß es dem Leser überlassen bleibt, zwischen diesen Vokabeln Sinnbezüge herzustellen. Man benutzt dabei nicht nur die Aleatorik, das Würfelspielverfahren, wie es etwa FERDINAND KRIWET als Entstehungsprozeß seiner «Texte» beschreibt, sondern neuerdings auch, wie MAX BENSE in Stuttgart, die Rechenmaschine, den Computer, wodurch das kombinatorische Spiel eine nahezu unendliche Variationsbreite erhält. So selten diese Mathematisierung und Mechanisierung des lyrischen Sprachmaterials, wie sie etwa in dem interessanten, von FRANZ MON herausgegebenen Buch «movens»¹ vorliegt oder neuerdings in FRANZ MONS eigenem «Lesebuch»², überzeugen kann, so ernst ist dieser Vorgang als Zeitsymptom zu nehmen: hinter diesen oft krampfhaft anmutenden Bemühungen nach einer radikalen Strukturwandlung des Gedichts auf dem Wege der Reduzierung der Sprache auf ihre einfachsten semantischen und grammatischen Elemente steht der für die ganze moderne Poesie typische Zweifel an der Tragfähigkeit und dichterischen Verwendbarkeit der überlieferten Sprachformen und Wortfügungen, die mit HUGO VON HOFMANNSTHAL schon 1902 begann und nicht erst von heute ist. Die Absage an den frei schweifenden Bildrausch des Surrealismus, die wir bei PAUL CELAN besonders eindringlich beobachteten, führt bei den Jüngsten zu einer Askese durch Abstraktion, die sich mit dem Begriff «konkrete Dichtung» ähnlich vor dem Vorwurf der Abstrakti-

1. Wiesbaden, Limes Verlag, 1960.

2. Neuwig 1967.

on und konstruktiver Dürre zu verteidigen sucht, wie einst der Philosoph HEGEL mit seinem «konkreten Begriff» zur Apologie seiner Philosophie des Geistes.

Kein leeres artistisches Spiel sind die Texte HELMUT HEISSENBÜTTELS (* 1921), der diese Reduktion der Sprache auf ihre semantische, zeichenhafte Funktion in den Dienst eines ästhetischen «Purismus mit spezifisch ethischem Pathos» (KARL KROLOW) stellt, so daß bei ihm die «absolute Kombinatorik» wieder eine Bindung an existentielle und politisch-soziale Probleme des modernen Menschen bekommt. Seine ersten Gedichtbände nannte HEISSENBÜTTEL noch «Kombinationen» (1954) und «Topographien» (1956) im Sinne der von uns bei GÜNTER EICH und KARL KROLOW charakterisierten Versuche einer lyrischen Ortsbestimmung des Menschen der Gegenwart in formal schon stark reduzierter Stenogramm-Form. Dann begann er aber die Reihe seiner «Textbücher», von denen bis heute sechs erschienen sind. Im «Textbuch 1» (1960) gibt der zweite Text die Leit-motive dieser Art semantisch-zeitkritischer Textherstellung:

das Sagbare sagen
 das Erfahrbare erfahren
 das Entscheidbare entscheiden
 das Erreichbare erreichen
 das Wiederholbare wiederholen
 das Beendbare beenden

das nicht Sagbare
 das nicht Erfahrbare
 das nicht Entscheidbare
 das nicht Erreichbare
 das nicht Wiederholbare
 das nicht Beendbare

das nicht Beendbare nicht beenden.

Von diesem männlichen und nüchternen Geist sind alle Texte HEISSENBÜTTELS geprägt, auch wo sie scheinbar nur spielerisch kombinatorische Grammatik betreiben oder Romananfänge durchspielen. Hinter allem, was er schreibt, steht ein moralischer Impuls, der ihn einen Text «Politische Grammatik» (Textbuch 2, 1961) verfassen läßt, in dem er ein Thema der NELLY SACHS von den Verfolgern und den Verfolgten durchspielend so beginnt: «Verfolger verfolgen die Verfolgten. Verfolgte aber werden Verfolger...», um durch diesen dialektischen Wechsel von Verfolgern und Verfolgten, die aus einem Status in den anderen wechseln die hoffnungslose Situation unserer Zeit zu kritisieren, in der niemand dem Schicksal entgeht, eins von beiden oder beides zugleich, Verfolgter und (oder) Verfolger zu sein. Daß der nüchter-

