Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 69 (1989)
Heft: 7-8

Buchbesprechung: Das Buch
Autor: [s.n.]

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Lyrisches Neuland zu entdecken: Katalonien

Kennen Sie Katalonien?

Sprechen Sie katalanisch? Nein? Schade! Eine wendige romanische Sprache, halbwegs zwischen Französisch und Spanisch, aber eigenständig, flinker, mit kühnen Einsilbern und voller idiomatischer Wendungen, genormter Schrift und einer reichen Palette von Stilebenen, vom lokalkolorierten Alltagsgerede bis zur wirksamen Bühnensprache, von der scharfsinnigen Essayistik bis zu hermetischer Lyrik und hin zum breit fliessenden Sprachstrom des Erzählens. Und dennoch hilft Katalanisch nicht weiter in dieser vielsprachigen Welt. Die Katalanen kommen ohne Spanisch, ohne Englisch oder Französisch ausserhalb ihres Gebietes nicht zur Kommunikation. Soziolinguistisch könnte man einen Vergleich zum Schweizerdeutschen ziehen, der allerdings hinkt: Katalanisch ist keine Mundart, sondern eigenständige romanische Sprache. Soll man demnach an das Rätoromanische denken, beispielsweise? Die soziohistorischen Verhältnisse der katalanischen Mark waren seit je anders, vor allem grösser: Heute verstehen sechs Millionen Menschen zwischen den Pyrenäen, Valencia und den Balearen Katalanisch, vier Fünftel von ihnen sprechen es auch aktiv, privat und öffentlich. Barcelona — als europäischste Kulturstadt Spaniens der Hauptstadt Madrid stets eine gute Länge voraus — bringt mit seinem Hinterland genug der kritischen Masse an Publikum zusammen, um den Gefahren der Provinz zu entgehen.

Können Sie katalanisch? Nein? Verständlich, denn als Gebrauchssprache wäre sie für Externe von geringem Nutzen. Als Kultursprache, als Ausdrucksmedium für Literatur jedoch eröffnet das Idiom ein Reich ungeahnter Fülle. Das war schon so im Mittelalter und bis zur Renaissance: Der gelehrte Ramón Llull, der Ritterroman *Tirant lo Blanc,* waren europäische Ereignisse. Doch dann kam die Kolonisierung durch Spanien, gegen die seitens der Oberschicht kaum ein kultureller Widerstand geleistet wurde. Es entstand das seltsame historische Loch zwischen 1714 und der Romantik. Aus noch wenig erforschten Gründen kam es damals zu einem stillen Kollektivverzicht der Oberschicht auf eine eigene Literatur. Erst nach dem ersten Drittel des 19. Jahrhunderts setzte mit der Renaixença eine analoge Bewegung ein zu der provenzalischen Wiederbelebung durch Frédéric Mistral und seinen «Félibres». Wie dieser mit seiner neuprovenzalischen Dichtung *Mireyo,* so schuf Jacint Verdaguer mit *Atlántida* (1876) und *Canigó* (1885) zwei epische Dichtungen, die den Grund legten für eine neue kulturelle Identität Kataloniens. Erst um die Jahrhundertwende war es so weit, dass das Katalanische wieder seine Ausdrucksvielfalt zurückgewonnen und ein Kulturbewusstsein hergestellt hatte. Mit dem Modernisme und dann mit dem Noucentisme wur-

den sowohl die Fin-de-siècle-Stimmung wie die avantgardistischen Revolutionen Europas mitgestaltet, in Anbetracht des schwierigen und langwierigen kulturellen Restaurationsprozesses jedoch behutsamer als andernorts. So blieb denn auch in modernster Dichtung der Tradition ein breiter Raum erhalten. «Wer wird in seinem Land, das erst aufgebaut werden muss, damit beginnen, Mauern einzureissen?», so äusserte sich einmal der kürzlich verstorbene Lyriker J. V. Foix. In der Literatur war die Resistenz der Tradition wesentlich grösser als in den bildenden Künsten (Dalí, Miró) und in der Architektur (Gaudí).

Die Unterdrückung des Katalanischen und seiner Kultur durch Franco zielte auf dieses auferstandene Selbstbewusstsein Kataloniens, war ein Racheakt für die separatistischen Tendenzen während der Zweiten Republik. Wie wir heute sehen, hat er damit den Widerstand und folglich die Autonomiebestrebungen gestärkt. Wer zur Zeit Francos katalanisch sprach oder schrieb, kam sich dadurch allein schon wie ein Freiheitskämpfer vor. Das katalanische Protestlied, die «cançó», hat auf dem breiten Weg der engagierten Dichtung eine eigentliche Massenbewegung ausgelöst [1].

