

die Literatur zurückgekommen; in Südamerika erinnern sie an die Dämonen, die den Kontinent früher durchwanderten.

Ein argentinischer Literat hat Borges eine Mischung von Kleinasien und Kreolentum, von Kafka, Chesterton und dem Tango genannt. Er hat insofern recht, als Borges in der Sprache, die Kafka vertritt, der seelischen Welt, die sich in der Stimmung des Tangos verkörpert, eine suggestive und allgemeingültige, weil künstlerische Gestalt gegeben hat. Die Zusammenstellung der Elemente klingt gewiß paradox — aber gerade in der Harmonie des Paradoxen liegt der Glanz, den das Werk von Jorge Luis Borges ausstrahlt.

Rafael Gutiérrez-Girardot

DIE WEISHEIT DER UNAUSGESPROCHENEN WORTE

Über neue Lyrik-Bände

Unsere Lyrik-Kritik ist in Klischees erstarrt. Gebrauchsfertige Floskeln werden von Feuilleton zu Feuilleton, von Zeitschrift zu Zeitschrift weitergereicht. In einer einzigen Rezension stehen zum Beispiel: „Substrate dichterischer Synthese“, „Eroberung neuer Worte“, „Modernität des Duktus“, „elegischer Ton von Mahnung und Trauer“, „Chiffre für das Geheimnis“ — Floskeln, aus denen sich weder eine Kennzeichnung noch eine Wertung herauslesen läßt. Vertauschbare Floskeln, die beweisen: Die Rezensenten überhören oder mißachten die poetologische Forderung, die der Lyriker sich selber gestellt hat und die jedesmal wieder erneut und individuell in jede Kritik mit einzubeziehen ist. Gerade die rezensionseifrigsten Kritiker verachten im Grunde das Gedicht; sie behandeln es als Ware, an der sie — ihren Preis herabsetzen zu können — mehr zu mäkeln als zu rühmen haben. Ihre Rezensionen beginnen meist mit einer Verneinung; sie mokieren sich über den Eifer des Verlegers, der jüngste Lyrik bringt, sie entrüsten sich, daß nicht drei, sondern dreißig Gedichtbände im Jahr erscheinen. Was ist damit bewiesen? Eine Aufgabe, wie sie von den Kritikern der zeitgenössischen bildenden Kunst bereits geleistet ist — daß die moderne bildende Kunst das Interesse der Öffentlichkeit gewonnen hat —, blieb von der Lyrik-Kritik bisher unerfüllt; deshalb sind die Mißverständnisse auch noch so groß.

In einer ostzonalen Kritik an Georg Brittings Gedichten war zu lesen: gefolgt aus seiner Naturlyrik müsse Westdeutschland heute ausschauen, als sei der Morgenthau-Plan verwirklicht, Westdeutschland gleiche anscheinend einem Kartoffelacker. Wir durchschauen, was dieser Kritiker, als Sprecher eines politischen Kulturprogramms, zu vertreten hat; doch ebenso falsch sind alle (apolitischen) Wunschvorstellungen, die vom Gedicht eine Bewältigung der Wirklichkeit erwarten, logische Beweisführung, Aufklärungen oder gar Trost. Das Gedicht selber wehrt sich gegen jeglichen Pragmatismus. Es entsteht in jenem Feld, wo die Spannung „von Rationellem und Visionärem, von Fixierung und Entgrenzung, von Abstraktion und Sinnlichkeit, von

Intellekt und Transzendenz“ (Fritz Martini, 1955) registriert bzw. vollzogen wird.

Die Literaturgeschichte liefert die Beispiele; doch diese mehren sich, je näher sie unserer Gegenwart rückt, je forcierter Wissenschaft und Technik die letzten Geheimnisse enträtseln. Seit Mallarmé wurden wir aufmerksam gemacht: die Poesie überdauert den Stoff der Wirklichkeit. Hundert Jahre später bekennt Günter Eich: „Ich bin nicht fähig, die Wirklichkeit so, wie sie sich uns präsentiert, als Wirklichkeit hinzunehmen.“ („Einige Bemerkungen zum Thema ‚Literatur und Wirklichkeit‘“, Akzente, 4/1956). Er und andere — jeder nach seiner Art —, deren Bände vorliegen, sind dabei, die Dichtung einer reinen, faszinierenden, lyrischen Gegenwirklichkeit aufzubauen. Die Spannung verlagert sich mehr und mehr zu der entgrenzten Polen hin. Die surrealistischen Tendenzen verstärken sich. Dunkelheiten und Unverständlichkeiten nehmen zu (zur gleichen Zeit, da die künstlichen Satelliten in unbekannte Räume dringen). Die Klüfte der Fremdheit werden tiefer, die Bilderschrift hieroglyphenhafter, der Umgang mit den Worten puritanischer. Nie wurde bewußter von der Stummheit des Gedichts theoretisiert. Das Gedicht schweigt, wovon es spricht, es spricht, wovon es schweigt. Seine Leistung ist da am offensichtlichsten, wo Wahrheit und Weisheit — oft sogar wider den Willen des Poeten — den lyrischen Text durchblitzen.

