

# Das Buch

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

Objekttyp: **BookReview**

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

Band (Jahr): **57 (1977-1978)**

Heft 8

PDF erstellt am: **07.07.2024**

## **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.

## NEUE DEUTSCHSPRACHIGE LYRIK

In den letzten zwei, drei Jahren hat sich die lyrische Szene grundlegend geändert. Vorbei sind die Zeiten so stürmischer wie unduldsamer Aufklärung, die alle Lebensbereiche erfasste, vorbei die ideologisch abgesicherten Sprachspielereien: Engagierte und konkrete Poesie, die ein Jahrzehnt lang die Gemüter und den Markt beherrschten, haben ihren verbissenen Unfehlbarkeitsanspruch mangels Aktualität aufgeben müssen. Gemeinsam war beiden Bewegungen, dass sie sich nicht als Literatur, schon gar nicht aber als Poesie verstanden wissen wollten; Anleitung zur politischen Aktion beziehungsweise Aufklärung über den gesellschaftlichen Missbrauch der Sprache war ihr erklärtes Ziel. Für die mehr oder weniger legitimen Jünger von Marx und Wittgenstein war der Mensch einzig als Funktionsträger von Belang; in einer typisch deutschen Verabsolutierung sah man ihn nur noch als Objekt des schlechten Bestehenden, nämlich der kapitalistischen Produktionsverhältnisse. Poesie im herkömmlichen Sinne, als schöpferischer Ausdruck, als Kunstform, war von dieser einerseits psychosozial, andererseits logistisch-linguistisch bestimmten Ästhetik der Veränderung aus unmöglich; angestrebt wurde eine kritische, auf Wissenschaft gegründete Dichtung, die jederzeit in gesellschaftliches Handeln umschlagen und von ihm überholbar sein sollte.

Diesem so schlüssigen Konzept schadete allerdings eines: Es war zu vernünftig, zu sehr auf guten Willen gebaut, als dass die Texte, die schlechten Gewissens trotzdem nach ihm angefertigt wurden, dem Anspruch hätten genügen können, den man in irgendeiner Form an Poesie immer stellen wird: Dass sie, und sei es anhand ökonomischer Bedingtheiten des täglichen Lebens, grundsätzliche Aspekte des Daseins wie Liebe, Traum, Schicksal und Tod, klarer, konzentrierter sichtbar macht, als sie für gewöhnlich ins Bewusstsein treten. Natürlich suchte man nun nicht etwa nach dem Fehler im aufklärerischen Konzept, sondern unterdrückte, ja diffamierte öffentlich alle menschlichen Bedürfnisse, die nicht hineinpassten. Liebe im Gedicht zum Beispiel, falls sie nicht das Schema vom sexuellen Rollenzwang bestätigte, war als privat verpönt, Träumen höchstens nach vorheriger Lektüre Freuds gestattet, und wer gar metaphysische Regungen verspürte, hatte solche Anwendungen von Innerlichkeit gefälligst auf seine faschistoide Charakterstruktur zurückzuführen. Schliesslich erlitt die ideologische Überhitzung solcher Poetik ihren unvermeidlichen Kollaps; die Literatur wurde kurzerhand für tot erklärt, und die radikalsten Aktivisten gelangten zu der Einsicht, die ihre scheinbaren oder echten Widersacher seit eh und je gehabt hatten: dass Poesie, weil sie als be-

sondere Form der Sprache notgedrungen Kunstcharakter trägt, zur Politik nicht taugt!

In dieser Anfang der siebziger Jahre erreichten Situation wurden die ersten Versuche unternommen, aus der Sackgasse herauszukommen. Eine hilfreiche Rolle spielte dabei die junge amerikanische Lyrik, die zwar mit der deutschen den verzweifelten Protest gegen alles Bestehende geteilt hatte, aber von jeder politischen Theoriebildung verschont geblieben war: aufgrund einer regen Übersetzertätigkeit aus dem Amerikanischen rückten Namen wie Frank O'Hara, Allen Ginsberg und Charles Bukowski ins Bewusstsein – der in den fünfziger und sechziger Jahren in Deutschland vorherrschende Einfluss der Übersetzungen aus den romanischen Sprachen mit ihren Poesien nahm entsprechend ab. Die rasante, zerstörerische Grossstadt mit ihren besonderen Lebensformen, der Anbruch des Weltraumzeitalters, die veränderten Beziehungen zwischen den Generationen und Geschlechtern, die Medienwelt mit ihren Reizen und Gefahren beschäftigten von nun an in steigendem Masse eine junge deutsche Generation, die den Krieg nur noch vom Hörensagen kannte und nach allen ideologischen Aufschwüngen und Enttäuschungen der letzten Jahre vor allem eines wollte: leben. In diesen Jahren begannen Lyriker zu schreiben, die man wegen ihrer erklärten Wahlverwandtschaft mit ihren nordamerikanischen Kollegen die Deutschamerikaner nennen könnte: Rolf Dieter Brinkmann, Nicolas Born, Jürgen Theobaldy. Es kam das Schlagwort von der Neuen Subjektivität auf, die Umgangssprache wurde ins Gedicht geholt, man überbot sich, was Sujet und Form betraf, in bewusster Banali-

tät, wobei der Stammvater der amerikanischen Vorbilder, W. C. Williams, Pate stand. Was auf dem Gebiet des Romans schon vor über zwanzig Jahren geschehen war, holte die Lyrik nach: Sie übernahm amerikanische Techniken zur Aneignung der modernen Umwelt. Bereits im ersten Stadium des amerikanischen Einflusses wurden jedoch gewisse Abstriche gemacht: Man vermied gleichsam Abgründe und Höhen, verzichtete einerseits auf allzu saloppe Kundgebungen von Sexualität und verdrängte andererseits den metaphysischen Bereich, der bei den Amerikanern als echte oder modische Adaptation östlicher Geistigkeit Ausdruck findet. Der amerikanische Impuls wird dann immer besser, aber auch gar zu zahm deutschen Gegebenheiten angepasst und geht schliesslich in einheimischen Tendenzen auf. Ihren Spannungsreichtum, ihren ausholenden sprachlichen Gestus hat die neue Bewegung in ihrer deutschen Ausprägung weitgehend eingebüsst zugunsten einer genaueren formalen Durcharbeitung. Tritt diese in Verbindung mit kleinmeisterlichem Handwerksstolz auf, ist die Idylle leider nicht mehr weit.

Während sich in den Gedichten der heute zwischen Fünfunddreissig- und Fünfundvierzigjährigen, die zumeist durch die revolutionäre Studentenbewegung hindurchgegangen sind, ironisch gebrochene Enttäuschung und Lebenswille die Waage halten, tragen die Arbeiten der in den aufklärerischen Zeiten auf beschämende Weise totgeschwiegenen, fast vergessenen Dichter der älteren Generation das Zeichen der Vereinsamung und des gelassenen Standhaltens. Mit Ausnahme der Nachlassbände Paul Celans sind sie

erst in den letzten Jahren wieder «marktfähig» und, wie das Beispiel Ernst Meister zeigt, sogar wieder preiswürdig geworden. Das ändert nichts daran, dass ihre poetische Grundeinstellung, die Welt des Menschen *trotz* und nicht *mit Hilfe* ihrer Gesellschaftlichkeit zu deuten, mit der der Jüngeren nicht zu vereinbaren ist. Die Kluft zwischen ihrer Poesie der Innenwelt, der eigenwilligen, doch stets strengen Form, des irrationalen Bildes einerseits und der redseligen, lebenszugewandten, trotz aller Chaotik rätselosen Poesie ihrer Gegenspieler andererseits scheint unüberbrückbar. Damit die jüngere deutsche Lyrik mehr ist als nur ein Zeitdokument, müsste wahrscheinlich die Enttäuschung über unerfüllte gesellschaftliche Hoffnungen erst ins Positive umschlagen, in eine Konzeption, die soziale Gegebenheiten zwar einbezieht, den Menschen aber nicht ausschliesslich als soziales Wesen begreift.

## I.

Sechs Jahre nach Paul Celans Freitod ist postum die wohl letzte Gedichtsammlung *Zeitgehört*<sup>1</sup> erschienen, 1969 bis 1970 geschriebene Arbeiten, die im ausgemergelten, verkürzten, durchweg überschriftslosen Sprachgestus an die Gedichte von *Schneepart* anschliessen. Die Lektüre Celans ist spätestens seit *Atemwende* zu einem immer schwierigeren, oft im echten Wortsinn hermetischen Abenteuer geworden; zudem verstellt die Fülle von Sekundärliteratur häufig den unbefangenen Zugang zu einem Werk, das den Kommentar braucht wie kein zweites lyrisches im deutschen Sprachbereich der Nachkriegsliteratur. Dieser unaufhebbare

Widerspruch verweist jede Besprechung in eine zwielichtige Situation. Was kann, was soll sie leisten? Vielleicht am ehesten den Ort in der Zeit andeuten, den ein solches Werk einnimmt, das kein Werk mehr sein will, sondern Abfolge gehetzter poetischer Augenblicke, deren jeder das Absolute erfassen möchte. Diese Gedichte fügen dem Werk Celans, wenigstens nach erster Lektüre, nichts Neues hinzu; sie akzentuieren nur seinen nach innen gerichteten Verlauf, seine auf tödliche Vereinsamung zielende Richtung. Überall taucht das bald Gott, bald geliebtes Gegenüber, bald eigenes, aber fremdgewordenes Ich meinende *Du* auf, überall wird es in die Gefühls- und Denkbewegung einer Bildwelt hineingenommen, die bei allem oft forcierten Wirklichkeitsbezug verselbständigt wirkt. Celan hat das absolute Gedicht um der Dimension des Absoluten willen bis zuletzt durchgehalten, aber um den Preis, dass das Gedicht an Wirklichkeit verlor. Alle einmontierten Daten der Realität, von der Geologie bis zum Weltraumflug, dienen einzig und allein der Verwirklichung einer inneren Szene, in der der Mensch mit dem Absoluten konfrontiert wird, und zwar so ausschliesslich, dass dieses Absolute anders als dichterisch nicht mehr gelebt, begriffen, umgesetzt werden kann. *Nichts, Nirgend, Wüstensinn, Wahn, Ewigkeitsklirren* sind denn auch die Schlüsselbilder dieser letzten, todeserfüllten Gedichte, von denen eines Celans Tod vorwegnimmt:

*DU WIRFST MIR Ertrinkendem  
Gold nach:  
vielleicht lässt ein Fisch  
sich bestechen.*

\*



*Memento und Bild*<sup>2</sup>, dieser Titel des neuen Gedichtbandes von Erich Arendt (geboren 1903 in Neuruppin) könnte als Motto über seinem gesamten dichterischen Werk stehen, soweit es in der DDR entstanden ist. Formal und inhaltlich anders als Johannes Bobrowski, teilt Arendt mit ihm die Auffassung der Poesie als Akt der Erinnerung, der Beschwörung vergangener Lebenszeit, mit dem Unterschied, dass es sich bei Arendt nicht um das Land der Kindheit handelt, sondern um die fremde Wahlheimat der Emigration. Arendt hat als Kommunist auf seiten der Republik im Spanischen Bürgerkrieg mitgekämpft und Jahrzehnte im südamerikanischen Exil zugebracht, wo er den Grundstein zu seinem Übersetzungswerk legte, das so glanzvolle Namen wie Neruda, Aleixandre und Hernández vorweisen kann. Seine durchaus mediterranen Gedichte sind ganz nach innen zurückgenommen, wirken mit ihrer kargen Sprache wie ausgewaschener Karst mit scharfen, schmerzenden Graten und dunklen Hohlräumen. Kein Gramm Fett, alles nur Muskeln, ja reiner Knochenbau; etwas Statisches, Starres beherrscht diese eigenwilligen, manchmal auf Celan verweisenden Strophen (nicht umsonst ist das letzte Gedicht des Bandes Celan gewidmet) mit ihren geballten, plastischen Bildern, die ihre Herkunft aus der spanischen Welt nicht verleugnen. Der Rhythmus ist kleinteilig gebrochen, Inversionen zwingen zum Vor- und Rückwärtslesen, so dass nie der Eindruck des Fortlaufenden entsteht, eher des Beharrens auf einer immer gleichen, sich selbst variierenden Erfahrung. Aber was bei Celan hermetische Erfahrung im ursprünglichen Wortsinn ist, bleibt bei Arendt das schicksalhafte Erleiden der Verban-

nung selbst nach der Heimkehr in das Deutschland seiner Wahl, einem Hier und Jetzt, dem Arendt auch in diesem Band mit keiner Zeile Rechnung trägt. Auf diese Weise entstehen seltsam traum- und trancehafte, doch taghelle Gedichte, die die Glückserfahrung des Südens mit dem Unbehaustsein in der Gegenwart vereinen: Die Einsamkeit der früher äusseren, jetzt inneren Emigration erfährt eine rückwärts gewandte, mediterran-rauschhafte Kompensierung, die von geradezu metaphysischer Schwermut überschattet wird. Das zeigen Gedichte wie *Die Stümpfe*, *Die Schlucht*, *Kein Korn kein Rauch*, *Ein Drohen*. Abgesehen von dem Prosa-gedicht *Hafenviertel II* bleibt die Romania Erich Arendts eine durch gelegentliche Reisen wiederbelebte Erinnerungskulisse, eine Seelenlandschaft ohne Gegenwartsbezug, in die reale Daten, mythische Anspielungen und Selbstgespräche mit Kampf- und Dichtergefährten eingeblendet werden. Hölderlins «... dass im Finstern für uns / einiges Haltbare sei» ist dem Band als beziehungsreiches Motto vorangestellt. Hier wird das Ausharren in der finsternen Welt Gedicht:

*Hauchlose Kälte  
das Schweigen  
bewächst:  
bis ins Ungestalt vor  
dies andre, das  
älteste Wort:  
Verheissungslos!*

\*

Max Hölzer, 1915 in Graz geboren, hat wie Paul Celan Paris zum freiwilligen Exil aus dem deutschen Sprachbereich gewählt. Seine frühen Ge-

dichte standen im Bannkreis des Surrealismus, aus dem er sich in den sechziger Jahren allmählich löste, wobei er vorwiegend mediterrane Umwelt in dieses aufgelockerte Sprachgefüge einbezog. Seine geistige Entwicklung lässt sich an den Titeln der beiden vorigen Gedichtbände *Nigredo* und *Gesicht ohne Gesicht* ablesen: verweist dieser auf visionäre Erfahrungen, bedeutet jener den ersten alchemistischen Läuterungsgrad. Die Titel der neuen Gedichte *Mare occidentis* / *Das verborgene Licht* / *Chrysope*<sup>3</sup> sowie auf Kabbala und Alchimie anspielende Anmerkungen bestätigen diese geistige Position. Aber Hölzer ist kein Symbolist, es geht ihm um die Verkörperung seiner Erfahrungen in der Wirklichkeit. Diese ist fast immer mediterran, was dazu beiträgt, dass ein Gleichgewicht von Aussen und Innen, von Sinnlichkeit und Transzendenz zustandekommt. Das gilt vor allem für die Prosagedichte, die scheinbar nur Landschaft beschreiben, dabei aber ein inneres Geschehen sichtbar machen, das sozusagen parallel zur Natur verläuft. Problematischer erweisen sich die Versgedichte des Mittelteils schon deshalb, weil hier der Einfluss Celans übermächtig ist. Zeilen- und Wortbrechungen, Bilder und Neologismen wie *Königsfassade*, *Nirgend-Glanz*, *Wolken- und Erdenzwiepracht* schaffen ein geistiges Klima, das dem Celanschen zum Verwechseln ähnlich ist, allerdings aufgrund seines südlichen Lichtes heiterer ausfällt. Hölzer hat mit diesen Gedichten die regelmässigen Langzeilen seines vorigen Bandes aufgegeben, nicht aber das gleichsam innere Sprechen, das immerwährende Selbstgespräch ohne jeden umgangssprachlichen Beiklang, ohne Einbeziehung des Mitmenschen. Dadurch gerät er wie Celan in ein wohl

unausweichliches Dilemma. Die innere, auf Absolutes gerichtete Erfahrung der Vision, des Traums bleibt an ein Ich gebunden, dessen Sprechen trotz Auflockerungsversuchen immer Schriftsprache bleibt:

*EIN FLÜGELPAAR schreibt,  
sich faltend, sich  
öffnend –  
wär' es  
das Nun?*

Der hier spricht, macht die Ausnahme-, die Grenzsituation zur dichterisch einzig möglichen, er abstrahiert völlig von seiner gesellschaftlichen Situation, zum Beispiel als Arbeitender, und verzichtet darauf, von seinen Mitmenschen solidarisch Kenntnis zu nehmen. Alles wird hier – formal natürlich anders als bei Rilke – Weltinnenraum. Daher die thematische Gleichförmigkeit solcher Gedichte, ihr Ausweichen vor jeder zeitgenössischen Problematik, ihr künstliches Ausser-der-Zeit-Sein, das vielleicht mit der *splendid isolation* von Dichtern zu erklären ist, die sich bewusst den Zwängen und Krisen entziehen, die mit der alltäglichen Wirklichkeit jener Sprache verbunden sind, in der sie dennoch schreiben.

\*

Das erste Gedicht in Ernst Meisters neuem Band *Im Zeitspalt*<sup>4</sup> beginnt mit einem «Und»; Hinweis genug, dass gewissermassen weitergesprochen wird im Kontext des eindrucksvollen Meisterschen Gesamtwerkes<sup>5</sup>. Ein Dichter des sparsamen Ausdrucks, des gedankenschweren Wortes ist Meister von jeher gewesen; dieser Zug tritt nun mit be-

sonderer Prägnanz hervor. Seine kurzen, überschriftslosen Spruchgedichte mit ihren aus wenigen Worten bestehenden Verszeilen gemahnen teils an Haikus, teils an die Sinnreime des Angelus Silesius; liedhafte, tragende Rhythmen, die geeignet wären, Bewegtheit zu evozieren, Rhetorik, soweit sie blosses Ornament ist, und auch Reime werden vermieden zugunsten statischer, lakonischer Formen. So entsteht – ein in der deutschen Literatur seltener Glücksfall – Gedanken-Lyrik im besten, unüblichen Sinne des Wortes. Gedanken werden nicht nachträglich in Verse gebracht, sondern gehen, untrennbar von ihr, mit der Poesie überein. Meister, der unter anderem Philosophie und Theologie studiert hat, mag sich durch dieses unmittelbar, unter weitgehendem Verzicht auf Metaphern ausgesprochene Denkerische seiner Gedichte von Celan, Arendt und Hölzer unterscheiden, andererseits ist er ihnen durch die allen gemeinsame poetische Abkunft von Hölderlin verbunden, selbst wenn sie bei ihm nur andeutungsweise, in einzelnen Wendungen oder rhythmischen Figurationen, sichtbar wird. Wie die drei Genannten verbannt auch er Fakten und Daten des Alltags, etwa der Arbeitswelt und der Politik, aus seinen Zeilen, eine Stilisierung, die bei ihm weder als Verarmung noch als Flucht ins unverbindlich Poetische wirkt, erwächst sie doch aus der Konzentration auf das übermächtige Thema dieses Bandes: Seine Gedichte haben nicht nur formal auffallende Ähnlichkeit mit Grabschriften, sie sprechen auch unverhüllt vom Tod. Daran lässt sich seine energische Eigenständigkeit ermessen, vielleicht auch die uhrzehntelange Isolation, die eintreten mußte in einer Umwelt, welche sich bei

allem gesellschaftlichen Dissens in der Verdrängung dieses dunklen Punktes einig ist. Meisters Gedichte stehen gleichsam unter dem Druck metaphysischer Dimensionen, die das menschliche Leben zu einem Augenblick, zu einem Gedanken im Zeitspalt zusammenpressen:

*Im Zeitspalt  
ein Gedanke gewesen  
bis der Ewigkeitsschrecken  
ihn umwarf.*

*Was folgt,  
ist nicht Schlaf,  
sondern Skelett.*

*Das wissen  
die Verständigen aber.*

Faszinierend an diesen Versen ist die monumentale Einfachheit, mit der hier Augenblick und ewige Dauer, Jetzt und Nachher ohne Spekulation ins Gleichgewicht gebracht werden. Wer in so absoluten Massstäben denkt, gerät unweigerlich an die Grenzen der Sprache. Celan, dem sich dieses Problem auch stellte, hat ihre Auflösung durch Zerstückelung von Sätzen und Worten abgebildet. Meister wahrt die grammatischen Zusammenhänge; seine Aussagen schlagen nie ins Irrationale um, belassen aber dem Geheimnis seinen Raum. Er steht gleichsam fest auf dem Boden, macht ihn aber transparent, indem er mit dem Wort über das Wort hinausgreift und Stille als Leerraum in seine Texte einbezieht.