Eine erstaunliche Anthologie

Ebenfalls von Tilbert D. Stegmann, einem äusserst rührigen Vertreter der Katalanistik in Deutschland, wird nun eine anspruchsvolle Anthologie katalanischer Lyrik des 20. Jahrhunderts vorgelegt [2]. Es ist nicht der erste dichterische Brückenschlag zwischen dem deutschen und dem katalanischen Raum. Es gab eine frühe Anthologie von Rudolf Grossmann (1923), dann — entscheidender — die *Katalanische Lyrik im zwanzigsten Jahrhundert* (1970) von Johannes Hösle und Antoni Pous, wo elf Dichter mit 27 Gedichten oder Fragmenten vorgestellt wurden, in einer zweisprachigen Edition. Stegmann hat sich in der hier anzuzeigenden Anthologie auf 23 Autoren mit insgesamt 74 Gedichten besonnen. Seine Selektion beruht zunächst auf einem Altersschnitt (Jahrgang 1884), sodann auf dem Kriterium des literarischen Ansehens. Die aufgenommenen und übersetzten Gedichte sind zwischen 1906 und 1981 entstanden. Die Wahl der einzelnen Texte musste, wie immer bei Anthologien, dem gewissermassen technischen Gebot der Kürze und der Übersetzbarkeit folgen, und natürlich durfte auch das berechtigte Kriterium der persönlichen Vorliebe des Anthologen ins Gewicht fallen.

Insgesamt darf man zweifellos von einer repräsentativen Auswahl der katalanischen Lyriker unseres Jahrhunderts sprechen. Die vier grossen Klassiker der Moderne — Carner, Riba, Espriu, Foix — führen eindrücklich vor, wie bei den Katalanen Romantik und Symbolismus mit einem dort typischen, mediterranen Realismus durchaus vereinbar waren. Über die populären Dichter Salvat-Papasseit und Sagarra mit ihren volksliedhaften Anklängen wird der Leser in die jüngere Gegenwart hinübergeführt, die wiederum gut vertreten ist durch die intellektuelle Dichtung von Gabriel Ferrater wie durch die insgesamt siebzehn Gedichte von noch heute lebenden Lyrikern. Drei von ihnen — Feliu Formosa, Narcís Comadira und Pere Gimferrer — stehen repräsentativ für die jüngsten, vitalen Entwicklungen der Gattung in jenem Kreuzweg der Kulturen unter den Pyrenäen.

Die Katalanin Dolors Oller nimmt in einem lesenswerten Nachwort, gewissermassen einer ersten Rezension, Stellung zu Stegmanns Auswahl, recht zustimmend. Uns fällt auf, dass Joan Brossa der einzige Dichter ist, der in diesem Buch mit mehr als fünf Texten vertreten ist. Seine Protestgedichte aus der Franco-Zeit haben es offenbar Stegmann besonders angetan, so dass er mit Brossas engagierten Gesängen die Résistance-Komponente der katalanischen Dichtung stellvertretend herausstreichen wollte. Dem Buch wurde eine ausführliche Bibliographie mitgegeben, aus der sich die bisherigen, doch eher dürftigen Beziehungen zwischen Katalonien und dem deutschen Sprachraum dokumentarisch ablesen lassen.

Der heikelste Punkt bei anthologischen Unternehmen dieser Art sind immer die Übersetzungen. Mit der zweisprachigen, synoptischen Darstellung der Texte ist an sich die redlichste, wenn auch aufwendigere Lösung getroffen worden. So bleibt den Übersetzern ein gewisser Spielraum, denn einerseits liegen mit den Originalversionen alle Karten auf dem Tisch und anderseits ist die deutsche Version die Aufgabe ledig, auch die Lautgestaltung des Originals nachzuzeichnen. Diese Texte könnten sich demnach auf eine semantische Hilfestellung beschränken, soweit das bei Lyrik überhaupt zu schaffen ist. Stegmann hat einen anderen Weg beschritten. In einer Notiz heisst es, er habe zunächst überall selber Interlinearübersetzungen erarbeitet, die dann den Nachdichtungen anderer Übersetzer als Vorlage dienen konnten. Die fünf Mitarbeiter werden ausdrücklich als «Nachdichter» bezeichnet und bloss im Inhaltsverzeichnis identifiziert. Leider ist der totgeglaubte Ehrgeiz, ein gereimtes Original auch in der Übersetzung mit Reimen zu versehen, hier wieder kräftig zum Zuge gekommen, keineswegs zum Vorteil der deutschen Versionen:

> *«Felicitat, ¿no en tens prou de seure a ma taula, . . ?»*

heisst es bei Carles Riba (S. 36: Glück, reicht es nicht, dass Du an meinem Tische sitzest?), was Peter Barsch zum Beispiel übersetzt mit

> *«Glück, reicht es nicht, dass an meinem Tisch Du schon kauerst . . . ?»*

Die grobe Bedeutungsverschiebung erfolgt allein um des Reimes mit *«lauerst»* willen. Oder in der sehnsuchtsvollen Liebeserklärung von Josep Maria de Sagarra an Katalonien (S. 56) wünscht der Dichter sich:

> *«de poder-te palpar com un cos viu»*

(dich betasten zu können wie einen lebenden Körper), wofür der Übersetzer Uwe Grüning sich wünscht,

> *«zu streicheln dich wie einen Leib von Blut».*

Allein dem banalen Reim mit *«Glut»* zuliebe werden so Assoziationen geweckt, die dem idyllischen Tenor des Originals zuwiderlaufen. Stegmann, dem Übersetzer, hat sich das Problem nicht gestellt, denn seine Dichter, Josep M. Llompart und Brossa, sind mit zwei ungereimten Texten vertreten. Er übersetzt das Gedicht *«L'heura»* rhythmisch wie bildlich sehr getreu und doch schön. Es ist zu vermuten, dass seine ursprünglichen Interlinearversionen dem Leser eine bessere Hilfe geboten hätten als manche dieser reimgeschmiedeten, angestrengten Nachdichtungen.

Der elegante Quadratband ist auch illustriert. In guten Reproduktionen fin-

den wir sieben Zeichnungen und drei Collagen von Antoni Tàpies, ein Hommage des Malers an seine Dichterfreunde. So ist alles in allem ein gepflegt edierter und sorgfältig gestalteter Repräsentationsband entstanden, der ein bisher kaum geöffnetes Fenster auf eine noch wenig bekannte, originelle europäische Literaturlandschaft aufstösst.

Ein glücklicher Sonderfall: Salvador Espriu

In selbstgewollter Einsamkeit, in stiller Grösse hat der so oft von ihm beschworene Tod den katalanischen Dichter Salvador Espriu vorgefunden. Er war 72 Jahre als, als es 1985 geschah. Schon früher war Kunde von diesem katalanischen Lyriker zu uns gelangt, von seinen Elegien auf eine verlorene Welt, vom Schmerz über Vergangenes und über liebe Verstorbene, vom Zorn ob dem Verbot seiner Sprache in Francos Spanien, von seiner beissenden Satire über unser groteskes Gebaren in dieser Welt, von seiner erbarmungslosen Geisselung des Bürgerkrieges, von seinen mystischen Neigungen, von seiner Einkehr in eine solidarische Welt des Erbarmens, von seinem mediterranen Formensinn sondergleichen. Es sind auch vereinzelte Texte Esprius in Anthologien aufgetaucht, in Tübingen hat man ihn schon 1971 mit dem Montaigne-Preis ausgezeichnet, in Erlangen ist 1978 sogar eine Dissertation über ihn verfasst worden[3]. Doch nun scheint die Zeit für Monographien gekommen.

Es ist das Verdienst von Klaus Dieter Vervuert, dass er es gleich zweimal wagt, den katalanischen Dichter zu verlegen. Er tut es im glücklichen Bunde mit dem Übersetzer Fritz Vogelgsang. Für diesen gab es nur einen Grund, das Katalanische zu erlernen: er wollte imstand sein, Espriu zu lesen. Nun hat er ihn auch gleich übersetzt, wiederum erstaunlich gut, angesichts der schier nicht zu überbrückenden Unterschiede zwischen der Bündigkeit des Katalanischen und der Umständlichkeit des Deutschen. Wenige Monate nach dem Tod des Dichters lag somit als erste monographische Edition für den deutschsprachigen Leser der zweisprachig edierte Text des Spanienzyklus *La pell de brau* (1960) vor, die *Stierhaut,* hier Flächenmetapher der Iberischen Halbinsel[4]. Und ein Jahr später folgte *Final del laberint* (1955), *Ende des Labyrinths,* gewissermassen Schnittpunkt all seines Dichtens[5]. Beide Bände sind mit einem Nachwort des Übersetzers versehen. Im ersten Buch handelt es sich um eine lesenswerte Einführung in Leben und Werk Esprius, im zweiten um einen gelehrten Exkurs über die vielsagenden Motti des Dichters und über seine Beziehungen zur Mystik.