Paul Celan, der mit seinem ersten Gedichtband „*Mohn und Gedächtnis*“ (Deutsche Verlags-Anstalt 1952) noch als Einsamer dastand, hat inzwischen eine Gesellschaft angesammelt, und er hat die Zustimmung der Jurys und einer breiteren Leserschaft gefunden. Nicht Celan allein ist dafür verantwortlich, sondern die rapidere werdende Gegenbewegung gegen die Vertrautheit der Sprache, die intensive Beschäftigung der Dichter und der Literaturhistoriker mit den Epochen des Expressionismus, des Dadaismus, Lettrismus und des Manierismus (den Gustav René Hocke so gegenwartsbezogen interpretiert hat) — die Kenntnis also jener großen Richtungen, die gegen das Harmonische auf das Irreguläre setzten. Paul Celan selbst hat sich mit seinem letzten Gedichtband „*Sprachgitter*“ (S. Fischer 1959) von der Grenze des Fixierbaren noch weiter entfernt. Er versucht, „durch die Zeit hindurchzugreifen“, nicht über sie hinweg; er zielt auf etwas „Offenstehendes“, deshalb sind seine „Sprachgitter“ selber offen; und es gelingt ihm, seinen Vorsatz in Verse, „weiß“ und „leicht“, umzusetzen:

Schräg, in der eisernen Tülle,
der blakende Span.
Am Lichtsinn
errätst du die Seele.

(Wär ich wie du. Wärest du wie ich.
Standen wir nicht
unter *einem* Passat?
Wir sind Fremde.)

Alle anderen Verse sind kaum konkreter. „Bemühungen dessen, der überflogen von Sternen, die Menschenwerk sind, der, zeltlos auch in diesem ungeahnten Sinne und damit auf das Unheimlichste im Freien, mit seinem Dasein zur Sprache geht.“ Ein Poet, der mit seiner Stimme und seiner Stummheit den Weg sucht, der jedes „poiein“ anzweifelt, und noch oder wieder von den „wahren Händen“, die „wahre Gedichte“ schreiben, zu sprechen wagt. Was die radikalsten Vertreter neuester Theorien in Essays und Beispielen verfechten – der Text müsse sine causa sein, ohne jede Anwendbarkeit – Celan verwirklicht diese Forderung ohne Polemik. Sein Beispiel wird auch in Zukunft noch hinreißen.

Karl Krolow, der mit seinen früheren Gedichtbänden („Die Zeichen der Welt“, Deutsche Verlags-Anstalt 1952, und „Wind und Zeit“, ebda. 1954) Oskar Loerke und Wilhelm Lehmann nahestand, hat sich der Fixierung des Naturstücks und der Landschaft noch weiter entzogen. Wenn wir auch ihn wörtlich nehmen, nachlesen, was er an poetologischen Bekenntnissen aussagt, finden wir:

Die Weisheit der unausgesprochenen Worte
Nimmt zu.

Das klingt wie ein Echo auf Celans Geräuschlosigkeit und Stummheit. Celans Suche nach etwas Offenstehendem ist bei Krolow der Blick in ein Land „hinter dem Horizont“. Die weiße Leichtigkeit Celans ist bei Krolow die poröse Licht- und Luftdurchlässigkeit, die er schon vor Jahren vertreten („Intellektuelle Heiterkeit“ in „Mein Gedicht ist mein Messer“, 1955) und in seinen Versen von Gedicht zu Gedicht konsequenter gewonnen hat. Seine Ahnungen und Wahrnehmungen ziehen aus dem Sichtbaren eine unanwendbare Summe: die schöne Formel der Rose, die Lautlosigkeit der Zeit nach dem Tode, die Stimmen der Stunde, wenn es Abend wird. Die beiden Schlußzeilen eines Gedichtes im Band „Wind und Zeit“ lauteten:

Ich höre deine Schritte
Und aus der Nacht wird Tag.

Zwei Schlußzeilen seines neuen Gedichtbandes „Fremde Körper“ (Suhrkamp 1959) lauten bezeichnenderweise:

Die Nacht zog sich
hinter die Lider zurück.

