

Bücher

Autor(en): **[s.n.]**

Objekttyp: **BookReview**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **45 (1965-1966)**

Heft 12

PDF erstellt am: **30.07.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

BÜCHER

ZUR ZEITGENÖSSISCHEN LYRIK

Sprache ist immer auch Mitteilung

Was will eigentlich Dichtung? Ältere Zeiten haben auf diese Frage eine Antwort gewußt.

Aut prodesse volunt aut delectare poetae,

sagt Horaz in seiner *Ars poetica*. Wer moderne Gedichtbände liest, wird von solcher Lektüre meist weder gefördert noch erfreut. Daß lyrische Poesie keinen Nutzen bringt, ist verzeihlich und gewissermaßen im Wesen der Lyrik selber begründet. Daß sie auch kein Vergnügen mehr bringt, ist unverzeihlich.

Und wer wollte im Ernst behaupten, daß es immer ein Vergnügen sei, zeitgenössische Lyrik zu lesen?

Es gilt heutzutage als ein Zeichen beträchtlicher Naivität, ein rosiges Bild von der Welt zu entwerfen — «weil sie ja auch alles andere als rosig ist». Wer sagt uns aber, wie die Welt in Wahrheit beschaffen ist? Ich kann in Gedichten, die Mord und Gier und Atomtod beschwören, nicht unbedingt ein Abbild der heutigen Welt entdecken. Mit solchen Attentaten wird die Realität von heute noch nicht zur Strecke gebracht.

Das schulgerechte moderne Gedicht ist mehr oder weniger makaber in seiner Aussage. Ja, wenn es überhaupt noch zu einer Aussage kommt! Denn häufig stehen die Einblendungen, Verschlüsselungen, Metaphern so sehr im Vordergrund, daß sie nur noch sich selber zu dienen scheinen. Als ein Beispiel der Metaphernwut wähle ich den Anfang eines Gedichtes von *Reinhard Paul Becker*, das «Leviathan» betitelt ist:

Die Hölle ist das Unbenannte. Ich habe geschlafen / hinter den *brüchigen Zäunen der Zeit* / und schloß Freundschaft mit Leviathan in einem Ei, / ich zog als Fisch in den *Süßwasserhafen* / eines Mädchens, in die *sprachlose Einsamkeit* / ihrer Gewässer, um zu laichen, aber in die *Abtei* / meines Schlafs warf der Herbst seine

Frucht / und weckte mich. Meine Schwestern, die Stunden / erschreckten mich mit der Klage um den Sommer der Welt, / um die *verbrannten Felder des Herzens* und die Flucht / der Vögel vor den heulenden, hungernden Hunden, / denen der *Garten der Erde* verfällt¹.

Ist das nicht des Guten etwas viel? Ein solches Gedicht hat wohl auf seine Weise auch eine Aussage, nur ist sie in der manierierten Diktion schwer auszumitteln. Wie aber, wenn sich ein moderner Lyriker darauf versteifen wollte, überhaupt keine Aussage zu haben? Wenn er eine «absolute» Sprache sprechen wollte, allein mit sich und seinem Geheimnis? Dann unterläge er doch wohl einer gründlichen Täuschung. Sprache spricht nie mit sich allein; sie spricht vom einen zum andern. Sprache ist auf den Angesprochenen bezüglich. Sie schlägt eine Brücke oder reißt eine Brücke ein, schafft Gegensatz oder Gemeinschaft. Sie kann nicht ohne Folgen bleiben. Einfacher gesagt: die Sprache ist immer auch Mitteilung.

Gegen dieses Grundgesetz scheinen mir viele moderne Gedichte zu verstoßen. Ich denke zum Beispiel an die «Konstellationen» *Eugen Gomrings* oder an die «17 Formeln», die *Günter Eichs* Gedichtband «Zu den Akten» abschließen. Die letzteren seien hier zitiert.

- 1
Hoffnung, alte Wolfsfährte
- 2
Mein Versteck in der Dreiteilung des Winkels
- 3
Eine Knotenschrift für Regina Ohlsen
- 4
Erleuchtet durch hölzerne Verschläge
- 5
Gerüche aus Bildzeitungen
- 6
Katzenschatten, stille Feiung gegen das
- 7
Eunuchen im Ausverkauf [Glück!

8
 Als Antwort Insektenschwärme
 9
 Weh dir, daß du mit Wasser kochst!
 10
 Lachreiz vor Säulen
 11
 Keine Flügel
 12
 Dir, Scott, der zu spät kam!
 13
 Zähmst du den Bienenwolf?
 14
 Schrei, meine Gleichung, schrei!
 15
 Fromm durch Indianersprachen
 16
 Fischbeinschwäche
 17
 Hortisilur
 So weit hat es die moderne Dichtung ge-
 bracht!

Das Rennen ist offen

Wer zeitgenössische Lyrik rezensiert, ist das Opfer eines dreifachen Zufalls. Zufällig ist erstens einmal, was gedruckt wird. Von den zahllosen Gedichten in den Schubladen drin erblickt wohl, auch heute noch, der kleinere Teil das Licht der Welt. Nicht immer wird es das Schlechteste sein, was liegenbleibt. Denn Publizität hängt ja leider mehr von der Betriebsamkeit der Autoren als von ihrer literarischen Begabung ab. Zufällig ist zweitens, was von dem vielen Gedruckten dem Rezensenten zu Gesicht kommt. Und drittens ist zufällig, was ihn anrührt, bewegt, zum Mitschwingen bringt. Denn nirgends ist man so sehr darauf angewiesen, «gestimmt» zu sein, wie bei Gedichten.