## II.

Ein Unbekannter ist er nicht, Wolfgang Bächler, der heute in München

ansässige Lyriker, der bis zu Beginn der sechziger Jahre vier Gedichtbände und einen Roman sowie 1972 die Prosa *Traumprotokolle* veröffentlicht hat, eher schon ein Stiller im Lande, der sich auf der literarischen Szene nicht in den Vordergrund spielte, obwohl er Mitbegründer der Gruppe 47 war. Seine Gedichte sind weniger vom Intellekt als vom Vertrauen ins Atmosphärische, in die Bedeutsamkeit der Sprache geprägt, was weder dem Programm des Kahl-schlags noch dem der nachrückenden Generation der sechziger Jahre entsprach. Das dürfte erklären, warum erst jetzt ein umfangreicher Auswahlband<sup>6</sup> seiner Gedichte von 1950 bis 1963 sowie neuer Arbeiten erschienen ist. Das Titelgedicht *Ausbrechen* erinnert nicht zufällig an die expressionistische Ära. Bächler, 1925 in Augsburg geboren, hat zwei literarische Ausgangspunkte: den Expressionismus, insbesondere Benn, und die Naturlyrik eines Lehmann, Loerke und Huchel. Dieses unterschiedliche Erbe lässt sich selten auf einen Nenner bringen. Bächlers Gedichte schwanken zwischen Rausch und Idylle; bald werden in versponnenen Metaphern Traum, Wahn und Tod umschrieben, bald durch exakte Beschreibung unscheinbare Details gestochen scharf belichtet. Das Stichwort «Ausbrechen» ist mehrdeutig; im Gedicht *Bürger* charakterisiert es die Lebensform eines Schriftstellers, der dem Befremden seiner Umwelt zum Trotz aus dem Gefängnis sozialer Normen ausbricht. Diese im Zeitalter der Schriftstellerverbände nicht mehr selbstverständliche Haltung ist für Bächlers Lyrik unabdingbare Voraussetzung, Voraussetzung auch für sein psychisches Ausbrechen aus dem beschränkten Bereich des Ich in die Erfahrung

des kollektiven Unbewussten, wie sie das Gedicht *Kollektivträume* schildert:

*Gejagt von den Büffeln Picassos,  
erlöst von den Engeln Chagalls*

*wirbeln wir durch die Räume  
schäumenden Blaus und Rots.  
In den Bodensatz unserer Träume  
sickert die Farbe des Tods.*

In den frühen Gedichten schafft der regelmässige Vierzeiler mit Kreuzreim den notwendigen Rahmen für kühne Verbindungen von Abstraktem und Konkretem, Phantasie und Realität. Wo auf diese Form zugunsten eines moderneren Parlanto verzichtet wird, wirkt die Symbolik zuweilen etwas gewaltsam, beispielsweise in dem 1956 geschriebenen, auf den Ungarn-Aufstand anspielenden Gedicht *Rattenpfiße und Möwenschreie*: «Blutwursthäute im FIGARO / und die zertretene HUMANITÉ». Gerade in solchen Zeilen bahnt sich jedoch eine Entwicklung an, die zu den neueren, in freien Rhythmen geschriebenen, reimlosen Gedichten führt. Sie beziehen bisher nicht poesiefähige Gegenstände und Geschehnisse ins Gedicht ein, nähern sich der Umgangssprache und sind weniger auf den lyrischen Augenblick als aufs Erzählerische angelegt. Dass Bächlers unzweifelhaftes sozialkritisches und politisches Engagement keinen angemessenen Ausdruck findet, hängt sicher damit zusammen, dass ihm plakative Aussagen weniger liegen als leise Töne. Zarte Übergänge, Wechsel der Tages- und Jahreszeiten, Wachträume, Erinnerungen und Ahnungen sind sein eigentliches Thema: «Die gelben Mauern des Sommers ergrauten. / Türen aus Rauch



gingen auf.» Das Schwebende, Ungreifbare, das in solchen Versen Schlüsselwörter wie Rauch und Asche, Grau und Mond umgibt, ist stets von einer Ahnung tiefer Gefährdung durchzogen. Sie in Poesie verwandelt zu haben, ist vielleicht Bächlers überzeugendste Leistung.

\*

Jörg Steiner, 1930 in Biel geboren, vertritt den Typus der engagierten Poesie, wie er die deutsche Literaturszene zwischen Mitte der sechziger und Anfang der siebziger Jahre beherrschte. Der Titel seines Gedichtbandes *Als es noch Grenzen gab*<sup>7</sup> kennzeichnet die gutbürgerliche Gesellschaft der Schweiz vom utopischen Standpunkt der Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit aus als eine geschichtliche Situation, die zum Glück bereits der Vergangenheit angehört, – ein Kunstgriff, der es ihm erlaubt, die menschlichen Verhältnisse gleichsam durch das andere Ende des Fernglases in ihrer Kleinheit und Kleinlichkeit anzuprangern. Steiner predigt keine Ideologie, vermeidet den für viele deutsche Engagierte so typischen Fehler, das Gedicht zum politischen Glaubensbekenntnis umzufunktionieren und es dabei zu zerstören; mit viel menschlichem, ganz unprätentiösem Einsatz geht er immer vom Einzelfall aus. Da ist die *Neusiedlung*, in der die genormten Bewohner schon bei Lebzeiten zu Toten werden; da sind die vergessenen Alten *Im Stadtsyl*; da sind die *Residenzen der Angst, bewacht* von demokratischen Polizisten, damit den Botschaftern der Diktatur kein Haar gekrümmt wird; da gibt es den *Be-*

*richt eines Nicht-Ausgewiesenen*, eines italienischen Gastarbeiters aus dem «Ferienparadies Schweiz im Vierfarbendruck». Wie sehen diese kritischen Gedichte aus, die so sehr vom Vorsatz, vom Einsatz leben? An literarischen Vorbildern im deutschsprachigen Raum, etwa Tucholsky oder Brecht, fehlt es nicht, doch lässt sich Steiner nicht auf sie festlegen. Er schreibt vergleichsweise konservative Gedichte, was Vers- und Strophenbau, Bildprägung und Gedankenführung angeht; überall herrscht Nüchternheit und Deutlichkeit in wohlausgewogener Syntax. Diese Gedichte sind tatsächlich, wie auf dem Waschtisch zu lesen steht, «verstehbar, erlernbar». Das mag ihrer Verbreitung, ihrer Anwendbarkeit für soziale Aktionen zugute kommen, ist aber nicht in jedem Fall ein Vorteil. Auf dem Gebiet der politischen Lyrik sind in diesem Jahrhundert Maßstäbe gesetzt worden, unter anderem durch die Genannten, an denen sich der engagierte Autor messen lassen muss. Und hier wirkt Steiner bei allem menschlichen Einsatz oft blass und brav. Selten finden sich so beklemmende Formulierungen wie «Du bist ein bisschen gesteinigt worden, / ein bisschen erschlagen, / ein wenig erdrosselt». Und umsonst sucht man nach zündenden, einprägsamen Sentenzen, wie sie den Glanz der politischen Lyrik von Heine bis Brecht ausmachen. Ob es an den ausgeglichenen schweizerischen Verhältnissen liegt oder daran, dass Steiner sich vor grossen Worten fürchtet? Jedenfalls, und hier trifft er sich mit Bächler, ist eher die Einzelbeobachtung, das Nachdenkliche, Atmosphärische seine Stärke, wie das schöne Verspaar von *Im Stadtsyl* zeigt: «Sonnenblumen beugen sich über die



Alten, / der hypnotische Blick macht sie stumm –.» Am meisten ist Steiner dort Dichter, wo seine Kritik nicht aus Vernunft und gutem Willen kommt, sondern sich aus einer sinnhaften Erfahrung entwickelt, wie in *Langsam richtet das Land sich auf*:

*Wo sich die Vorstadt ins flüsternde  
Gras duckt  
und aus den sandigen Gräben Wohn-  
blöcke stossen,  
wo die Sehnsucht verrottet  
und der Nebel an der Heckscheibe  
gefriert:  
Frost.*

### III.

Der überraschendste Gedichtband der letzten Jahre ist zweifellos Karin Kiwus' *Von beiden Seiten der Gegenwart*<sup>8</sup>; überraschend, weil sich in ihm die Lebensspannungen der Generation zwischen Dreissig und Vierzig zu einer Harmonie klären, die auf einem labilen Gleichgewicht von Enttäuschung und Erwartung beruht. Ironisch gebrochene Utopie und in sich gekehrte Resignation, wehrlose Scheu und saloppe Umgangsformen, scheinbare Überlegenheit der Vernunft und heimliche Angst vor dem Unbewussten werden von Karin Kiwus mit leichter Hand ausbalanciert. Sie schreibt eine rhetorische, tänzelnde Poesie mit amerikanischem Einschlag, der eher auf Auden als auf ihre Altersgenossen aus der Neuen Welt verweist. Wo Gefährdendes auftaucht, wird es zur Allegorie stilisiert, also unschädlich gemacht, erlaubt doch die Allegorie Identifikation und Distanzierung zugleich, so in *Herr*

*und Knecht, Der Sprung* oder *Ein Karneval*. Karin Kiwus teilt die Bildfeindlichkeit der meisten deutschen Lyriker dieser Jahre nicht; sie konstruiert ihre Bilder sehr bewusst und so wirklichkeitsgetreu, dass man kaum merkt, ob sie wirklich aus der Erfahrung stammen oder den Schnittpunkt von Emotion und Intellekt nachträglich mit Realität besetzen: «Es wird wieder / unbe-sehen/ geschunkelt in den Kutschen die rückwärts / abgefahren sind am Brunnen vor dem Tore», heisst es, in Anspielung auf neue konservative Tendenzen, in *Es wird wieder Zeit*. Diese Gedichte wirken frühreif, austariert; wie bei Steiner findet man kaum etwas Misslungenes, allerdings auch nichts, was über das Gekonnte hinaus begeistern würde. Eine solche Ausgewogenheit von Liebenswürdigkeit und Trauer, Aufbegehren und Ernüchterung erinnert an die angelsächsische, wohltemperierte Sensibilität eines Holthusen; sicher hat Karin Kiwus aber auch bei Frank O'Hara gelernt, dessen lässige Twens der *Lunch Poems* samt den dazugehörigen Küchen in ihren Gedichten wiederaufleben. Überhaupt verweisen der verquasselte Tonfall, die Rolle von Essen und Trinken, modische Accessoires, Party- und Bildungserlebnisse mit ihrer Second-hand-Realität aus Theater, Kino und Büchern auf Amerika, wobei häufig gerade die originellsten Einfälle ihre Abhängigkeit von gewissen Vorlagen nicht verleugnen können, entweder im Motivischen, Atmosphärischen oder in der Montage von Vers und Strophe. Ein erster Gedichtband also, der eine vielversprechende Etüde darstellt. Vielleicht ahnt Karin Kiwus, welcher Bewährungsprobe sie entgegengeht, wenn sie in dem Kurzgedicht *Satisfaction* schreibt:

*Weisst du  
sagt der  
angeschlagene Champion  
neben mir an der Jahrmarktsbude  
weisst du  
sagt er kauend  
eigentlich  
schmeckt so eine Melone erst richtig  
wenn du sie ausschaben kannst  
mit deinen Krücken*

\*

Der dritte Gedichtband von Harald Hartung, Jahrgang 1932, trägt den programmatischen Titel *Das gewöhnliche Licht*<sup>9</sup> nicht zu Unrecht, denn das beherrschende Thema dieser Gedichte ist die Alltagswelt: Familie, Wohnen und Reisen, Kindheits- und Jugenderinnerungen, Älterwerden. Wenn trotzdem nicht der Eindruck der Idylle aufkommt, so liegt das an einem Hauch ironischer Melancholie, der diese Verse und Strophen durchzieht. Hartung spricht leise, hinter vorgehaltener Hand, ohne Auf- und Abswellen des Tonfalls, in einem gleichmässigen Redefluss, der durch unmerkliche, jedoch geplante rhythmische Variationen belebt wird. Small-talk verbindet sich mit einem kunstvollen Vers- und Strophenbau, der ein solches Eigenleben gewinnt, dass die Themen dahinter zurücktreteten. Der Eindruck, dass hier ein Parlando um seiner selbst willen vorgebracht wird, verstärkt sich noch durch die verwendeten einfachen Wörter und Bilder, das bewusste Beharren auf dem Immer-Gleichen, das von schüchterner Sensibilität zeugt: «In den Nächten wenn deine Kindheit dich / aus dem Schlaf treibt in ein blindes Weinen // genügen da Worte wenn eine wortlose Hand die zu dir schlüpft soviel

mehr // Frieden stiftet? Doch das erste beste / Wort ist immer noch das beste Wort» heisst es in *Eklogen*. Wie Karin Kiwus, die allerdings viel vitaler wirkt, hat Hartung ein Gefühl für Ausgleich im Leben; er hält die Dinge und Probleme bewusst in der Schwebe, das Verschwimmen der Rede, bedeutsames Stocken und Abbrechen spielt eine grosse Rolle. Hinter der Alltagswelt mit ihren Urlaubsreisen, Ehegesprächen, Partys und Interieurs – hier, wenn auch gedämpft, der Einfluss der Amerikaner – steht wie ein heimliches Fragezeichen der Tod. Auch er wird nicht dramatisch, eher schicksalsergeben in Betracht gezogen, wie überhaupt viele Gedichte schon im Titel Resignation zum Ausdruck bringen: *Möglicher Sommer, Muss man nicht bei der Ratlosigkeit, Eine Unzufriedenheit*. Eine Ausnahme macht das schöne Gedicht *Morgens um vier*, das ähnlich wie W. C. Williams' *Danse Russe* die Reinheit des Erwachens in der Morgenfrühe, die Zärtlichkeit für die jeden Tag neue Welt feiert, mit einer Gefühlskraft, die hier nicht durch kunstvollen Strophenbau kanalisiert wird. Aber solche Glückserfahrungen sind selten in dieser Bestandesaufnahme des mittleren Lebensalters, die vorsichtig und ernüchtert feststellt:

*angekommen oder nie  
weggewesen sein – dieses  
gewöhnliche Licht, ist es  
Täuschung Erwachsensein Tod?*

\*

Rolf Haufs, 1935 geboren und seit 1960 in Berlin lebend, hat das Lokale, Alltägliche in der Poesie bereits zu einer Zeit in den Vordergrund gerückt, als

es noch nicht Mode war. Das zeigen die Titel seiner früheren Gedichtbände *Strasse nach Kohlhasenbrück*, *Sonntage in Moabit* und *Vorstadtbeichte*. Sein neuer, nach fast zehnjähriger Pause erschienener Band *Die Geschwindigkeit eines einzigen Tages*<sup>10</sup> hat sich aus der gelegentlichen Enge und Versponnenheit seiner frühen Arbeiten befreit und hat mehr Atem, mehr Welt gewonnen. Haufs schreibt prosaische Gedichte in wechselnden Formen, die keinem Rezept folgen; er kokettiert nicht, trimmt nichts auf Wirkung, alles ist klar, deutlich, einfach. Dabei ist seine Wandlungsfähigkeit gross: es gibt kurze, spruchartige Gedichte, längere Erzählgedichte, regelmässige und unregelmässige Strophen, plakative Satzreihungen oder, umgekehrt, Satzverschleifungen. Auf eine musikalische oder rhythmische Eigenwirkung der Sprache verzichtet er, sieht man von ein paar Ausnahmen ab, etwa dem teilweise gereimten, balladesken *Abschied*. Das sollte nicht zu dem Schluss verführen, seine Gedichte seien nicht durchgearbeitet, dafür sind sie viel zu konkret und zu genau. Der Einfluss der Amerikaner ist auch bei ihm zu erkennen, entweder thematisch wie in *Salon Imaginaire*, *Lee* oder *Fernsehfilm, amerikanisch*, oder verdeckter durch Anwendung von filmischen Techniken im Montagestil. Im Vergleich zu Karin Kiwus und Harald Hartung wirkt Haufs nüchterner, objektiver, was vielleicht von seiner Erfahrung als Erzähler herkommt; er setzt immer auf die Sache selbst, nie auf Interpretation. Spricht er von sich, ist es nicht das berühmte lyrische Ich, das sich nach vorn spielt, sondern der Zeitgenosse, die biographisch fassbare Person: «Du hast genug mit deinem Leben zu tun. / Also weitergehen, ob-

wohl / Du weisst wie es ausgeht», heisst es in *Asche und Seele*. Dafür treten die Dinge in den Vordergrund, das bezeichnende Detail, das besonders in assoziativen Verkettungen voll wirksam wird. So im letzten Teil von *Grossmutter Maria*; ihr geheimnisumwitterter, sargähnlicher Geschirrschrank mit seinem wohlbehüteten Service – es hat die Farbe der Muttergottes und der Sehnsucht – weckt im Enkel Nostalgie nach einer heilen Zeit, die ihm nur noch bruchstückhaft zugänglich ist, untrennbar vom Wissen um die Fragilität des Daseins:

*Wie still war der Schrank mit den  
hohen Türen  
Hinter denen die Geheimnisse waren  
Das blaue Geschirr, von dem ihre  
kaum beweglichen Hände  
Ein paar Stücke übrig liessen. Eine  
Kanne. Zwei  
Tassen. Vier Teller.*

\*

Dass zwei deutsche Literaturen zwar noch nicht ausgebildet, aber doch im Entstehen sind, zeigt sich in der Lyrik deutlicher als in der Prosa, weil im Gedicht Sprache und Thema enger miteinander verbunden sind. Welcher westdeutsche Lyriker hätte zum Beispiel, wie der ostdeutsche Karl Mickel, im letzten Jahrzehnt mit Liebesgedichten ausgerechnet im Stil der englischen Barockdichtung auftreten können? Was bei uns als Professorenlyrik erbarungslos durchgefallen wäre, erregte in der DDR als nonkonformistisch beträchtliches Aufsehen. Mickels Erstling *Lobverse und Beschimpfungen* folgte als zweiter Band 1966 *Vita nova mea*, der bereits mit seinem Titel provozierend

auf Dante zurückgreift. Er ist ein gekonntes Maskenspiel mit Tradition und Moderne, mit offensichtlichem Rückzug ins Private und heimlichem Aufbegehren, das gerade auf dem Umweg über die auch offiziell herausgestellte literarische Tradition mehr als deutlich werden kann. In seinem neuen Gedichtband *Eisenzeit*<sup>11</sup> erweitert Mickel die angeschnittene Thematik vorsichtig; sie reicht vom Liebesgedicht über die Landschaftsidylle bis zum politischen Gedicht in der Nachfolge Brechts. Gleichzeitig dämpft er sein formales Raffinement, das sich in den vorangehenden Bänden an formstrengen Sonetten, verspielten Vierzeilern und Blankversen geschult hatte. Feste Strophenformen gibt es in seinem neuen Band kaum mehr, der Reim wird durch Synkopierung bewusst ironisiert, ebenso der Blankvers, der zu meist kurzen Erzählgedichten mit didaktischem Einschlag führt. Das gesellschaftskritische Element, bedacht-sam auf Ost und West verteilt, ist stärker geworden. Brechts Amerikakritik, die bekanntlich von versteckter Bewunderung durchsetzt ist, wird in einem Gedicht mit dem Titel *Dickicht Brechts*, also unter Anspielung auf ein frühes Brechtsches Stück, wiederaufgenommen. Hörbar schwingt dabei die Sehnsucht eines in der sozialistischen Provinz Beheimateten mit. Andere Gedichte wie *Indianerfilm* und *Neubauviertel* üben zuweilen mit Kraftausdrücken gespickte Kritik an gesellschaftlichen Zuständen, wobei nicht selten an geheiligten Grundsätzen gerüttelt wird. So heisst es in *Neubauviertel* mit Bezug auf die marxistische Ansicht, wonach das Sein das Bewusstsein bestimmt: «Weil die Umwelt den Menschen formt / Ist alles genormt / In den üblichen Grössen», was Mickel zu grotesken anthropologischen

Schlussfolgerungen anregt, die nicht gerade zitierfähig, aber äusserst erheiternd sind. Erheiternd auch die satirische Verwendung eines klappernden Alexandriners in dem Gedicht *Kindermund*, wo ein sozialistisch abgerichtetes Kind seinen in alltägliche Schwierigkeiten verstrickten Eltern altklug die Leviten liest:

*Was ist das für ein Krach? Was muss  
ich, leider, hören?  
Die Eltern sind entzweit und wollen  
sich zerstören  
Und mich mit ihnen mit! Oh wollet  
doch bedenken  
Von Schuld ist keine Spur die Sach  
ist einzurenken!  
Dass du, Papa, studierst sollst du,  
Mama, nur loben  
Wenn du, Mama, bist müd sollst du,  
Papa, nicht toben ...*

Bei einer ganzen Reihe satirisch-kritischer Gedichte ist Brechts Ton durchzuhören, und zwar die Stimme des Herrn Keuner, der bei Mickel Mottek heisst und in Versen redet. Von diesem Mottek wird in den Anmerkungen gesagt, er sei Prof. Dr. Dr. h. c., Mitglied der Akademie der Wissenschaften und Ordinarius für Wirtschaftsgeschichte an der Hochschule für Ökonomie; er hat also den gleichen Beruf wie Mickel selbst und darf wohl als sein anderes Ich gelten, das hier öfter laut, ja vorlaut recht ketzerische Einsichten zu Papier bringt. Am eigenständigsten sind die Gedichte, die *Widergänger* genannt werden: teils phantastische, teils surrealistische Verserzählungen mit verblüffenden Überblendtechniken, etwa *Die Arena* oder *Die Träume*. Solche Arbeiten, die weniger diskursiv als assoziativ aufgebaut sind, zeigen deutlich,



dass in Mickel noch andere Möglichkeiten stecken als die witzige, geistreiche Didaktik, mit der er sich bisher erfolgreich nach allen Seiten abgesichert hat, auch seinem Unbewussten gegenüber, das sich hier zu Wort meldet. Vielleicht nähert er sich damit einem Punkt, wo er alles Erlernte, alle Kunstgriffe aufgeben muss, um ohne Rückversicherung zu sich selbst zu finden. Das wäre doch, letztlich, was Gedichteschreiber und ihre Leser, jeder auf seine Weise, für sich erhoffen.

*Brigitte Weidmann*

<sup>1</sup>Paul Celan, *Zeitgehöft, Späte Gedichte* aus dem Nachlass, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1976. – <sup>2</sup>Erich Arendt, *Memento*

und *Bild*, Agora, Darmstadt 1977. – <sup>3</sup>Max Hölzer, *Mare occidentis / Das verborgene Licht / Chrysopöe*, Neske, Pfullingen 1976. – <sup>4</sup>Ernst Meister, *Im Zeitspalt*, Luchterhand, Darmstadt und Neuwied 1976. – <sup>5</sup>Nach den Einzelausgaben ist 1964 im Luchterhand-Verlag ein umfangreicher Auswahlband der Gedichte von 1932 bis 1964 erschienen. – <sup>6</sup>Wolfgang Bächler, *Ausbrechen, Gedichte aus 30 Jahren*, S. Fischer, Frankfurt a.M. 1976. – <sup>7</sup>Jörg Steiner, *Als es noch Grenzen gab*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1976. – <sup>8</sup>Karin Kiwus, *Von beiden Seiten der Gegenwart*, Suhrkamp-Verlag, Frankfurt a.M. 1976. – <sup>9</sup>Harald Hartung, *Das gewöhnliche Licht*, Neske, Pfullingen 1976. – <sup>10</sup>Rolf Haufs, *Die Geschwindigkeit eines einzigen Tages*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1976. – <sup>11</sup>Karl Mickel, *Eisenzeit*, Rotbuch-Verlag, Berlin 1976.

## ANTONIA GUBSER, AUFENTHALTE

Antonia Gubser's Aufenthalte sind kurz und bestimmt. Klar und vernünftig, ohne jede Sentimentalität, ist die Sprache. Nüchtern wird dargestellt: das kleinliche Leben eines Angestellten, der sich am Wunschtraum kühnen Bergsteigens durch die Formularwelt seines Büros hangelt, Eifersucht und Selbstbewusstsein, Grossüberbauung aus der Sicht einer Maus, die Verwandlung eines unberührten Wiesen-Waldstückes in eine moderne, übers Wochenende ausgestorbene Siedlung, der Ball in seiner ersten Rundung als Weltkugel, in seiner letzten als Fussball. Ein längerer Text ist dem Besuch einer Grossstadt gewidmet.

Antonia Gubser hält sich lange genug bei belanglos erscheinenden Tat-

sachen auf, um aus ihnen ein verborgenes Unbehagen ans Licht heraufzuholen. Sie verweilt jedoch nicht, bis die Kritik ins Weinerliche einer verlorenen Idylle absinkt. Spannend ist diese nüchterne Vehemenz, diese unvoreingenommene, sachlich feststellende Kritik. Sie reizt auf um ihrer Genauigkeit, ihrer Treffsicherheit willen. Das Netz der sachdienlichen Mitteilungen ist so eng, dass es kein Entrinnen gibt.

Da heisst es zum Beispiel:

*«Früher wurden die Städte innerhalb der Mauern gebaut und heute innerhalb der Strassen.»*

Vom Fernsehen wird gesagt: *«Dabeisein ist unmöglich.»* Faktisch stimmt



dieser Satz; das Fernsehen zwingt uns zu Passivität, zum blossen Zusehen. Er kennzeichnet aber darüber hinaus unseren heutigen Zwiespalt: wir wollen überall mit dabei sein, und haben ob der Vielfalt der Angebote nicht mehr die Kraft zur Konzentration auf eine einzige Sache, um ganz bei ihr, dabei zu sein, undistanziert.

Der verkehrsfreie Platz wird so charakterisiert:

*«Da Augen und Ohren für einmal nicht dem Diktat des Zwecks unterstellt sind und nicht zwangsläufig funktionieren müssen, beginnen sie umherzuschweifen und im Gewohnten das Besondere und Einmalige zu entdecken.»*

Diktat des Zwecks und zwangsläufig Funktionieren machen unseren Alltag aus. Fast unbewusst, jedenfalls widerstandslos nehmen wir diese, uns unserer Menschlichkeit, unseres freien Selbst beraubenden Tatsachen an. Antonia Gubser legt den Finger auf diese heiklen Stellen. Sie schreit nicht, sie tobt nicht, sie deckt nur auf und lässt das Aufgedeckte offen. Sehr unpoetisch, ganz ohne «Stimmung» scheint diese Schreibart. Doch Poesie ist nicht Aus-

weichen in die Emotion, sondern mitten Hineingehen ins gewohnte Einerlei des Alltags, um das weitausgebreitete und deshalb schwererkennliche Muster unseres Lebens in ein klares Bild zusammenzuraffen. In dieser Konzentration ist Härte, die Härte der Kraft.

1972 ist das erste Buch von Antonia Gubser erschienen: «*Gedichte*». «*Kante*» entspricht ganz und gar dem Tenor von «*Aufenthalte*». Das Gedicht lautet:

*«Eine Kante  
links – rechts  
scheidend  
wie ein Grat  
zwischen Abgründen  
widerstehend.»*

So wenig braucht es, um Antonia Gubser zu inspirieren, nur eine Kante. Der Stil dieser Autorin könnte im Sinne des oben zitierten Gedichts als kantig bezeichnet werden: trennend zwischen rechts und links, und widerstehend den Abgründen, unsüchtig.

*Dorothea Salvini*

<sup>1</sup> Antonia Gubser, *Aufenthalte*. Bubenberg-Verlag, Bern 1977.

## FLUCHT INS HERZ

*Zu Günter Herburgers Roman «Flug ins Herz<sup>1</sup>»*

*«Obwohl wir vor Müdigkeit zitterten, blieben wir, eng umschlungen, noch lang auf dem obersten Balkon, sahen und hörten dem Schauspiel zu, erhaben wie*

*ein Königspaar, das wir, in unserem Land, bestimmt nicht mehr sein würden.»* So idyllisch, in einem italienischen Dorf, enden Rosa Kaestle, die

Arbeiterin, ein Kind des Millionärs Quatander im Bauch, und Johann Jakob Weberbeck, Protagonist und Ich-Erzähler in Günter Herburgers Roman *«Flug ins Herz»*. Begonnen hatte es dabei ganz anders, ganz unten: W. arbeitslos, geschieden, misslungener Selbstmordversuch. Wie schafft man das: vom Selbstmörder zum König? Herburgers Antwort ist eine kunterbunte, seitenfüllende, erfundene Geschichte. Ihr Gerüst ist einfach: Quatander, der Millionär, wird entführt. Es geht dabei nicht um Geld, sondern Rosa soll von ihm ein Kind bekommen. Gleichzeitig soll Charly, ein anderer Arbeiter, der reichen Schönheit Hella Munz ein Kind machen. Damit soll der Beweis geliefert werden, dass Unterschiede der Begabung und des Erfolges nicht von irgendwelchen unbegreiflichen Mächten, sondern von den realen Umständen, in denen man aufwächst, geprägt werden. Das Kind der Rosa, obschon von einem Millionär gezeugt, wird nicht dieselbe Entwicklung nehmen, nicht dieselben Chancen haben wie das Kind der Hella Munz, dessen Vater doch ein Arbeiter ist.

Doch das Resultat dieses Experiments, das im übrigen noch nicht feststeht – *«Flug ins Herz»* ist der erste Teil einer Trilogie –, ist weniger wichtig als die vielen positiven und negativen Erfahrungen, durch welche W. allmählich aus der Verzweiflung zur Serenität, aus der Bewusstlosigkeit und Ohnmacht zu Wissen und Selbstbestimmung gelangt. Da ihm jeder Gegenstand gut genug ist, solche Erfahrungen zu machen, wird der Roman zu einem unendlichen, wertfreien Sammelsurium: *«Nichts verbrennen, nichts kaputt machen»*, sagte ich. *«Sondern sammeln.»* Der Konstruktivität sind damit in die-

sem doch kritisch gemeinten Buch keine Grenzen mehr gesetzt.