Christoph Meckel, Jahrgang 1935, hat zum Sichtbaren das gleiche Verhältnis wie Krolow, er ist jedoch mehr Augen- als Sinnenmensch, der bildhaften Metapher näher als der abstrahierenden Formel. Celans oder Krolows Zeileninhalte lassen sich nicht mehr nacherzählen; Meckels Verse sind stets auch kurze Fabeln (wie die Bildinhalte Chagalls). Meckel verschenkt den Mann im Mond, setzt dem Herbstmond eine Schlafmütze auf, läßt die Engel Taschentücher schwenken, die Schnecke den Blitz überholen, läßt Ziegenherden, Kranichzüge, einen Elefanten, Matrosen und Chinesen in seinem

Dichterzimmer sich einmieten. Sein Gedicht „Im Winter“ endet mit der Bitte: unter dem Mond, „der Eichendorff wachhielt“, einzuschlafen. Meckel träumt Sindbad-Träume und Sindbad-Märchen, die er selber als Graphiker illustrieren könnte.

Im letzten Gedicht seines Bandes „Nebelhörner“ (Deutsche Verlags-Anstalt 1959) steht ein bekennendes Gedicht, das seine Stellung zwischen Abstraktion und Sinnlichkeit wortwörtlich kennzeichnet; programmatisch heißt es da von den Dichtern:

Jene, die Erfahrung haben über die Verhältnisse
 diesseits und jenseits des Todes, werden nicht erstaunt sein,
 bei der nächsten Auferstehungswelle
 den Trinker mit vollem Weinkrug kommen zu sehn,
 den Bettler mit Schlapphut, den Henker mit Beilstumpf in Händen,
 sondern werden loben die Kontrolle,
 die soviel durchgehen ließ, und ihrerseits
 die Leere bewohnbar machen mit Shanties.

Doch die programmatischen Gedichte sind – weil sie gegen lyrische Grundgesetze verstoßen – bei allen Dichtern stets auch die schwächsten Beispiele.

Kuno Raeber, geboren 1922, hat seinen ersten Gedichtband „Die verwandelten Schiffe“ (Luchterhand 1957) selber kommentiert. Er setzt im Lyriker und Lyrikleser die Kenntnis aller Schichtungen, aller Motive, Triebe, Empfindungen, aller Überlagerungen der Zeiten und Kulturen voraus; Gedichte sind für ihn hell angestrahlte Berührungspunkte alles mit allem, „ein Ort“, wo der Geist die Welt versammelt und ordnet.

Gestalten der Historie, der Mythologie, der Kulturgeschichte treten auf und sprechen. Hadrian selber gibt die Legende des Pestengels auf der Engelsburg von Rom wieder:

Als ich die Augen auftat in der Kammer,
 bekam ich Angst und begann
 mich durch das Grabmal langsam aufwärts zu tasten.
 Oben richtete ich mir Gemächer,
 wo ich in schwerem Brokat ging und,
 voll Lust zur Übertreibung, eine dreifache Krone trug:
 Die Reste von Bescheidenheit,
 die ich im Leben von den Alten noch hatte,
 ließ ich jetzt ganz weg,
 da mir die Biegung der Seele so wichtig geworden war seither.
 Und nur gelegentlich, zur Entspannung,
 befeißigte ich mich der Sprache und Gestik
 verzückter Fische,
 die einfach, ohne Reflexion,
 still schimmernd schwimmen.

Das letzte Gedicht des neuen Bandes „*Gedichte*“ (Claassen 1960) gerät ihm dagegen ganz prosaisch: ein Dialog zwischen Chiron und Achill. Neben den Männern der Sage treten konkrete Figuren unserer Tage auf: der Fallschirmspringer, der Motorradfahrer, der Stierkämpfer. Gemäß seinem Vorsatz muß Raeber die Metamorphose am ehesten glücken, die „Metamorphose der Löwen“, wo die Verwandlung von Tier und Liebhaber ihm ebenso transparent gerät wie Krolow und Meckel.

Peter Jokostra, Jahrgang 1912, wählte einen Titel für seinen neuen Gedichtband (nach der Flucht aus der Zone), der die Situation des Poeten und Menschen bewußt markieren soll: „*Magische Straße*“ (Luchterhand 1960). Eine Gedichtzeile, die seinen Zug zur Entgrenzung hin betont, heißt:

Marcabru, komm, sag das seltene Wort,
das nicht mehr erfahrbare,
das fremde, wie Wind
an die Klippe geschmiegt . . .

Auch seine Zeilen enden ins Vergessene, ins Leere, ins Schweigen, in die Unwiederbringlichkeit, in die Antwortlosigkeit. Die „Wälle der Hoffnung“ sind verlassen. Der Nachtschwalbenschrei wird nie vernommen. Die Wildnis wird tiefer.