Schon ein flüchtiger Blick auf die große Produktion an Gedichten zeigt: das Rennen ist offen. Es gibt sehr viele Neutöner-Lyrik, es gibt aber immer auch wieder traditionalistische Lyrik, und vielfach sind die Zwischenstufen. Die altehrwürdigen Regeln des Gedichteschreibens scheinen zusammengebrochen. Statt metrischer Fügung haben wir allzuoft nur eine stangenförmige Prosa. Wenig Chancen für Sonette und Oden, für

Stanzen und Gaselen, in welchen die Formkünstler von Anno dazumal schwelgten! An die Stelle der Regeln ist die Regellosigkeit getreten. Ihr negativer Aspekt ist das Chaos, ihr positiver Aspekt ist die Freiheit: die Freiheit des Dichters, dahinzugehen, wo er im Innersten hingehen will; denn wer könnte ihm etwas vorschreiben in einer Zeit, da alle Rezepte ihre Glaubwürdigkeit verloren haben?

Traditionalistische Lyrik

Die traditionalistische Lyrik bewegt sich weiterhin in dem Rahmen, den vergangene Zeiten dem Gedichte vorgesteckt haben. Ihre Bilder und Töne sind übersichtlich, man orientiert sich leicht in ihrer Landschaft. Von den verstorbenen Altherren unserer Poesie haben Hans Carossa, Hermann Hesse, Werner Bergengruen solche Gedichte geschrieben. Man braucht aber gar nicht nach großen Namen zu greifen; die herkömmliche Art des Dichtens lebt hundertfach im Bewußtsein der Allgemeinheit fort. Auch bei unbekannteren Autoren lassen sich hübsche Gedichte finden, wenn man sie suchen geht. In einem Bändchen von *Anna Gallmann* steht das folgende Gedicht, «Beim Erwachen» betitelt:

Du dunkelbrauner Schmetterling,
 auf samtigem Geflügel
 ein schwarzer Blick im goldnen Ring,
 verborgner Liebe Spiegel,

wo kommst du her, wie bist du hier
 auf meines Schlafes Kissen
 und atmest gleichen Takts mit mir
 ureingeahntes Wissen?

Bist du aus meinem Traum gemacht,
 du schlafgebornes Wesen,
 und willst die ängstedunkle Nacht
 zum Morgenflug erlösen?²

Man könnte einwenden, daß gewisse Adjektive überladen oder konventionell seien. Aber das Motiv des Schmetterlings, der beim Erwachen der Schlafenden einfach da ist, im gleichen Takte atmend, und aus der Nacht zum Licht hinüberführt, ist voller Anmut.

Und daß das Gedicht leicht verständlich ist, würde ich nicht als Nachteil werten; denn die Schwerverständlichkeit vieler avantgardistischer Gedichte ist nur konstruiert.

Ein ernsterer Vorwurf wird gegen die traditionalistische Lyrik erhoben. Sie täusche, sagt man, eine wohlbehütete, wohleingerichtete Welt vor, die es in Tat und Wahrheit gar nicht mehr gebe. An diesem Vorwurf ist etwas dran. Indessen bleibt es das Vorrecht jedes einzelnen, die Welt wieder neu zu empfinden, und niemand kann darum als gegenwärtiger gelten, weil er die Angst und das Grauen in den Vordergrund schiebt.

Hermetische Lyrik

«Hermetisch» soll hier diejenige Lyrik genannt sein, die sich durch Verfremdung, Einblendung und Dissoziierung so weit von der landläufigen Verständlichkeit entfernt, daß der Ungeübte sich kaum in ihr zurechtfinden kann. Und auch der Geübtere kommt hier und da in die Lage, daß er ein Gedicht vor allem darum schön findet, weil er es — ausnahmsweise — versteht. Man fragt sich manchmal: Haben wir es mit Gedichten zu tun oder mit Kreuzworträtseln?

Mir scheint, der innere Antrieb der hermetischen Lyrik sei das Geheimnis. Der Dichter hofft durch unbedingte Ächtung des Banalen, durch die größtmögliche Knappheit des Ausdrucks, durch mythische Anspielungen oder kühne Symbolik «dem Geheimnis der Dinge» auf den Leib zu rücken, dem Urzusammenhang, in dem ein jedes drinsteht — und der sonst nur der Ahnung oder der Vision zugänglich ist. Diesen «Weltinnenraum» (mit Rilke zu reden) zu erschließen, das ist gewiß ein erhabenes Ziel. Ich kann aber nur Geheimnis im Gedicht erreichen, wenn das Geheimnis, als Möglichkeit, zuvor in mir selber schon da ist. Ich kann das Gedicht, auch mit den ausgesuchtesten Manipulationen, nicht in eine höhere Daseinslage hinaufbugsiieren als in diejenige, in der ich selber schon drin bin. Und so scheint mir die Hermetik mancher zeitgenössischer Lyriker viel eher gewollt als gelebt zu sein. Man kann nicht ungefähr so leben, wie alle anderen auch leben, und dann sprechen, als spräche man

vom Sirius herüber. Damit ist die Existenzberechtigung des hermetischen Gedichts in keiner Weise bestritten; nur sollte es eben der Ausdruck eines ganzen Daseins — und nicht nur der Ausdruck eines Stilwillens sein.

Als erstes Beispiel wähle ich ein Gedicht von *Nelly Sachs* aus dem Gedichtband «Flucht und Verwandlung³»:

Zwischen
deinen Augenbrauen
steht deine Herkunft
eine Chiffre
aus der Vergessenheit des Sandes.

Du hast das Meerzeichen
hingebogen
verrenkt
im Schraubstock der Sehnsucht.

Du säst dich mit allen Sekundenkörnern
in das Unerhörte.

Die Auferstehungen
deiner unsichtbaren Frühlinge
sind in Tränen gebadet.