*«Flug ins Herz»* wird mit einem ungeheuerlichen Anspruch verkauft: *«... ein weitgespanntes, grossartiges Panorama dieser Jahre, erzählt vom Denken und Fühlen, vom Arbeiten und Träumen in diesem Land. Dieses Buch will ein Stück Utopie wagen, ohne die unsere Sehnsucht nach Glück nicht auskommen könnte.»* So der Klappentext. Die Utopie: aus dem vom Denken getrennten Fühlen und dem vom Arbeiten getrennten Träumen in einer spätkapitalistischen Gesellschaft soll Identität wieder hergestellt werden. Über das Beschreiben und Erfahren falscher Wirklichkeit hinaus soll Literatur utopisch eine bessere Welt entwerfen. In einem programmatischen Vorwort rechtfertigt sich Herburger: *«Die Literatur lebt nicht für sich allein. Sie bangt, vergleicht und hofft als Nutzniesser aller gesellschaftlichen Ereignisse. Doch sie wird erst wahr, wenn sie Gebäude errichtet, die dann selbständig zu stehen vermögen und nur noch der Phantasie angehören. Deshalb sind Entführungen und Verführungen des Buches nie geschehen. Sie wurden erfunden wie auch alle persönlichen und anderweitig intimen Verstrickungen, mit der Absicht, Gegensätze, unter denen wir leiden, vielleicht für eine kurze Weile aufheben zu können. Wäre jene Utopie nicht mehr gestattet, sähe ich den Beruf eines Dichters auch bei uns bedroht.»*

Der Anspruch soll einmal durch die Romanform eingelöst werden: der Vereinzelung und der immer weniger erfahrbaren Kontinuität der Geschichte wird ein im Handeln und Leiden mit sich identisches Individuum, der Held W., entgegengesetzt. Das Sammelsurium der Episoden soll durch die Tat-

sache, dass es immer W. ist, der sie erlebt, zusammengehalten werden. Die grosse Form macht den Mangel, von dem beim Schreiben auch Herburger ausgegangen ist, wieder gut. Verlorene Qualität soll durch Quantität eingeholt werden. Inhaltlich soll der Anspruch erfüllt werden mit einer sich allmählich über alles legenden Harmonie der Gegensätze. Das Purgatorium ist für alle, für Quatander, für Hella Munz, aber auch für Rosa und für W., die Vorstufe des Paradieses. Das gemeinsame Kind Rosas und Quatanders wird so nicht, wie beabsichtigt, zum Beweis ungerechter Verhältnisse, sondern durch die Vermischung des Blutes, die von Rosa und Quatander bezeichnenderweise schon vor der Zeugung vorgenommen wird, zur Antizipation der klassenlosen, versöhnten Gesellschaft. Der neue alte Irrationalismus: das Blut, die Rasse tritt an die Stelle der sozialen Klasse. Die Versöhnung geschieht nicht in dialektischer Aufhebung des Widerspruchs, sondern in diffuser Vermischung. Aus dem Unterschied zwischen Wirklichkeit und Traum beziehe er Kraft, sagt einleuchtend einmal jemand im Roman. Je weiter aber Herburger seine Utopie fortspinnt, desto mehr gefährdet die sich einstellende Harmonie diesen Unterschied, desto kraftloser und nichtssagender wird sein Buch. Er gefährdet seinen Anspruch, dass allein Utopie Wahrheit beinhalten könne, und damit nicht zuletzt seine Existenzmöglichkeit als Dichter.

Die Wahrheitsaussage einer Utopie kann nur in einer Aussage über diese, unsere Welt bestehen. Durch das «nicht», das der Begriff enthält, nimmt sie dialektisch im Entwurf einer besseren Welt die schlechte bestehende Welt mit sich. Die politische Relevanz aller Uto-

pien bezog sich immer nur aus dem, was sie über das Hier und Jetzt auszusagen vermochten: in der Konfrontation, im Gegensatz. Sie konnten also gerade nicht als «Gebäude» verstanden werden, die «*allein zu stehen vermögen*». Sie sind überhaupt nicht Gebäude, sondern Destruktionen. Das aber ist nur möglich, wenn sie in der Negation enthalten, was negiert werden soll. So dürfen auch nicht «für eine kurze Weile» die Gegensätze, unter denen wir leiden, aufgehoben werden. Eine Utopie müsste sichtbar gemacht werden in der Bewusstmachung des Leidens und des Unglücks. Herburger aber hat dem Unglück und den Gegensätzen von Anfang an misstraut: «*Schlimme Zeichen, wenn wir nur im Kampf und Zwiespalt oder durch Verzicht Vorteile gewinnen, als sei das Glück ein Fehler, der jede Regel vermeidet.*» So geht das Leiden in Herburgers Utopie allmählich verloren. Immer wieder hämmert sich W., oder besser: hämmert Herburger W. (denn über das blosse, entfremdete Objektsein W.s in dieser Gesellschaft hat sich Herburger mit seinem eigenen, aufgeklärten Bewusstsein hinweggemogelt) die neue Tugend «Umsicht» ein; er ermahnt ihn, seinen Zorn in Strategie zu verwandeln – bis er verlorenght. Das und die schon auf der ersten Seite des Romans notierte Grossvaterregel: «*alles essen, alles trinken und stets als letzte gehen*» machen W. immun gegen alles Gift, Unglück und schlechte Wirklichkeit. Er ist nicht umzubringen, ein tatsächlich unteilbares Individuum. Aus Niederlagen geht er gestärkt hervor. Das Unglück, das ihm widerfährt, hat therapeutischen Wert. Zuletzt erleidet er gar nichts mehr. Wenn wir aber nur erkennen, was wir erleiden, dann erkennt W.

auch nichts mehr, wird zum blindwütigen Sammler. Das Sammeln tritt an die Stelle des Erkennens.

Dieser Prozess der Entleerung ist letztlich eine Folge der Sprache Herburgers. In Deutschland und anderswo zeigt sich, dass sozialdemokratisches Pathos der «Macher» die Grenzen der Freiheit nicht erweitert, sondern im Gegenteil einengt. Herburger, der gegen die Verengung der Grenzen der Freiheit zu schreiben vorgibt, bewirkt mit gleichem Pathos ebenfalls das Gegenteil. Ein Beispiel: «An unseren Plätzen ereignete sich Geschichte, selbst wenn noch viel Lähmung hinderte. Täterschaft hing mit Wissen zusammen, daraus folgerten Ziele, jene würden Gefolgschaft nach sich ziehen, die Macht herbeizwang.» In der Geschliffenheit und Mühelosigkeit, mit der Herburger formuliert, ist hier alle Lähmung eliminiert. Das ist schlechte Literatur: Inhalt, der nicht Sprache wird. Oder umgekehrt: Sprache ohne Inhalt, Sprache als bloße Deklamation. Nicht eine schwache, schlechte Sprache ist daran schuld, sondern eine grenzenlose, präpotente – eine Sprache, die das Schweigen nicht zulässt. Nur was gesagt werden könne, sei wichtig, und alles, was wichtig sei, könne gesagt werden, steht einmal in Herburgers Roman. Da ist sie wieder: diese Immunität, diese Unanfälligkeit für allen Zweifel.

Die ganze Utopie ist so nichts anderes als eine nostalgische Flucht in eine verlorene Geborgenheit. So ungenau und hohl wie die Sprache, so verschwommen und idealistisch abstrakt ist das, was als bessere Welt

vorgestellt wird. Die angestrebte Identität ist ein romantisches Verschwimmen, das sich nicht an der Nichtidentität in unserer Welt reibt und konkretisiert. W's Träumen fehlt die Schärfe von Visionen: «*Im Traum geschah es allemal, wenn wir bedenkenlos auszutauschen anfangen, mit Flugechsen Bündnisse schlossen, in Kristallen wanderten und, sobald wir hungrig wurden, deren Echos bündelten, mit ihnen von Gipfel zu Gipfel hüpfen und dann die Noten, die uns Trittbrett waren, in Musik verwandelten, bis der Morgen anbrach und das Kartenhaus wieder zusammenfiel.*» Utopie ist mit Phantasterei verwechselt. Damit fällt auch die Frage, wie man politisch denkend und handelnd die Wirklichkeit verändern könne, weg. Auch hier ein mystisches Verschwimmen, märchenhafte Aktionen. Und wo das eigene Fragen nicht mehr weiterkommt, bringt die sprechende Rennsau Erlösung. Aber auch sie ist nicht das Fabeltier, das Wahrheit enthüllt, indem es das Falsche überhöht. Die Rennsau stellt nicht die Frage, sondern gibt die Rezepte: «*... denn die Erfüllung, die wir ersehnten, beginne erst, wenn die Träume betastet würden, und die Blumen, in deren Kelch wir uns verkröchen, uns ausspuckten mit dem Gebot, uns der Schönheit zu stellen.*» Rezepte, Erlösung: das bringt nichts anderes mit sich als Entmündigung.

Samuel Moser

<sup>1</sup>Günter Herburger, *Flug ins Herz*, Roman, Luchterhand-Verlag, Darmstadt und Neuwied 1977.



## KRIEG ALS ROMAN?

*Die Internationalen Brigaden in Spanien 1936/37<sup>1</sup>*

Vor etwas mehr als vierzig Jahren bewegte die Weltöffentlichkeit ein Konflikt, der von den einen als Einsatz für abendländisch-christliche Werte, von den andern als Einsatz für fortschrittlich-liberale Zielvorstellungen bewertet wurde: Der Kampf um die Hauptstadt Spaniens. «No pasarán», lautete der Kampfruf der Verteidiger, nachdem die Angreifer bereits in die Vororte eingedrungen waren und eine Niederlage sich abzeichnete. Damals, in den ersten Tagen des Novembers 1936, eilten Freiwillige aus ganz Europa nach Madrid. Darunter befand sich, unter vielen anderen deutschen, antifaschistischen Emigranten, der Schriftsteller Gustav Regler.

Regler (1898–1963) wuchs in einem gutbürgerlichen, katholischen Milieu im Saarland auf. Nach der Teilnahme am Ersten Weltkrieg und einem nicht abgeschlossenen Studium gelangte er rasch auf eine linksradikale Fahrbahn, die ihn auch zum Eintritt in die Kommunistische Partei Deutschlands bewog. 1933 musste er ins Exil flüchten. Als im Sommer 1936 der spanische Krieg von den Nationalkonservativen angezettelt wurde, weilte er in Moskau. Dort hatten ihn eben die ersten Zweifel am Kommunismus beschlichen. Das von Stalin ausgehende und schnell um sich greifende Misstrauen, das dann in den Schauprozessen und den Massensmorden seine Höhepunkte erleben sollte, behagte ihm nicht. So wurde Spanien, wie er später in seinen Lebenserinnerungen festhielt, «der bedrohte Freund, nachdem Russland sich als der entartete herausgestellt hatte<sup>2</sup>».