Die Maskenhaftigkeit der Welt wird von ihm in symbolstarken Metaphern mehr verdunkelt als erhellt; sie wird ver-rätselt. Er scheut die „lächerlich abgenutzte Vokabel“, strengt sich gegen sie an und nähert sich daher oft der Gefahr der Wortversammlung. Wie eine Abwehr gegen seine eigene „Dichtheit“ nehmen sich zwei Schlußzeilen aus:

Etwas wird kommen.
Aber es gibt keinen Namen dafür.

Max Hölzer bekennt sich seit Jahren zur Jüngerschaft André Bretons. Er wertet den Surrealismus nicht als abgeschlossene Phase, sondern als zukunftssträchtige, einzig mögliche Haltung. Was er vor Jahren zu seiner Ode an André Breton bekannte („Mein Gedicht ist mein Messer“), ist sicher das treffendste Charakteristikum seines Gedichtbandes „*Der Doppelgänger*“ (Neske 1959). Er verriet, „daß lange Partien Absicht und Kontrolle täuschen und der Frenesie huldigen“. Bei ihm muß jede Kritik vorbeizeilen, wenn sie von außerhalb kommt. Jede Frage nach dem Warum darf nicht erhoben werden, weil die Welt, in der diese Verse wuchern, ohne Warum ist. (Auch Celan hat noch diese imprägnierte Schutzhülle, die noch kein Kritiker durchdringen konnte.) Das Anekdotische sowohl als auch das Metaphysische bleiben Hölzer nur Berührungspunkte. Er schreibt mit geschlossenen Lidern; vieles ist Zufall.

Eindeutig ist sein Beitrag zum vorgezeichneten Thema: Poesie, die mit dem „gesunden Menschenverstand“ unübersetzbar, die mit der Sprache des

„praktischen Lebens“ unerklärbar sei. Aber gegen Celans leichte und Krolows poröse Lyrik wirkt die Max Hölzers dickinstrumentiert:

Die Erde schrumpft unter den
Sonnenbissen. Aus ihrem Bauch stoßen
Garben verschiedenen Metalls. Die Vögel sind schon
unsichtbar. Sie ließen vertönende
Bänder hinter sich.

Die Garderobe
wie von Geisterhand geleert.
Nacht legt den Abend ab. Aus roten
Sümpfen Grammophontrichter. Wurzeln und Laub –
Wachsfrüchte auf silberunterlegtem Aufsatz.
Die Höhen frieren lila.

In einem neuen Gedicht von *Günter Eich* („Ausgewählte Gedichte“, Suhrkamp Texte 1, 1960) heißt es:

„Unsere Worte werden von der Stille ausgezeichnet.“ Bei ihm, der jener langanhaltenden „naturmagischen“ Bewegung der zeitgenössischen Lyrik angehört, die in Oskar Loerke und Wilhelm Lehmann ihre Väter und bis zu dieser Stunde ihre mehr und minder konsequenten Nachfolger, auch schwache Epigonen, hat, finden sich „die Sprachen ohne Laut“, die Bilder aus unbegrenzter Zeit und unbegrenzten Räumen in dichtester Folge.

Und wir finden sie bei *Rainer Brambach*, Jahrgang 1917, der, nachdem einzelne Gedichte von ihm seit sieben Jahren bekannt waren, seinen ersten Gedichtband im vorigen Jahr veröffentlicht hat: „*Tagwerk*“ (Fretz & Wasmuth, Zürich 1959). Darin ist oft vom Werk in seinem wörtlichen Sinne die Rede. Steinmetz- und Erdarbeit sind die Tätigkeiten, mit denen der Poet sein Brot verdient. Eine Arbeit ohne Maschinen, neben der noch die Stille zu vernehmen ist, die Einsamkeit – wie Brambach lieber sagt –, die ihn „jäh“ zwingt:

– zu lautem Sprechen, zu Gemurmel
fremder Verse, aus Ackerstaub hergeweht.

In der Verschränkung des kräftigen Bildzeichens mit der Ahnung des Unaussprechbaren gelingen ihm solche integren Verse:

Draußen wirft das Spalier seinen Schatten
auf den ruhenden Gärtner.
Er wird niemals erfahren,
was der Nußbaum verschweigt,
der am Nachmittag fallen muß.

Antenne und Tanne sieht Brambach als Nachbarn. Ob er selber weiß, wie

gut hier seine selbstverständliche Botschaft benannt wird, wie göltig und neu zugleich er die Nachbarschaft von Fixierung und Entgrenzung vollzieht?