Der Himmel übt an dir
Zerbrechen.

Du bist in der Gnade.

Das Gedicht ist nahezu unverständlich. Es ist möglich, daß man bei genauer Kenntnis des Gesamtwerks von Nelly Sachs es interpretieren könnte. Nur eben: Wo soll ich einsteigen in ein Werk, das sich aus solchen Gedichten zusammensetzt? Kein «Schraubstock der Sehnsucht» zwingt mich da hinein. . . Ich bin kein Eiger-Nordwand-Gänger der Literatur; die bloße Schwierigkeit genügt mir nicht als Anreiz. Und auch nicht die augenblickliche literarische Reputation eines Autors. Die Sache muß mir Vergnügen bereiten.

Ein glücklicheres Beispiel hermetischer Lyrik ist ein Gedicht wie «Bestellung» von *Günter Eich*.

Fünf Gänge,
sag es den hölzernen Mädchen,
für den Pfennig unter der Zunge,
und die Teller gewärmt.

Ihr habt uns hingehalten
mit Fasanen und Stör,
Burgunder und Bouillabaisse.
Tragt endlich die Speise auf,
die es nicht gibt,
und entkorkt die Wunder!

Dann wollen wir gern
die Mäuler öffnen
und was wir schuldig sind
zahlen⁴.

Es ist eine alltägliche Situation, daß jemand im Restaurant ein Essen bestellt. Sie wird hier in einen Todesmythos hinein verfremdet. Der Gast trägt das Geldstück, womit er bezahlen wird, unter der Zunge: wie ein altgriechischer Toter, dem man diesen Obolus mitgegeben hat, damit er den Charon für die Überfahrt in den Hades bezahlen kann. Der Gast will sein Essen: «fünf Gänge... und die Teller gewärmt». Aber seine Bestellung ist den landläufigen Bestellungen völlig entgegengesetzt. Mit den herkömmlichen Speisen will er sich nicht mehr abspesen lassen. Er will, wie Kafkas Hungerkünstler, «die Speise... die es nicht gibt», oder, positiv ausgedrückt, «die Wunder». Dafür, und nur dafür, will er seinen Obolus zahlen.

In einem solchen Gedicht erkennen wir, einmal mehr, die alte deutsche Neigung zur Transzendenz, das Hinausjauchzen oder Sich-hinwegtrauern über die unvollkommene Erde. Insofern wird es vielleicht einmal möglich sein, die besten Gedichte eines Günter Eich, Paul Celan und anderer in eine Reihe zu stellen, die mit Klopstock, Hölderlin, Novalis beginnt. Das wäre doch wohl ihre höchste Möglichkeit. Aber wie oft bringt sich die hermetische Lyrik, durch ihre Künstlichkeit, selbst um die Chancen!

Urbane Lyrik

Diese betont «modernen» Gedichte sind eine Zumutung an den Leser, und sie wollen es auch sein. Es ist aber nur richtig, harte Forderungen zu stellen, wenn man auch viel zu bieten hat. Die Mühe, Lyrik zu entschlüsseln, muß sich lohnen: durch neue Zusammenhänge, die einem aufgehen.

Noch lieber sind mir aber diejenigen Dichter, die höflich zum Leser sind, höflich schon im ersten Umgang und herzlich beim Wiederbegegnen. Denn Geben ist seliger als Nehmen, auch in der Poesie.

Der österreichische Lyriker *Ernst Schönwiese* hat in seinem Werk auf jede Schwarzmalerei verzichtet.

Es liegt immer nur an dir:
und wieder blühen die Rosen
und Gottes Atem weht⁵.

Wie die Welt aussieht, das ist also nicht zuletzt eine Frage der persönlichen Einstellung. Unser Sinn ist zu sehr auf das Außerordentliche und Grausliche gerichtet. Die Großväter hatten zu lange in Herz und Schmerz geschwelgt; die Enkel starren auf den Atompilz... Als ob es nicht auch heute noch ein gütiges Schicksal gäbe!

Ernst Schönwiese sagt schlicht und einfach:

Unendlich viel Glück für jeden,
aber keiner ergreift es.
Wenn wir richtig wären:
der Stab in unseren Händen würde blühen.
Wieviel ungehobene Schätze!
Aber geizig zählen wir das schmutzige
Kleingeld unserer Trauer⁶.

Dieser Lyriker weiß noch, daß Gott allezeit da ist — nicht zuletzt im Mitmenschen, der uns begegnet und der unsere Aufgabe sowohl als unsere Freude ist. Es hat keinen Sinn, auf ein erfülltes Leben erst im Jenseits zu warten. Eine hochgemute Diesseitigkeit erfüllt dieses Werk, ein lichter Mystizismus zugleich, denn der Dichter hat sich an Jakob Böhme und Angelus Silesius, aber auch an japanischen Haikus und der Zen-Philosophie inspiriert. Unendliches im Endlichen, Traum im Alltag, Zeitlosigkeit mittendrin in der Zeit: damit ist die Stellung Schönwieses angedeutet. Möge dafür das Ritornell «Blühender Flieder» zeugen:

Blühender Flieder!
In seinem Duft bist Du. Umsonst entfliehe
Ich Dir. Denn ach! da duftest Du schon
wieder⁷!

Wer ist das wunderbare Du, das sich im Fliederduft verbirgt? Die Anmut der Geliebten? Das Göttliche selbst? Und wenn es das Göttliche wäre, wie könnte es sich lebenswürdiger offenbaren als in der Geliebten? Und was könnte zarter für die Geliebte sprechen als gerade der Fliederduft? So ist denn das Sinnliche eins mit dem Übersinnlichen, und der Mensch versteift sich auf Unterscheidungen da, wo gar nichts zu trennen ist.