ne Norddeutsche auch einen trockenen Humor besitzt und einer der wenigen modernen deutschen Schriftsteller ist, der auch Nonsense - Poetry zu schreiben vermag, zeigt der Text vom Mann mit dem Zwieback auf der Bank, von dem schließlich nur «Krümel» übrigbleiben. Auch das Genre der Parodie herkömmlicher Erzählformen ist ihm keineswegs fremd. Das Entscheidende bei ihm ist jedenfalls, daß er im Sinne der Sprachphilosophie LUDWIG WITTGENSTEINS (1889 - 1951) die Sprache selbst beim Wort nimmt und aus ihren Strukturen die Struktur der Wirklichkeit von Mensch und Welt, Politik und Geschichte deutlich zu machen versteht. «Was sich überhaupt sagen läßt, läßt sich klar sagen; und wovon man nicht reden kann, darüber muß man schweigen» — dieser Satz von WITTGENSTEIN ist die Richtschnur für HEISSENBÜTTELS Texte, die jetzt im «Textbuch 6» (Neuwied 1967) «neue Abhandlungen über den menschlichen Verstand» bringen und in dem polemisch - zeitkritischen Text «Deutschland 1944» gipfeln, das die Grausamkeit und Dämonie der Hitlerzeit durch die damals üblichen Redewendungen und Zitate Hitlers charakterisiert und damit zugleich moralisch vernichtet. Die abschließende abc - Ballade zeigt wieder die Fähigkeit zu Witz und Humor, der mit der Kraft zur Provokation Hand in Hand geht. Auch in seinen literarischen Essays, die jetzt im Bande «Über Literatur. Texte und Dokumente zur Literatur» (1966) gesammelt vorliegen, erweist sich HEISSENBÜTTELS Fähigkeit, nicht nur andere moderne Schriftsteller zu analysieren, sondern auch für seine eigenen Texte die ästhetische Theorie zu formulieren.

Damit hat das deutsche Gedicht der Gegenwart auch den unmittelbaren Bezug auf die aktuellen politischen Ereignisse gewonnen, den man früher in Deutschland gern den Kabarett- und Feuilletondichtern überließ. BERTOLT BRECHTS politische Lyrik, die sich nicht immer gerade durch anspruchsvolles Niveau auszeichnet, blieb nicht ohne Einfluß auf eine Reihe junger Lyriker, für die hier abschließend einzig HANS MAGNUS ENZENSBERGER (* 1929) stehen soll, der mit grimmigen Zeitsatiren und neobarocken Lehrgedichten begann und sich schon mit seinem ersten Gedichtband «verteidigung der wölfe» (1957) auf die römischen Satiren des LUKREZ berief, wenn er herbe Kritik an der westdeutschen und westeuropäischen bürgerlichen Gesellschaft übt, die im Zeichen des «Wirtschaftswunders» ihrem Materialismus frönt. In der Vorrede zu seinem zweiten Gedichtband «landessprache» (1960) betonte ENZENSBERGER, er wolle seine Gedichte in Anlehnung an die politische «Gebrauchslyrik» BRECHTS als unmittelbare «Gebrauchsgegenstände» angesehen haben, die er am liebsten als Flugblätter oder Plakate an die Mauern geheftet sähe, wie etwa das Gedicht «Konjunktur», das sich mit beißender Schärfe gegen die im süßen Leben schwelgende bürgerliche Welt des Establishments richtet, die darüber ihre politische Ohnmacht zwi-

schen den feindlichen Weltmächten des Ostens und Westens und ihre unmittelbare Gefährdung durch die Atombomben vergißt. Aber seinen Gedichten, die geschickt gebaut und nach bewährten Mustern hergestellt sind, fehlt doch die Durchschlagskraft und dauernde Wirkung. Zudem unterscheidet den zornigen Zeitkritiker und Moralisten ENZENSBERGER von seinem Vorbild BRECHT grundlegend sein politischer und sozialer Pessimismus, der ihn bei aller Sehnsucht nach einer besseren Gesellschaftsordnung nicht an eine Möglichkeit der Veränderung der Welt und des Menschen glauben läßt. In seinem letzten Gedichtband «blindenschrift» (1962) gab er sich als Idylliker des einfachen Lebens, der in bewußter Distanz von dem sinnlos weitertreibenden Gang der großen politischen Weltereignisse sich den Stimmen der Natur, dem Schweigen und der eigenen Innerlichkeit zuwendet. Seinen politischen Zorn und Elan hat er seitdem nicht mehr in lyrischen Texten und Gedichten investiert, sondern in der von ihm herausgegebenen zeitkritischen Vierteljahrschrift «Kursbuch», in dem die Probleme der Dichtung eine eher bescheidene Rolle neben denen der Politik und Gesellschaftsordnungen spielen. An die durch seinen vielleicht berechtigten Verzicht auf dichterische Arbeit freigewordene Stelle sind inzwischen andere gerückt: Volker Braun, Günter Kunert, Karl Mickel und andere junge Lyriker, die im gesamten Deutschland gedruckt und gelesen werden und ihre Kritik, ähnlich wie BRECHT vor ihnen, so allgemein halten, daß sich jeder getroffen fühlen darf und kann.

FRIEDRICH WILHELM WODTKE