Wer Bäume und Masten, Flieder und Tote, Stern und Pfad, Rose und Asche, Weite und Sand, Schilf und Flut als Wortpaare bevorzugt, wer „der Dinge Zwiesprache“ aufzeichnen will, zählt zur gleichen Gefolgschaft wie Eich und Brambach:

Rudolf Hartung, Jahrgang 1914, nennt seinen ersten Gedichtband „*Vor grünen Kulissen*“ (Kiepenheuer & Witsch 1959). Die Natur ist aufgerufen; Wasser und Land, Wald und Düne, März und August, Morgenröte und Föhnsturm als Themen gewählt. Schon die allgemeingültigeren Wortpaare zeigen: der Poet Hartung ist so subjektiv nicht zu fassen wie Brambach. Er ist leser. Deshalb glückt ihm – so wie Brambach das Naturidyll – das Gedicht „Im Museum“ vollkommener:

Erinnerung an eine Seite von Proust:
die Woge des Künstlers
netzt nicht,
sie dauert. Die gemalten Gewänder –
niemandes Kleid.

Aber Brokate Veroneses, Spitzen
van Dycks, ein Pelz unter
weißen Brüsten gehalten.
So viele Augen.

Auch die entblätterte Rose,
für immer auf blaugewürfeltem Tuch:
sie duftete niemals.

An einer Stelle rückt er mit seiner Poetologie heraus: „Figur ist alles“. Er sollte die Figur, wenn sie gelingt, nicht kommentieren. Er beschwört zum Beispiel den Pont d’Avignon:

die Brücke, die das andere Ufer nicht erreicht,
der nicht zu Ende geführte Entwurf,
die nutzlosen Pfeiler im strömenden Wasser der Rhône.

Er fügt (überflüssig) hinzu:

Der Gedanke an diese Brücke zerschnitt mich wie ein Messer
an diesem Nachmittag.

Die grüne Kulisse steht bei Hartung als Trennungswand zwischen dem Ich und dem Glück. Das Glück als „eine Möglichkeit, aber nicht hier, nicht jetzt, nicht für mich“. Die Spannung in seinen Gedichten wird erzeugt, indem diese Möglichkeit in einer stets wechselnden Erfahrung wiederkehrt.

Hilde Domin („*Nur eine Rose als Stütze*“, S. Fischer 1959) ersetzt Hartungs

„Glück“ mit Liebe und dessen Gegenpol – wie die spanischen Dichter, die sie gut kennt – mit Tod. „Jede Erfahrung ist doppelköpfig“. Wo sie als Liebende – die „wie der Mandelkern in der Mandel“ im Arm des Liebenden ruht – spricht, fallen ihr die Verse leicht zu. Sie werden mehr durch ihre unruhige Diktion als durch ihre sichere Formung charakterisiert:

Wohin wir kamen
– wohin wir kommen, Liebster,
alles ist anders,
alles ist gleich.

Überall wird das Heu
auf andere Weise geschichtet
zum Trocknen
unter der gleichen
Sonne.

Die zweite Strophe ist aktiver: durch das Bild, durch die Metapher, die für Krolow „Fleisch und Sensorium“ des Gedichtes ist.

Carl Guesmer, Jahrgang 1929, der seit zehn Jahren Gedichte veröffentlicht und jetzt seinen Gedichtband „Alltag in Zirrusschrift“ (Deutsche Verlags-Anstalt 1960) vorlegt, setzt auf die Metapher. Zugute kommt ihm – wie Hilde Domin die spanische Kulisse –, daß er nordische, Stormsche Panoramen von Hause aus mitbringen kann; auf Amrum, an der Nordsee, am Dümmersee angesiedelte Tag- und Nachtstücke, die seinen Metaphern sowohl eine Wasserfrische als auch einen nordischen Ernst hinzugeben:

Fremder Abend,
Abend der Möwenschwärme,
die - vom Meer desertierte Wellen -
heimlich die Grenzen des Dunkels verlassen.

Der Jasmin bietet dem Sommer „seine weißen Dienste“ an; Hoffnungen stehen wie „Pfützen vor jeder Tür“; der Regen „zählt gelangweilt die Halme im Strohdach“; Amseln halten „die melancholische Frühe im Schnabel“; die Sonne, eine „derbe Bäuerin“, jagt „die Schatten wie Landstreicher fort“.

Karl Alfred Wolken, Jahrgang 1929, nennt seinen ersten Gedichtband „Halblaute Einfahrt“ (Deutsche Verlags-Anstalt 1960) Was sagt das Gedicht, das dem Band den Namen gibt?

– halblaute Einfahrt, Frachtgut der Laute
endlich gelöscht
auf vergilbtem Papier.