*

Bei den lebensfreundlichen und urbanen Lyrikern möchte ich unter anderen auch *Peter Gan* einreihen. Seine Versbände spielen ein hohes geistiges Spiel, das nichts ganz ernst nimmt, auch nicht sich selber. Der Dichter schaut sich beim Spielen zu, er spaltet sich, vereinigt sich wieder mit subtilen Reflexionen. Mag auch etwas Verspieltes mitschwingen im Spiel, es ist, soviel ich sehe, nie bissig. Die ausgesuchtesten Paradoxien behalten doch einen gewissen Charme. Peter Gan ist umgänglich, noch wenn er mit sich allein ist. Er hat Töne, die an Goethes West-östlichen Divan erinnern; nur ist er intellektualistischer, ohne den großen Eros Goethes, mehr in die Vielschichtigkeit, in die Paradoxie aller Dinge verliebt. Dafür zeuge das «Selbst-Interview» aus dem Bande «Das alte Spiel⁸».

Daß doch der große Magier käme
und machte mich mir selber klar!
Denn, auf mich selbst verwiesen, nehme
ich dies mir innig unbequeme
«Mich» doch nur sehr verworren wahr
als eine recht verlorne Seele,
die sich nur schlecht vor mir versteckt
und, wenn ich sie (aus Neugier) quäle
und herzlich bitte: «Komm, erzähle
mir, wer du bist!», sich so erschreckt
und fürchtet, daß sie sozusagen
vollkommen meinen Kopf verliert,
der sich, wie vor den Kopf geschlagen,
hinwiederum für sein Betragen
die Seele aus dem Leib geniert.

Es ist also unmöglich, daß das Ich, das nach sich selber fragt, eine reine und runde Antwort bekommt; solange die rationale Instanz (der Kopf) nachfragt, kann jedenfalls

die irrationale Instanz (die Seele) nicht Antwort geben. Eine solche Problematik könnte à la Kleist zur Verzweiflung führen; keine Spur der Verzweiflung bei Peter Gan; Kopf und Seele spielen ihr Blinde-Kuh-Spiel weiter. Manchmal hat der Dichter auch nahezu barocke Töne, allerdings weniger pathetische, als sie Bergengruen in seiner Lyrik angeschlagen hat. Ausgefallene Dinge gelingen Peter Gan am besten. Das Gedicht «Auf meinen gläsernen Briefbeschwerer» aus dem Band «Die Holunderflöte⁹» darf hier als Beispiel gelten. Die Künstlichkeit, die Selbstgenügsamkeit und Zwecklosigkeit dieses winzigen gläsernen Kosmos scheint dem Genius Peter Gans vollkommen angemessen zu sein. Es ist ein Kosmos, der mit willentlich vom Dichter erregten Wintern und nachfolgender Sommerstille Zeit vortäuscht und der Zeit zugleich spottet — ein reizendes Paradoxon. Der Schluß lautet:

Wenn frevelnd meine freche Hand
dich aufzurütteln wagt
aus ewigem Schlaf, dann hüllt das Land,
wo's nachtet nicht noch tagt,

ein stiller Wirbelflockensturm.
Man sieht nur noch: es schneit.
Doch langsam hebt der Eiffelturm
sich aus dem Nebelkleid,

das tausendflockig niederstäubt
und alles weiß begräbt,
bis Friede neu, noch halbbetäubt,
durch meine Kugel schwebt.

Die moderne Lyrik ist nicht modern genug

Solch urbane Dichtung muß heutzutage leider als die Ausnahme gelten. Peter Gan ist 1894 geboren, Ernst Schönwiese 1905; es wäre aber völlig verfehlt, die «humanere» oder «inhumanere» Haltung der Dichter zu einer Generationenfrage zu machen. Nicht die Lebensalter sind es, die sich scheiden, sondern die Geister. Nelly Sachs ist bekanntlich auch nicht mehr die Jüngste. Eine so begabte Lyrikerin wie *Marieluise Kaschnitz*, die einst so klangvolle Zyklen wie den «Sizilischen Herbst» oder die «Jahreszeiten im Breisgau» geschaffen hat, nähert sich in

ihrem letzten Bande¹⁰ sehr den zeitüblichen Manierismen an.

Was haben wir seit der großen stilistischen Wende von 1945 in der deutschen Lyrik erreicht? Wir haben der Gefühls- und Schollenlyrik die Türe gewiesen und dafür die Messergesänge, die Atomgesänge hereinkomplimentiert. Es ist auch eine Sentimentalität, die da zu Gast gekommen ist, aber eine mit negativen Vorzeichen. Ob sie ebenso lange zögert, ehe sie untergeht, wie das bei der andern der Fall war?

Das eine ist sicher: daß die Gegenwart, auch im Stilistischen, ihre eigensten Möglichkeiten fortwährend entdecken muß; daß also eine Rückkehr zu den Formen von einst nicht mehr in Frage kommt, es wäre denn, sie geschähe in einem neuen Geiste. Wir stehen heute im Offenen; die Welt, die einst so wohlbehaut und geordnet schien, ist vieldeutiger und beziehungsreicher geworden. Und was die moderne Lyrik betrifft — ich glaube, daß sie nicht modern genug ist. Das tönt paradox. Ich meine aber, daß sie sich aus der *äußeren* Modernität (der Modernität der

Kniffe und Mätzchen) durchringen sollte zu einer *inneren* Modernität: zu einer unbedingten Offenheit gegenüber den Kräften, die in uns und über uns sind.