Nach der Überwindung etlicher Schwierigkeiten kam er via Paris Ende September 1936 in Barcelona an. Als erstes fiel ihm die «Losgelöstheit», das «Gefühl des bedingungslosen Aufbruchs, des Bereitseins für eine totale Änderung» auf<sup>3</sup>. Auch andere Schriftsteller machten damals dieselbe Erfahrung<sup>4</sup>. Bis zur Gründung der Internationalen Brigaden versuchte er sich ein Bild über die Situation zu machen; dann wurde er politischer Kommissar bei der XII. Brigade, die vom Ungarn Paul Lukacz befehligt wurde. Sein erster Einsatz erfolgte in Madrid.

*Ein «Tatsachenroman»*

An dieser Stelle setzt nun der Roman ein, der indes weitgehend auf Tatsachen beruht. Diese sind zweifelsohne komprimiert, typisiert, was eben das Romanhafte ausmacht. Die meisten Personen können ziemlich leicht definiert werden. Bei Albert handelt es sich um den Autor selbst – dies war sein Tarnname in Spanien –, bei Paul um den Brigadegeneral Lukacz, bei Werner um den vom Autor hochgeachteten und aufopfernd sich einsetzenden Arzt Heilbronn, bei Ludwig um den kommunistischen Adligen und Schriftsteller Vieth von Golsenau alias Renn, bei Hans um den legendenumwobenen ehemaligen preussischen Obersten Kahle. Andere werden von Anbeginn mit ihrem richtigen Namen aufgeführt, so etwa Pacciardi.

In neun unterschiedlich umfangreichen Kapiteln schildert Regler die



Kämpfe der XII. Brigade. Zuerst musste der schon weit gediehene Angriff der Franco-Truppen auf Madrid abgewehrt werden. Bald konnte sie bei Pozuelo zum Gegenangriff antreten. Aber keine Seite erzielte eine Entscheidung, weder bei Almadrones, Mirabueno und Algora, noch bei Majadahonda, noch am Jarama. Erst bei der Schlacht von Guadalajara im winterlichen März 1937 siegten die Internationalen. Im letzten Kapitel führt uns Regler vor Huesca, wo er kurz vor einem Angriff schwer verletzt wurde.

Diese kriegerischen Geschehnisse in der Zeit vom November 1936 bis Ende Mai 1937 bildeten die zweite Phase des grauenhaften Konfliktes. In der ersten Phase nach dem 18. Juli 1936 wurden die Fronten abgesteckt. Nach Guadalajara und der erfolglosen Offensive der republikanischen Armee vor Huesca und bei Brunete wendete sich das Blatt zugunsten der Nationalkonservativen, denen in grösserem Umfang Waffen und Material aus Italien und Deutschland geliefert worden waren. Ausserdem wirkte sich das nun von den Demokratien eingehaltene Nichteinmischungsabkommen sehr negativ für die Republikaner aus.

### *Eine mangelhafte Edition*

Auf diesem Hintergrund muss das Werk Reglers gesehen werden. Er schrieb es 1937/38 während einer Tournee in den Vereinigten Staaten, wo er um finanzielle Unterstützung für die republikanische Sache ersuchte. Das Buch erschien aber erst 1940 in englischer Übersetzung in New York unter dem Titel «*The Great Crusade*». Seither war das deutsche Originalmanuskript, so der

Klappentext, verschollen. Im Nachlass Reglers soll es dann, wie aus einem sehr kurz geratenen Nachwort zu entnehmen ist, aufgefunden worden sein. Eine verlorene Textpassage von neun Seiten wurde nach der amerikanischen Ausgabe ergänzt.

Das ist leider alles, was wir über die Entstehung des Buches in Erfahrung bringen können. Diese Kürze ist bedauerlich; sie lässt zahllose Fragen unbeantwortet und muss als ein Negativum kritisiert werden. Die Beschreibung der angestellten Nachforschungen und die Analyse ihrer Ergebnisse hätte sich ohne Zweifel gelohnt. Der Lektoratsbearbeiter ist, aus weiss ich welchen Gründen, dieser Arbeit aus dem Wege gegangen. Auch sonst finden sich einige Fehler und Schludrigkeiten. Es heisst nicht Bajadoz, sondern Badajoz (S. 377) und nicht «befiehl», sondern «befiel» (S. 400).

Unklar bleibt auch, auf was sich der Romantitel bezieht. Hat ihn Regler selber so gesetzt und auf Albert, also auf ihn selber bezogen? Doch wohl kaum. Auf den Arzt Werner, auf den in seinem späteren Lebensbericht das Loblied gesungen wird? Dann wäre dieser Akteur sicher viel stärker hervorgehoben worden. Wahrscheinlich bezieht sich der Romantitel auf die Internationalen Brigaden, was aus dem Untertitel «Roman einer internationalen Brigade» hervorgeht. Es stellt sich indes die Frage, welche Bewandnis es denn mit dem englischen Titel hat. Dieser ist vermutlich von Regler selber übersetzt worden. Oder lautete der Titel des Manuskripts anders? Jedenfalls scheint es mir eigenartig, von einer «Great Crusade» zu sprechen, also ausgerechnet den von der Franco-Seite aus propagandistischen Gründen verwendeten Begriff

«Kreuzzug» zu gebrauchen. Das sind nur einige Fragen, die sich aus dem Titel ergeben und die man gerne beantwortet hätte. Sie deuten die schlechte editorische Qualität an. Pressierte es so mit der Herausgabe dieses Romans?

*Der Kriegsroman eines Linken:  
Heute noch aktuell?*

Regler wollte mit seinem Roman die Weltöffentlichkeit für die republikanische Sache aufrütteln. Dieses Ziel erreichte er nicht, da zum Erscheinungszeitpunkt andere, schwerwiegendere Ereignisse die spanische Tragödie überschatteten. Hat das Werk uns heute doch noch etwas zu sagen? Diese Frage muss gestellt werden. Es ist nicht selbstverständlich, dass ein bald vierzig Jahre alter Kriegsroman, und um einen solchen handelt es sich, aktuelle Wertsetzungen beinhaltet, zumal auch Regler gewissen Heroisierungen nicht entkommen konnte: Seine Akteure sind selbstlos sich aufopfernde Helden, die untereinander in einer herzlichen Kameradschaft verbunden sind. Ausserdem sind sie stramme Kommunisten, die den Abweichlern im eigenen Lager und der trotzkistischen Partido Obrero de Unificación Marxista auch an der Front den Prozess zu machen hatten.

War der Krieg so? Ist Krieg auch so poetisch, wie zuweilen der Eindruck entsteht? Über Literatur und Krieg sind gewiss schon fundierte Untersuchungen angestellt worden. Für einen Menschen, der keinen Krieg miterlebt hat, besteht zwischen Literatur und Krieg ein grosser Widerspruch: Krieg ist per se eine gewalttätige, hässliche, verabscheuungswürdige Angelegenheit, Literatur ist eher das Gegenteil. Der Versuch der

Kombination kann dann zuweilen unglaubwürdig klingen, weil die Wirkung zu schön tönt, etwa: «Die Läufe tasteten aus den Gräsern, die MGs suchten mit wackelndem Maul ihre Ziele... Albert war in der Musik wie in einem Mantel... (S. 80).

Trotzdem mündet Reglers Roman nicht in eine Verherrlichung des Krieges aus. Im Gegenteil. Es handelt sich letzten Endes doch um einen Antikriegsroman. Wie realistisch wird der Tod eines Soldaten beschrieben (S. 83f.); wie eindrücklich wirken diese Absätze. Unvermittelt stellt sich der Leser die Frage: Warum dieser Tod? Die Antwort: Dieser Krieg musste sein, damit das Böse besiegt wurde. Das konnte eine Sinngabe sein, vor allem für Menschen ohne Heimat, die für den deutschen Interbrigadisten «wie ein Schmeichelwort für den Vaterlandslosen» erklingen musste. Dazu kam der Glaube, es wäre der letzte Krieg; nach dem Sieg über den Faschismus würde dann der allgemeine Frieden einkehren (S. 166). Diese Vorstellungswelt manifestierte sich speziell während der Schlacht bei Guadalajara, wo die Internationalen Brigaden durch Propaganda beziehungsweise mit Argumenten, die mittels Lautsprecher den Feind akustisch beeinflussten, den grössten Triumph errangen.

*Auch als historische Quelle wertvoll*

Das Buch Reglers ist nicht nur von belletristischem, sondern ebenso von historischem Wert. Es bietet einen guten Überblick über das erste Jahr des spanischen Bürgerkriegs. Dabei wird offensichtlich, dass in dieser Zeitspanne nach der Ausscheidung der beiden Gegner in

ihren Gebieten eigentlich nur noch an wenigen Frontabschnitten gekämpft wurde beziehungsweise nur noch von einem punktuellen Krieg gesprochen werden kann. Im weiteren bekommt der Leser auch einen Eindruck vom hohen Stellenwert der Internationalen Brigaden innerhalb der republikanischen Armee. Sie verkörperten eine Elite, da einerseits das Offizierskorps sich zum überwiegenden Teil zu Franco geschlagen hatte, und andererseits das neue Milizheer weitgehend auf antimilitaristischen-anarchistischen Wertvorstellungen beruhte. Die Internationalen entwickelten sich unter diesen Umständen zu Animatoren: «Wir kurbeln an, wir bringen den Motor über den toten Punkt hinweg. Es hat uns in den drei Monaten schon die halbe Brigade gekostet» (S. 221). Aus diesem Grund wurden den Internationalen Brigaden immer mehr auch spanische Soldaten

unterstellt, für die jene die beste Ausbildung bedeuteten.

Hinzuweisen ist schliesslich noch auf das Vorwort von Ernest Hemingway, das von der tiefen, politisch motivierten Freundschaft zu Regler zeugt, sowie auf die Photomontagen, die gut zum Buch passen, war doch diese Art Kunst gerade in jenen Jahren vor dem Zweiten Weltkrieg aktuell.

*Paul H. Ehinger*

<sup>1</sup>Das grosse Beispiel. Roman einer internationalen Brigade. Mit einem Vorwort von Ernest Hemingway und 14 Montagebildern von Juergen Seuss, Kiepenhauer & Witsch, Frankfurt am Main 1976, 408 Seiten. – <sup>2</sup>Das Ohr des Malchus. Eine Lebensgeschichte, Suhrkamp Taschenbuch 293, Frankfurt am Main 1975, S. 359. – <sup>3</sup>Ebd., S. 361. – <sup>4</sup>Zum Beispiel Georges Orwell, Laurie Lee oder Alfred Kantorowicz.