Die „Frachten aller Frachten“ werden also als Laute, in einem anderen Gedicht als Bilder deklariert. Die Gedichttitel bezeichnen die Bildinhalte:

Landnahme, Märzfrühe, Bündel Mohn, Das mit Rosen, Ländlicher Herbst, Truthahntag, Schneehelm, Mädchen vor vereister Scheibe, Picknick, Die Zedern Libanons. „Märzfrühe“ beweist, wie er sich als Lyriker vom Maler zu unterscheiden hat: durch die Umsetzung in die verbale Bewegung:

Schwingen die Flügel wie warme
Winde aus Süden mir über die Haut,
schleuder ich Märzschnee mit lockerem Arme,
eh' ihn die wachsende Sonne zertaut.

Wolken verfügt über eine erstaunliche, sprachliche Biegsamkeit, und er hat – im Gegensatz zu Jokostras Vokabelscheu – einen Vokabelmut, der ihn zu solch perfekt gereimten Balladenstrophen verleitet:

Es ödet uns an mit langen Regentagen
ein nasser Herbst, ein ausgelaugtes Land –
ein Herbst, so klamm, so feucht, so nicht zu sagen:
mit Zeichen und mit Schimmel an der Wand.

Die Balladenstrophe läßt hinhorchen, ob nicht eine andere Stimme hinter ihr spricht. Die Lässigkeit Villons? Der Seemannston Hans Leips? Eine zweite Strophe macht diesen Verdacht noch stichhaltiger:

O California! O Gold! O Gefunkel!
Es schwindet der Rauch, und es winselt die Spill –
so leicht sind auch wir vor dem schwindenden Dunkel
und klein vor der Sturmböen Unbill und Bill.

Und ein selbstsicherer Beiklang schwingt mit, dessentwegen man Wolken zur Skepsis, zur Vorsicht vor Vorformuliertem raten muß.

Ein Schreiber mit größerer Erfahrung, *Erich Fried*, Jahrgang 1921, bekennt:

Weil aber das Wort mir zu leicht war
muß es schwerer werden

Weil aber das Wort mir ein Spiel war
muß es mein Ernst werden

Dieses Bekenntnis läßt sich jeglicher Routine entgegenhalten, zur vorgezeigten Thematik hinzunehmen; es weist aber auch auf die Lyrik von Erich Fried selber hin, auf die Vorbehalte, die er gegen seine eigene Schreibart hat, auf die Stärken und Schwächen, die sein Gedichtband (*Gedichte*, Claassen 1958) enthält.

Das Spiel mit dem Wort, das er so gut beherrscht, weckt immer da Erstaunen, wo er antithetische Funde macht, die nicht allein durch die Alliteration („Und geweiht ist das Weinen am Wasser unter den Weiden –“) gerecht-

fertigt werden, sondern da, wo er — wie es bekennerisch heißt — „mit Ohr und Herz“ hört; und immer dann, wenn er statt Gesprächig zu werden, zurücknimmt, beschneidet, die Besinnung zur Formel ordnet und sich der knappen, kühlen Redefigur des Sprichworts nähert:

Auch die Ufermauer
ist der Fluß
das Haus auf dem Hügel ist nichts
als trübes Wasser

Am Fenster das Mädchen
ist eine von vielen Wellen
ihr Lachen gespiegeltes Licht
ihr Herz ist ein Fisch

Wirf dennoch deinen Ring:
auch hier sind Götter

Balladen wie bei Wolken stehen auch am Ende des neuen Gedichtbandes von *Reinhard Paul Becker*, Jahrgang 1928: „*Veränderungen auf eine Briefstelle und andere Gedichte*“ (Limes 1960). Seine auffallendste Fracht ist — Vorsicht! — das Adjektiv. Da finden sich „fahle Kaleschen“, „dichte Gardinen“, „lichte Lichtung“, „dunkles Cape“, „blanker Zylinder“, „atlasweiße Trauer“, „rüschtige Röcke“, „goldenes Präservativ“, „blauassess Paradies“, „weißgepuderter Schmerz“, „gelbste Pyramide“ in unmittelbarer Nachbarschaft. Da will sich etwas aufputzen. Die modische Genetivmetapher (die Beckers erster Verleger V. O. Stomps in seiner „Streit-Zeitschrift“ auf- und zutode gespießt hat), hier erscheint sie noch in ihrer grellsten Aufmachung: Jericho aller Freundschaften, Marktplatz der Liebe, Hundeblick tränenreichen Absinths, Kap der Angst, Netze der Sonne, Umrisse des Sinns, Gebirge des Unsinn, stehen auf einer einzigen Seite. Von den anderen Genetivmetaphern des Bandes seien nur wenige noch (zur Abschreckung) zitiert: die Tautropfen des Tauens, Hymnen des Schaums, Gebetsruf des Fleisches, Eierschale des Bluts, Charybdis der Straßenströme, Rind der Sehnsucht, Apokalypse der Farben;

Und in den Philosophenschulen der Tauben
bereiten sich die Systeme der Zukunft.