Arthur Häny

¹Reinhard Paul Becker: Die Arche unter dem Pilz. Limes Verlag, Wiesbaden 1955, Seite 9. Die Heraushebungen stammen vom Rezensenten. ²Anna Gallmann: Der Weg des Mädchens Muriel, Südverlag, Konstanz 1950, Seite 24. ³Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1959, Seite 17. ⁴Aus «Zu den Akten», Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1964, Seite 32. Die obenerwähnten «17 Formeln» finden sich im gleichen Band Seite 61 ff. ⁵Aus dem Band «Baum und Träne», Limes Verlag, Wiesbaden 1962, Seite 15. ⁶«Baum und Träne», Seite 50. ⁷Aus «Traum und Verwandlung», Stiasny-Bücherei Band 96, Stiasny-Verlag, Graz und Wien 1961, Seite 61. ⁸Atlantis Verlag, Zürich 1965, Seite 18. ⁹Atlantis Verlag, Zürich 1949, Neuauflage 1965, Seite 24. ¹⁰«Ein Wort weiter», Claassen Verlag, Hamburg 1965.

EINBLICKE NACH DRÜBEN

Literatur im Osten Europas, ja auch nur im Osten des deutschen Sprachgebiets — was wissen wir von ihr? Soweit Theoretiker und Kritiker darüber zu hören sind, die das literarische Werk als Träger gesellschaftskritischer Anschauungen betrachten, bleibt das Bild abstrakt. Es gibt ein paar Spezialkenner, die aus eigener Lektüre die Fülle der Erscheinungen zu sichten wissen, eine keineswegs monotone Fülle übrigens. Aber gemeinhin sind unsere Vorstellungen über das dichterische Schaffen hinter dem ominösen Eisernen Vorhang nicht sehr weit von puren Vorurteilen entfernt. Man sollte sie durch Urteile ersetzen, geduldig und von Einzelfall zu Einzelfall. Die Möglichkeiten dazu mehren sich, da in westdeutschen Verlagen Lizenzausgaben erscheinen, zum Beispiel von Strittmatters Roman *Ole Bienkopp*, von den

Erzählungen des jungen Rolf Schneider, von polnischen Autoren oder von dem Ungarn Tibor Déry. Einblicke sind möglich, und wenn sie auch längst nicht zahlreich und vielleicht repräsentativ genug sind, um Überblick zu ermöglichen, so sind sie dennoch geeignet, die Vorurteile umzustößen. Ein Beispiel zum mindesten war seit langem bekannt, nämlich das der Dichterin Anna Seghers, ein Beispiel von der Art, die jedes Pauschalurteil, jede Unterstellung oder Vereinfachung als vollkommen verfehlt erscheinen läßt. Im Dritten Reich wurden ihr sozialrevolutionäre Tendenzen nachgesagt und ihre Bücher verboten und verbrannt. Sie ging in die Emigration, nach Paris und später nach Mexiko, sie weilte lange auch in der Sowjetunion. Ihr Werk, insbesondere der Roman *Das siebte Kreuz*, wurde in der ganzen Welt

gelesen als ein Dokument des Widerstandes, der Verfolgung und Erniedrigung, nicht weniger aber als ein Zeugnis realistischer Epik von großer Kraft.

Selbstverständlich ist die Feststellung einer «sozialrevolutionären Tendenz» in diesem Fall nicht aus der Luft gegriffen, und es kommt am Ende auf den Standpunkt an, ob man sie als Vorwurf oder aber als Lob verstehe. Nach der Lektüre einiger vorwiegend novellistischer zeitgenössischer Werke aus Ungarn und Ostdeutschland möchte ich meinen, diese Tendenz sei offenbar für die osteuropäischen Literaturen eher typisch als für die westeuropäischen. Aber falls man mir darauf entgegenhielte, das sei ja weiter kein Wunder und entspreche am Ende der Aufgabe, die der Literatur dort zugewiesen sei, so muß ich das auf Grund meiner Lektüre bezweifeln. Ich bezweifle entschieden, daß Tibor Dérys Novellen in dem Bändchen *Rechenschaft und andere Erzählungen* auch nur ungefähr auf einer offiziell gezogenen Linie liegen, ich bezweifle es auch in bezug auf Illyés, und was Anna Seghers betrifft, so ist ihr Bekenntnis zum Kommunismus ebenso eindeutig wie ihre dichterische Gestaltungskraft über jedes reglementierende Kollektiv hoch erhaben. Allenfalls mag Strittmatter als Beispiel eines Schriftstellers angeführt werden, der bestimmte Anforderungen der Ideologie an die Literatur erfüllt. Aber nicht einmal da unterbleibt die Kritik an Menschen und System, nicht einmal da verzichtet der Autor auf sein ursprüngliches Recht, seine Wahrheit auszusprechen und im Wort zu gestalten. Außerdem ist anzumerken, daß der Bauernroman *Ole Bienkopp* bei weitem nicht den Rang der Werke eines Déry, eines Illyés oder einer Seghers beanspruchen kann. Es ist aber Georg Lukács, der marxistische Literaturtheoretiker, der gesagt hat, der ästhetische Wert und die geschichtliche Höhe einer Kunst werde stets und mit Recht nach ihren Spitzenleistungen bestimmt, während das Durchschnittliche nach einer gewissen Zeit in wohlverdiente Vergessenheit versinke¹. Ich würde meinen, Strittmatters Kolchosengeschichte sei, rein sprachkünstlerisch und gestalterisch gesehen, von weit geringem ästhetischem Wert als etwa Rolf Schnei-

ders Erzählungen *Brücken und Gitter*; gerade dieses Buch eines Schriftstellers der jüngeren Generation ließe sich indessen kaum als eine flache Bestätigung marxistischer Literaturbetrachtung interpretieren. Der Streit darüber ist müßig; Kunst, also auch Dichtung, folgt ihren eigenen Gesetzen.