## BÄUME

Was hat wohl Anlass sein können zu diesem Buch, wird sich der Leser fragen, wenn er die eingesammelten Bilder, Gedichte und Essays durchblättert<sup>1</sup>? Das Auge sucht Antwort aus den Baum-Bildern, doch es findet hier wenig Anhalt, es wird nicht hingeführt zu der Ganzheit, die dem Baum innewohnt und ihn von innen heraus belebt; lediglich Bildmaterial findet es vor, wie zufällig gestellt, aneinandergereiht. Ob man sich an die Texte halten muss, um richtig ins Bild versetzt zu werden, etwa an die beiden Essays? Der Aufsatz: «Welt ohne Schatten» von *Wolf*

*Jobst Siedler* ist wahrscheinlich eigens für diesen Baum-Band geschrieben worden, aber wohl kaum der Bäume wegen: in einer Welt ohne Schatten können Bäume nicht der Sonne entgegenwachsen, können nicht Gestalt gewinnen. Die Annahme täuscht nicht. Der Aufsatz ist eine bizarre Sammlung von kulturellen, sozial-politischen und gelegentlich auch von biologischen Streiflichtern, der Baum aber, oder besser die Baum-Natur bleibt in der Statistenrolle – schade! Schade auch, dass wiederum nur aneinandergereiht wird, ohne der Reihe einen inneren Schluss zu geben.

Wie wäre aber Übereinstimmung zu schaffen, wenn Unstimmiges, Halbverstandenes in die Reihe hereingeholt worden ist? Die Eibe gehört der Gattung *Taxus* an (nicht *Taxis*, Seite 96). Dass aber der Satz von der Kiefer, die «*unter morphologischen Gesetzen ins Leben tretend ... ihr Dasein in einer Gestalt, die ganz von physiologischen Bedingungen bestimmt ist, (beschliesst) ...*» (Seite 98) nicht stimmen kann, lässt sich schon von der Sprache her ableiten: in den «morphologischen Gesetzen» nimmt man eben die «Gestalt», die «schöne Gestalt» wahr. Leid getan hat mir auch das Missverständnis um Platon: der Baum wird in diesem Zusammenhang als «Gegenpol» genannt «*eines rein auf menschliche Gegenstände bezogenen Denkens, das mit Sokrates darauf beharrt, <von Bäumen und Wassern nichts lernen> zu können*» (Seite 99). Nun heisst es in Phaidros 230 D zunächst: «*Die Örtlichkeiten (wörtlich: die kleinen Räume) und die Bäume wollen mich nichts lehren*» («nicht wollen» steht hier im Sinne von «nicht gewillt sein»). Diesem Satz geht im Dialog aber die Passage voran, in der Sokrates die schattenspendende, blühende und duftende Platane rühmt!

Ernst Jünger kommt in seinem Aufsatz: «Der Baum» (erstmal erschienen 1962 unter dem Titel «Bäume») der Natur näher mit einem treffenden Bild: «*Dem Auge ist sichtbar, was im Lichte atmet, und verborgen, was sich von den Säften der Erde nährt. Doch ist es die Kraft ein und desselben Wesens, das hier*

*an Höhe und dort an Tiefe gewinnt. Was wir in der Höhe erblicken und was uns die Tiefe verbirgt, ist einem Punkt entwachsen und teilt sich in den Tag und die Nacht wie Bild und Spiegelbild auf*» (Seite 56). Der Höhenstandort, von dem aus sich derartige Einsichten abzeichnen, wird allerdings bald wieder verlassen und ein Horizont aufgesucht, in dem sich das eine oder andere an botanischem Wissen oder an Volkskundlichem anbringen lässt.

In den aneinandergereihten Gedichten werden Zeiten wie im Flug berührt und Epochen wegzitiert aus ihrem eigenen Verständnis. So vertieft sich der Leser in jedes einzelne Gedicht und spürt das schwache Band der baren Wortzitate aus dem Bereich der Bäume kaum. – Vor dem Weglegen dieses eigenartigen Bandes mag man die Brechtschen Zeilen (Seite 23) wiederholen:

*«Wir sind sehr einsam, und es macht  
auch nichts.  
Wir haben nie ein Licht und nicht  
einmal Gespenster.  
Und hätten wir's, was täten wir mit  
Licht?»*

Ob die Antwort auf die Frage nach dem Anlass des Sammelbandes in ihnen liegt?

*Hans Heinrich Bosshard*

<sup>1</sup>Bäume. Essays von Ernst Jünger und Wolf Jobst Siedler, Gedichte und Bilder, Propyläen-Verlag, Frankfurt, 1976.



## HINWEISE

*Dürrenmatt im Gespräch*

Er ist wieder im Gespräch, und es wird jetzt deutlich, warum man ihn eine Zeitlang fast von den Bühnen und nahezu ganz aus der aktuellen literarischen Diskussion ausgeklammert sah: er vertritt das Individuum, ihm geht es um den Menschen, nicht um Ideologie. Das Theater habe – so sagt er – in den letzten Jahren – nicht zu seinem Vorteil – eingleisig auf Aussage hin gearbeitet, während ihn die Situation, die Figur in ihrer ganz bestimmten Konstellation interessiere. In einem Gespräch mit Dieter Bachmann und Peter Rüedi (Weltwoche vom 5. Oktober 1977) kommt das ebenso zum Ausdruck wie in dem am Fernsehen gesendeten Gespräch mit *Dieter Fringeli*, das jetzt auch als Brochüre erhältlich ist. «*Nachdenken mit und über Friedrich Dürrenmatt*», reich bebildert mit Momentaufnahmen aus dem Arbeitszimmer des Schriftstellers, zeigt den Autor in eindrucksvoller Schaffenslaune, mit Plänen und bereits weit fortgeschrittenen Arbeiten gewaltig in Fahrt. (*Verlag Jeger-Moll, Breitenbach 1977.*)

*Fortschreiben*

Als Fortsetzung der Anthologie «Gut zum Druck», die Dieter Fringeli vor fünf Jahren mit Autoren der deutschen Schweiz zusammengestellt hat, erscheint jetzt «*Fortschreiben*», wiederum mit dem Ziel, die deutschsprachige Gegenwartsliteratur der literarischen Provinz Schweiz an Beispielen zu dokumentie-

ren. Herausgeber ist diesmal *Dieter Bachmann*, und die 98 Autoren, die er präsentiert, sind von ihm unter ein Leitmotiv gestellt: 68 und die Folgen. Ob das sinnvoll sei, darf gefragt werden. Der Herausgeber hat klugerweise darauf verzichtet, seine spezielle Blickrichtung als für die Beiträger verpflichtend zu erklären. Dem Umstand ist zu danken, dass eine nicht allzu eingleisige Sammlung zustandekam, ein Querschnitt eben, der nicht auf einen Nenner zu bringen ist. Der Brief an den Herausgeber, den Hugo Loetscher als seinen Beitrag zur Anthologie geschrieben hat, verdient auch in dieser knappen Notiz erwähnt zu werden. (*Artemis-Verlag, Zürich 1977.*)

*Stücke der zwanziger Jahre*

*Wolfgang Storch* ist der Herausgeber eines Bandes, der acht Theaterstücke der zwanziger Jahre enthält, den «*Methusalem*» von Ivan Goll, «*Der Zusammenstoß*» von Kurt Schwitters, «*Die Geheimnisse der Liebe*» von Roger Vitrac, «*Der Blutstrahl*» von Antonin Artaud, «*Die Stadt der Gerechtigkeit*» von Lew Lunz, «*Ich will ein Kind haben*» von Sergej Tretjakow, «*Der verlorene Sohn*» von Franz Jung und «*Strassenecke*» von Hans Henny Jahnn. Es sind Kuriosa gewissermaßen, avantgardistische Versuche jenes Jahrzehnts, die ihren Avantgardismus bewahrt haben. Sie zu inszenieren, würde heute so schwierige Probleme stellen wie zur Zeit ihrer Entstehung. Was



die Ausgabe in diesem Sammelband besonders wertvoll macht, ist die Art der Präsentation. Zu jedem der Stücke gibt ein Kenner eine kurze Einführung, und zu jedem sind ausserdem Materialien hinzugefügt, theoretische Äusserungen des Autors, charakteristische Stimmen der Zeit, Dokumentarisches. Das Buch gewährt auf diese Weise Einblick in die Theater- und Kulturdiskussion der zwanziger Jahre. Die acht Stücke sind anlässlich der 27. Berliner Festwochen in vier Lesungen vorgestellt worden. (*Suhrkamp-Verlag, Frankfurt am Main 1977.*)

### *Über Max Frisch*

Zum 65. Geburtstag des Schriftstellers erschien bei *Francke* in Bern ein Band mit Kritik, Thesen und Analysen, den *Manfred Jurgensen* herausgeberisch betreut hat und dessen Beiträge von Kritikern und Wissenschaftlern aus Europa und Amerika stammen. Im Vorwort weist der Herausgeber etwas maliziös darauf hin, dass sich die schweizerische Literaturwissenschaft und Kritik «ihrem» Autor gegenüber eher spröde verhalte. Aber kann man das denn behaupten? Natürlich gibt es dafür prominente Beispiele, aber es gibt ander-

seits die überwältigende (und manchmal kritiklose) Zustimmung der literarischen Macher. Der Band, den Jurgensen präsentiert, enthält im übrigen hervorragende Beispiele kritischer Auseinandersetzung mit Frischs Werk, und Namen wie Hans Bänziger, Elsbeth Pulver oder Werner Stauffacher sind ja schliesslich Vertreter einer schweizerischen Literaturkritik so gut wie die Skeptiker, vielleicht sogar – was die Gegenwartsliteratur betrifft – die kompetenteren.

### *Hebt die Titanic!*

Für Liebhaber spannender Polit-Krimis ist der Roman «*Hebt die Titanic!*» von *Clive Cussler* ein besonderer Leckerbissen. Der Autor erzählt die spektakulärste Bergungsaktion der Geschichte. Wie es der US Navy gelingt, den 1912 gesunkenen Ozeanriesen zu orten und dann zu bergen, sind die Sowjets zur Stelle. Beide Mächte vermuten im Tresor des Schiffs ein geheimnisvolles Erzgestein, Byzantium. Wer macht das Rennen? Cussler erzählt seine Geschichte unbekümmert um wissenschaftliche Tatsachen, aber immer so, dass man sie für wahr halten könnte. (*Blanvalet-Verlag, München 1977.*)