Hier sind Zitate Kritik genug. Einen jungen Roboter spricht Becker an mit: „glänzender, glatter, metallischer Knabe“. Bei Hartung erscheint die „metallene Scheibe der Nacht“, bei Jokostra das „metallische Lied“, bei Wolken der „metallische Leib“. Zeigt sich hier die Sensibilität der Lyriker oder ihre Bildungsbeflissenheit? Oder die Gefahr, wie rasch jeweils der Habitus des aktuellen Gedichts in Mode kommt?

Wie reich die Ansammlung solcher Errungenschaften schon ist, wie ge-

brauchsfertig die Theorien und Definitionen des hier charakterisierten Gedichts bereits vorliegen, beweisen die *poetae minores*, die ebenso täuschend wie routiniert nachsprechen können, was ihnen die schöpferischen Könner vorgesagt haben.

Eine Warnungstafel rechtfertigt die Betrachtung der letzten Beispiele. Auf ihr hätte die Warnung vor der Geschwätzigkeit zu stehen, vor der Geläufigkeit, vor dem „seraphischen Ton“ (gegen den sich Benn in einem anderen Zusammenhang gewandt hat). Die Beispiele lehren: die Knappheit, die Ordnung, die Formel interessieren mehr als die Langatmigkeit, die Phrase oder die Hymne. Eine ganze Schar junger Lyriker läßt sich dadurch charakterisieren, daß sie auf das kurze Gedicht setzen: Fritz Pratz, Manfred Peter Hein, Peter Lachmann, Jürgen Becker, Ferdinand Kriwet („*Junge Lyrik*“, Carl Hanser 1957, 1958, 1959).

Das Schlußgedicht des ganz auf konzentrierter Ordnung aufgebauten Bandes „*Die Brücke bewegt sich*“ (Tschudyverlag, St. Gallen 1960) von *Eva von Hoboken* lautet:

Im Ton

Stille.

Im Spiel

Ernst.

Im Zarten

Strenge.

Im Zwei

Eins.

Die ellenmäßige Kürze rettet das Gedicht. Eugen Gomringer spricht hier von der „Existenzformel“, die nicht allein in konzentrierter sprachlicher, sondern auch in einer „ästhetischen Form“ vor Augen liege. (Das alte Widerspiel George–Rilke wiederholt sich.)

Der gleiche Zug findet sich auch in allen jenen Gedichten, die von ihren Spielern oder Kombinatoren bewußt als Experiment oder Expedition gekennzeichnet sind. Lyriker, die auf grammatisch-philosophische Baugesetze gründen (Helmut Heißenbüttel, Johannes Poethen, Peter Härtling, Kurt Leonhard) und jene immer mehr sich verstärkende Gruppe, die „das Spiel des Artikulierens und Formulierens“ (Franz Löffelholz: „Überlegungen zu einer Theorie der modernen Künste“, Der Bund, Wuppertal 1959) eröffnet hat.

Wenn wir die kennzeichnenden Gedichte des letzten Jahrzehnts und die zukunftsweisenden untereinanderstellen: ihnen allen ist der Drang zur lapidaren Fügung, zur Wortkargheit, zum Verschweigen, zum Verstummen gemeinsam. Eine andere Möglichkeit scheint von vornherein auszuschneiden; es sei denn, ein Außenseiter käme, der alle diese Vorstellungen umstößt.

Hans Magnus Enzensberger, Jahrgang 1929, ist gewiß ein Außenseiter. Er kennt alle Tendenzen der Lyrik — zu Anfang war er von Lorca und Neruda fasziniert —, aber er stellt sich quer aggressiv. Allein die Zeilenzahlen in seinem neuen Band („*Landessprache*“, Suhrkamp 1960) sind eine Rebellion: 274 Zeilen zählt das Gedicht „schaum“; 250 Zeilen das Eingangsgedicht, 275 Zeilen das Schlußgedicht.

Er hat ein neues (unlyrisches) Vokabular zur Verfügung: delikatessengeschäft, zahlungsbilanz, tarifpartner, plombierzange, kartellämter, abtreibung, gebärmutter, urin, rotz, bidet, kloake, hungerödeme, striptease, hoden, speichel, schweiß, geröchel, gegurgel, trombose, zuchtbulle, vollakademiker, schlachthof; er wählt die Verben: spuren, huren, vögeln, hinhalten, ersaufen, rülpsen, verrecken; er nimmt die Adjektive: feist, pampig, beschissen.