Das Phänomen der «sozialrevolutionären Tendenz» wird hier also nur als ein Merkmal unter anderen, als ein Charakteristikum einiger neuerer epischer Werke aus dem östlichen Kulturraum festgestellt. Die zwei Bände *Ungarischer Meistererzählungen*, die uns in deutscher Übersetzung vorliegen, machen vor allem deutlich, daß eine sozialkritische Betrachtungsweise in der ungarischen Epik vorbereitet war². Wenn diese Epik realistisch war, sich also mit der Wirklichkeit Ungarns auseinandersetzte, dann mußte sie natürlich lange vor der Machtübernahme der Kommunisten die zerstörerische Diskrepanz zwischen den Magnaten und dem Volk, zwischen den Großgrundbesitzern, die längst nicht mehr wußten, wie weit sich eigentlich ihr Besitz erstreckte, und den Bauern, Schäfern und Zigeunern konstatieren. Sie hat es getan. Es gibt im ersten Band der Sammlung Stücke, die mühelos den Ideologen zum Beleg dienen könnten; im Nachwort und in den Kurzbiographien wird das denn auch vordemonstriert. Auch dazu ließe sich Lukács anführen: «Die Darstellung eines echten Wirklichkeitsbildes», sagt er, «ist also — einerlei, ob dies vom Autor beabsichtigt ist — eine reale Unterstützung der marxistischen Kritik der Welt des Kapitalismus, des sozialistischen Aufbaus. Auf solcher Grundlage ist ein Bündnis von Sozialismus und jedem Realismus in der Kunst im Wesen der revolutionären Arbeiterbewegung selbst fundiert. . . .³» Ein Beispiel dafür wäre dann also etwa *Kálmán Mikszáth* (1849—1910), ein bedeutender ungarischer Erzähler, dem Kleinadel entstammend, als Journalist und Parlamentarier wirkend. Mit kritischem Realismus, nicht ohne satirische Züge, stellt er die Feudalherren dar, und zwar vorwiegend den degenerierten Typ. Seine Erzählung «Kozibrowski macht ein Geschäft» handelt davon, wie ein Graf und Lebenskünstler mit einem wertlosen, verwahrlosten

Landgut einen exorbitanten Spekulationsgewinn erzielt, indem er die Besitzung einem jagdtollen Bankier und Fabrikbesitzer aus Deutschland andreht. Ein Schelmenstück, wie Kozibrowski etwa in seinen ausgeräuberten Waldungen ganze Wagenladungen von zusammengekauften Hirschgeweihen auslegen läßt, damit der Deutsche glaube, hier wimmle es nur so von edlem Wild. Die trefflich als Gauner und Trottel gezeichneten feinen Leute, die Schilderungen der Wälder und Ebenen, des Landvolks und der Kumpane des gerissenen Grafen, machen Mikszáths Novelle zu einem bewundernswürdigen Stück realistischer Epik. Wer Lust hat, mag daraus klassenkämpferisches Kapital schlagen.

Betrachten wir, als zweites Beispiel, die große Erzählung *Mittagessen im Schloß* von Gyula Illyés. Der Verfasser nahm 1919 aktiv an der Räterepublik teil und mußte in der Folge ins Exil nach Frankreich. Er zählt heute in Ungarn zu den hervorragendsten und erfolgreichsten Lyrikern. Soziologische Neugier, gepaart mit Sarkasmus und Angriffigkeit gegenüber den Vertretern des alten Magnatentums, ist in der erwähnten Erzählung selbst zum Thema geworden. Der Graf, der enteignet worden ist und lediglich in der Gesindeküche seines alten Schlosses mit Frau und Freundin noch Wohn- und Lebensraum zugewiesen erhalten hat, während in den weitläufigen und vornehmen Sälen die Stars des staatlich geförderten Unterhaltungsgewerbes ihre Kongresse abhalten, lädt den Schriftsteller Illyés zum Mittagessen ein. Illyés ist berühmt durch sein Buch *Pusztavolk*, in dem er sowohl seine revolutionären Ideen wie auch seine beißende Kritik an den adligen Großgrundbesitzern scharf formuliert hat. Er nimmt die Einladung an, weil er sehen möchte, wie sich ein Vertreter dieser Klasse mit den neuen Verhältnissen abfindet. Vom Thema her also ist die Novelle eindeutig festgelegt. Aber die Doktrin, von der Illyés ausgeht, verhindert in diesem Fall nicht, daß ein realistisches Kunstwerk entsteht. Die Gestalt des enteigneten Grafen prägt sich ein. Nicht der geringste Zweifel besteht über die harte Sicherheit, mit welcher der Erzähler die Revolu-

tion bejaht. Aber sein Blick für Menschen und Situationen bewahrt ihn vor Simplifizierungen. Er läßt sich nicht dazu verleiten, seinen Gastgeber als lächerliche Figur darzustellen. Was spürbar wird, ist ein stark ausgeprägter Sinn für Würde, ja für Größe und echte Haltung. Der Graf, mag er noch so sehr in feudalistischen Vorurteilen befangen sein, die ihm der Gast schonungslos vorhält, hat Würde und Größe. Und indem wir mit wachsendem Interesse der Erzählung folgen, ahnen wir den Konflikt, in den der wahrheit-suchende Künstler, der die neue politische Wirklichkeit bejaht, eben mit dieser volksdemokratischen Wirklichkeit auf einmal geraten muß.