Heftige und deftige Wörter, die sowohl phonetische Werte als auch Bildhaftigkeit, sowohl semantische Repräsentanz als auch Polyvalenz zu erfüllen haben. Er selber spricht von der „Knüpfstruktur“ seiner Texte: „Gewebe, dessen Fäden sich über das Ganze hinwegziehen“. („Die Entstehung eines Gedichts“, Jahresring 60/61, Deutsche Verlags-Anstalt 1960). Die gewohnte Trennung Form—Inhalt läßt sich bei seiner Lyrik nicht mehr anwenden — die Themen mögen noch so deutlich und oft so bewußt aktualisiert sein.

Sein zweiter Band ist vor allem als politischer Text gelesen worden. Schockierende Zitate wurden herausgegriffen, über die Gedichte geschrieben, als greife ein Leitartikler den Leitartikler der Gegenpartei an. Man hat einzelne Fäden aus der Knüpfstruktur herausgelöst — herauslösen können, was bedeuten kann, daß die Struktur doch nicht dicht genug ist, daß also auch Enzensberger die Wertung jeder politischen Lyrik erfährt: sie wird zur Parole herabgewertet.

Aber er will es: „diese gedichte sind gebrauchsgegenstände . . .“ heißt der erste Paragraph der dem Band beigelegten Gebrauchsanweisung. Eine ironische Gebrauchsanweisung, die Enzensberger den Ruf der Arroganz eingebracht hat; ein Ruf, der es so schwer macht, den kühnen Worterfinder und den kühlen, einzig dastehenden Dithyrambiker unserer gegenwärtigen Lyrik in ihm zu erkennen.

In jenen Beispielen wird sein ganzes Talent deutlich, in denen er weder auf das „unheilige herz der völker“ noch auf die „mördergrube“ der Wirtschaftswunderwelt seinen Sarkasmus gießt, sondern in jenen Gedichten, in denen er (noch oder wieder) „schön“, „lob“, „unzerstörbar“ — Worte, die bei ihm neu und gereinigt klingen — sagen kann:

ich wollte das nordlicht loben,
denn es ist schön
und wird nicht zuschanden.
ich wollte sagen:
denk an die seltnen kometen,
die sind gefeit,

und an das alte herz grönlands
 in seinem harnisch,
 unzerstörbar; denk, meine hand,
 was du nie berührst,
 das ist die welt, was viel ist,
 denn wir sind wenig.
 ich wollte das nordlicht loben.

aber es schweigt
 in seiner alten grube aus firn
 grönlands herz
 und straft das meinige lügen.
 von uns, meine hand,
 ich will vom zerstöbaren reden,
 wo wenig lob ist
 und lob wenig, und wenig zeit,
 da haust der krebs
 in den gruben; und dich, meine hand,
 in diese jauche
 aus tod und gejhle versenken.

Hans Bender

ZUR FRAGE DER LITERARISCHEN POLEMIK

Es liegt ein betrüblicher Widerspruch darin, wenn in der literarischen Polemik immer häufiger leere Begriffe, in die man nach Belieben alles hineinpacken kann, von der einen Partei beschlagnahmt und mit einem negativen Etikett versehen dem Gegner zugeschustert werden. Denn gerade der Kenner und Liebhaber der Literatur wäre in der unvergleichlichen Lage, unter Beweis zu stellen, daß die Gestalt dem Begriff um das volle Maß an überraschender Einmaligkeit, Unberechenbarkeit und Lebensfülle überlegen ist, das nach wie vor in der Literatur das schöpferische Prinzip ist. Warum greift man zu Schlagwörtern, anstatt auf Charaktere hinzuweisen? Warum gibt man die Überlegenheit eines Standpunktes preis, dem Jahrhundert literarischer Tradition Autorität verschafft haben?

Es könnte um das pseudoliterarische Streitgespräch bei uns nicht so traurig

bestellt sein, wenn die Literatur mehr Liebe genösse. Ein paar Seiten des „*Büchertagebuchs*“ von *Ernst Robert Curtius* (Francke, Bern 1960), täglich gelesen, könnten binnen kurzem von der Krankheit heilen, deren Symptome in der Literaturpathologie als „Konformismus“ und „Nonkonformismus“ bekannt sind. Wenn ich nicht irre, stammen diese Bezeichnungen aus der religiösen Parteigeschichte Englands. „Nonconformity“ wird in der immer sehr präzise definierenden Taschenausgabe des Oxford Dictionary mit drei Stichwörtern umschrieben: „failure to conform“, „want of correspondence“, „irregularity“. Das bestätigt meinen Verdacht, daß es sich bei dem Nonkonformisten um einen Typ wie den „Misanthrope“ von Molière handelt. Chamfort sagt: „Fast alle Menschen sind Sklaven, und zwar aus dem nämlichen Grund, den die Spartaner als Grund für die Sklaverei bei den Persern anführten,