Kann sein, daß der Konflikt nicht ausbricht, daß er schlummert. Bei Tibor Déry ist er ausgebrochen. Man hat den Schriftsteller inzwischen wieder aus dem Gefängnis freigelassen; unter den Autoren der *Meistererzählungen* findet sich sein Name nicht. Das Bändchen *Rechenschaft und andere Erzählungen*, das vor Jahresfrist in deutscher Übersetzung erschienen ist und — außer einigen älteren Prosastücken — alle Erzählungen Dérys enthält, die seit 1956 entstanden sind, bestätigt freilich die dichterische Kraft des Verfassers in einer Weise, die für Anthologien vielleicht nicht gerade geeignet ist⁴. 1961 schrieb Déry die Titelgeschichte. Sie berichtet von der Flucht aus Ungarn nach dem Aufstand. Mit knappen Zügen und vorwärtsdrängenden Dialogen sind dramatische Situationen eingefangen. Etwas, das uns auch in der Erzählung von Illyés beeindruckt, gewinnt in Dérys realistischer Kunst feste Umrisse: die Unverwüstlichkeit des Menschen, die Widerstandskraft der Person. Fremde Menschen sitzen in einem Zug, der sich der Grenze nähert. Mißtrauen läßt sie verstummen. «Schlachtfest zieht nämlich nicht mehr», sagt einer im Verlauf eines knappen Dialogs. Wir erfahren, daß täglich an die zweihundert zurückgeschickt werden, die als Grund ihrer Reise angegeben haben, sie wollten zum Schlachtfest bei Verwandten in Sopron reisen. Déry hat den Leuten aufs Maul geschaut; er zeichnet Menschen, die sich abfinden und einrichten. Sein Realismus, nach Lukács also seine Darstellung eines echten

Wirklichkeitsbildes, ist durchaus nicht «Unterstützung der marxistischen Kritik des Kapitalismus», sondern eine Apologie des Menschen, eine Anklage gegen grausame Mächte, mögen sie nun dieser oder jener Art sein. Die sozialrevolutionäre Tendenz, die allenfalls auch da zu erkennen wäre, hat ihre Spitze von unten nach oben. Daß man weder unter der alten noch unter der neuen Ordnung der Dinge sagen könnte, sie sei gegenstandslos geworden, das eben ist es, was Dérys Novellen zu ergreifenden Prosa-
stücken macht.

Bei *Anna Seghers* fällt auf, wie sehr sie den Gegenwartsstoff meidet⁵. Nicht mehr der Kampf gegen Gestapo und Lagerwächter, sondern der zeitlich weiter zurückliegende Kampf um Freiheit und Selbstbestimmung ist jetzt ihr Thema. Ihre Novellen spielen im Paris der Französischen Revolution, in überseeischen Kolonien zur Zeit ihres Unabhängigkeitskampfes. Durch den Verzicht auf unmittelbare Aktualität gewinnt sie künstlerische Distanz. Sie erzählt von Toussaint, dem Negerführer, wie Kleist von Kongo Hoango erzählt, in einem trockenen, Leidenschaft durch Sachlichkeit bändigenden Stil. Die Vermutung liegt nahe, es sei der Rückzug auf historische Stoffe in dem Willen begründet, Dichtung davor zu bewahren, zum bloßen Vehikel politischer Lehren degradiert zu werden. Aber man kann nicht sagen, daß Anna Seghers dem Engagement ausweiche. In ihren durchgeformten Erzählungen plädiert sie für die Freiheit und die Würde des Menschen.

Der Vergleich mit Erwin Strittmatters Roman *Ole Bienkopp* ist aufschlußreich, mit einem Buch, das als ein unabhängiges und mutiges Zeugnis eigenwilliger Epik gepriesen worden ist⁶. Seine Handlung ordnet sich um die Gründung und den Aufstieg einer Kolchese. Bienkopp, als Einzelgänger und Spinner von den Dorfgenossen gehänselt, setzt sich durch. Zwar läuft ihm die Frau davon in die Arme des Sägemüllers, dessen Verführungskünsten alsbald auch die junge Försterin erliegt. Der Sägemüller arbeitet mit Schmiergeldern und baut auf die Macht des Geldes überhaupt. Bienkopp dagegen hat Charakter, baut auf Ideen und glaubt an den

Fortschritt, der sich ihm in steigenden Produktionszahlen darstellt. Gott sieht, sagt Strittmatter durch den Mund einer seiner Figuren, auf das Herz und nicht auf das Parteibuch, das dem Helden zeitweilig sogar entzogen wird. Darin erschöpft sich indessen seine Eigenwilligkeit.

Künstlerischer Realismus ist ohne Wahhaftigkeit nicht zu denken. In der Sprache muß sie ihren Ausdruck finden, und in ihr auch verrät sich, was unecht und aufgesetzt ist an dieser Bilderbuchwelt der grundlaute-
ren Parteibauern und der bösen Kapitalisten-
sprößlinge und ehemaligen Herrschaftskut-
scher. Naiven Bauernglauben und Parteiparolen in eins zu mischen, mag in einer Flut öder Traktoristenliteratur originell erscheinen. Jedoch die Wahrheit, die eine Seghers oder ein Déry zu künden haben, ist in jedem Satz verantwortet. Man spürt es an der trockenen und knappen Sprache, an der Präzision der Wortwahl, die einfach und genau ist. Strittmatter scheint hierin weniger Skrupel zu haben. «Neue Einfälle prasseln bei untergehender Sonne auf den eifernden Hobler herab», versichert er uns, während er davon erzählt, wie Bienkopp Hühnerwagen zimmert. «Was ist ein Dorf auf dieser Erde?» fragt er. «Es kann eine Spore auf der Schale einer faulenden Kartoffel oder ein Pünktchen Rot an der besonnten Seite eines reifenden Apfels sein.» Das Bild in seiner volkstümlichen Biederkeit und in seiner Verklärung dessen, was Bienkopp angestrebt hat, macht deutlich, bis zu welcher Schönfärberei sich ein Dichter nicht hergäbe. Die Welt zu verbessern, ist vielleicht die heimliche Absicht der Schriftsteller, von denen hier die Rede ist. Indessen geht es den Dichtern unter ihnen nicht darum, aus dieser Erde einen rotbäckigen Apfel zu machen. Sie begnügen sich damit, für die Mühseligen und Beladenen, für die Geschundenen und die Rechtlosen ihr Wort einzulegen.

Der Fall des jungen Rolf Schneider ist komplizierter⁷. Einen Realisten könnte man ihn mit Fug nennen. Aber seine Geschichten berichten nicht nur von tatsächlichen Situationen. Auch das Imaginäre drängt sich in seine Berichte, der Tagtraum des Arztes zum Beispiel, der eines Tages beim Mittagessen

im Hotel plötzlich die letzten Augenblicke vor der Explosion der Atombombe über seiner Stadt erlebt. In der Erzählung «Metamorphosen» gestaltet der virtuose Erzähler eine ironisch-groteske Variation auf das Kafka-Thema der Verwandlung eines Menschen. Und dies vor allem ist das Grundmotiv aller seiner Erzählungen: der Mensch gerät unversehens in eine Lage, die er nicht voraussehen konnte. Er sieht die Auswege verstellt. Das kann sich auf eine verhältnismäßig harmlose Situation beziehen. Der Betriebsstatistiker einer Kindermehlfabrik erfährt plötzlich, daß das millionenfach von Etiketten und Prospekten lächelnde Säuglingsgesicht sein eigenes ist. Der Studienrat, der einen unbekanntem Dichter des frühen 19. Jahrhunderts entdeckt und im Laufe seiner Forschungen auf die niederschmetternde Erkenntnis stößt, daß der hochbegabte Nachfahre Hölderlins mit einem üblen Pornographen identisch ist, verzweifelt über der Erkenntnis, daß Dichtergeist moralische Niedertracht nicht ausschließt. Die Ausweglosigkeit kann die Existenz selbst betreffen. Ein Mann verliert im besetzten Holland seine Brieftasche. Auf einmal sieht er alle Brücken rings um sich hochgezogen. Er gerät in eine Razzia auf Juden, der er sich nicht entziehen kann, weil er seine Ausweispapiere verloren hat. Ein Widerstandskämpfer sieht sich gefangen und weiß, daß ihn weder Verrat an den Kameraden noch Festigkeit davor retten können, in ein schiefes Licht zu geraten. Der Mensch gefangen und umstellt, die Flucht abgeschnitten: das ist Rolf Schneiders Grundmotiv.

Daraus freilich nun wiederum politische Schlüsse zu ziehen, wäre verfänglich. Ist Schneiders Ausweglosigkeit durch die Mauer quer durch Berlin zu erklären? Ja und nein. Seine Geschichten gestalten keinen politischen Sonderfall, sie gestalten ein Grunderlebnis. Darum finden sich — abgesehen von der offenbar ältesten Erzählung «Brücken» — keine bestimmten Ortsangaben oder lokalisierbare Bezeichnungen. Der Tierarzt, zum Beispiel, sagt von sich nur, er begeben sich «an den Ort meiner Tätigkeit». In welcher Stadt, in welchem Land? Wenn das offen bleibt, so tritt uns um so deutlicher der

erlebende Mensch, das Individuum, an dem sich der erzählte Vorfall vollzieht, entgegen. Die besten Stücke des Bandes sind in der Ich-Form geschrieben. Von besonderem Gewicht sind die Schlüsse. Wenn das Ereignis, nämlich die Atomexplosion, einmal eingetreten ist, so lesen wir am Schluß der ersten Erzählung, dann müssen «auch die gläubigsten Handlungen nutzlos werden; vielleicht, daß es Handlungen vorher gibt; vielleicht, daß ich darüber nachdenken sollte». Oder ein anderer Schluß: «Ich preise mein Glück, in einem technisierten Zeitalter zu leben, und vergesse dann völlig, daß hinter uns Jahrhunderte liegen, deren Erben wir sind.» Verzicht auf Ausflüchte, fast durchwegs auch Verzicht auf psychologisierenden Kommentar kennzeichnen den Duktus der Sprache, der dennoch spielerisch und elegant ist. Der Mensch, hinter dem die Brücken hochgezogen und der vor sich vergitterte Fenster hat: eine Situation, die jedenfalls nicht einfach zu lokalisieren und damit zu erledigen wäre. Vor allem dann nicht, wenn ein junger Autor so wie hier zu einer Gültigkeit der Aussage vordringt, die überzeugt.

Der Zweck dieser Zeilen ist es nicht, umfassenden Überblick zu geben über Strömungen und Tendenzen der Literatur im Osten. Anhand von Neuerscheinungen, die uns vorliegen, nehmen wir Einblick nach drüben. Man sollte die Vorurteile durch Urteile ersetzen.

Anton Krättli

¹Georg Lukács, Wider den mißverstandenen Realismus. Claassen-Verlag, Hamburg 1958. ²Ungarische Meistererzählungen, zwei Bände. Corvina-Verlag, Budapest 1964. ³A. a. O., Seite 108. ⁴Tibor Déry, Rechen-schaft — und andere Erzählungen, Fischer «doppelpunkt», Frankfurt am Main 1964. ⁵Anna Seghers, Erzählungen, zwei Bände. Verlag Hermann Luchterhand, Copyright by Anna Seghers, Berlin-Ost 1963. ⁶Erwin Strittmatter, Ole Bienkopp, Roman. Verlag Sigbert Mohn, Gütersloh (Lizenzausgabe; Copyright by Aufbau-Verlag, Berlin W 8). ⁷Rolf Schneider, Brücken und Gitter, Erzählungen. Verlag R. Piper & Co., München 1965.