Zusammen mit *Les hores* und *Mrs. Death* gehört *Final del laberint,* das wohl bedeutungsschwerste Buch Esprius, in eine Trilogie über den Tod. Die dreissig Gesänge sind bei aller Schwermut in helles Licht gestellt, nah am Bauern- und Jägerleben, die ein Gleichnisvorrat sind für das Säen wie für das Töten. Gemäss alten Verfahren mystischen Dichtens wird mit präzisen Bildern Unsagbares eingekreist, wobei Espriu die wendige Knappheit des Katalanischen zu ungeahnten Effekten nützt, besonders im Bereich des Klanglichen und Rhythmischen. Vogelgsang hat sich mit seinen Übersetzungen nahe herangewagt, etwa im VIII. Stück:

VIII

La vella nit es posa
de nou l'abric.
Se'l corda amb una llarga
cançó de grills.

Encén el petit home
de la lluna el fanal.
Llançà mudes canilles
al meu encalç.

Tot el perill t'escolta,
cor palpitant.
Grans ullals del silenci
són a l'aguait.

Alta fredor d'estrella
en l'últim glaç
d'uns ulls que ja no veuen
es va mirar.

aus Salvador Espriu, *Final del laberint,* 1955

VIII

Die alte Nacht, aufs neue
legt sie den Mantel an.
Schliesst ihn mit einem langen
Grillengesang.

Es zündet die Laterne
der kleine Mondmann an.
Er hetzte stumme Meuten
auf mich zur Hatz.

Alles Drohende, Herz,
lauscht deiner Hast.
Die Reisszähne der Stille
lauern grosswach.

Sternkälte, hoch, im letzten
Eisaugenglanz
schon erblindeten Blicks
zeigte sich blank.

Deutsch von Fritz Vogelgsang

Vermutlich um die Variationsbreite dieses Dichtens anzudeuten, hat der Verleger dem *Final del laberint* das unmittelbar zuvor entstandene Buch *El caminant i el mur* vorangestellt. *Der Wanderer und die Mauer* führt eine weniger hermetische Lyrik vor, die mit einfachsten Bildern auskommt, lichtumflutet und scharf geschattet: Mauer, Baum, Boot, Meer, und immer wieder der Akt des Blickens. Ähnlich wie Paul Valéry — bei beiden finden wir den Friedhof am Meer als Motiv — hat Espriu sich angesichts der ihn bedrängenden Probleme des Erkennens, des Seins und des verantwortlichen Handelns stets um *«lucidesa»* bemüht, um erleuchtenden Scharfsinn. Selbstironisch bezeichnet er sich selber einmal als *«stolzen Narren, der alles verloren hat ausser seiner sterilen, scharfsinnigen Melancholie»*. Den ihn aus jugendlicher Leiderfahrung verfolgenden Trübsinn vermochte er aufzufangen durch eine nachhaltige Bildungsarbeit. 1952 hat er seine Hauptquellen, seine *«Inselbücher»,* unwiderruflich genannt: die Bibel, Seneca, Dante, Machiavelli, Descartes, Cervantes und Gracián. Ein klassischer Kanon und voller Widersprüche, auf den der Dichter aus seiner Abgeschiedenheit in Arenys del Mar distant und eklektisch anspielte.

Salvador Espriu war nicht nur Lyriker, er hat auch Prosa, Romane und Stücke verfasst. *«Sinera»,* der Deckname (ein Anagramm) für diesen heimischen Ort, so wie *«Sepharad»* für ganz Spanien in *La pell de brau,* sind Umbenennungen, die in mythisierender Absicht erfolgen, wie das *«Labyrinth»* — und sie bilden allesamt Titelwörter für Dramen wie für Lyrisches. Etwa vier Erzählbände, ebensoviele Theaterstücke und zehn Gedichtbände machen das Gesamtwerk aus. Die

Phase der Prosa dauerte von etwa 1930 bis zum Beginn des spanischen Bürgerkrieges, dann folgte eine Phase des Dramas, im Werk wie in der Geschichte, nach 1950 überwog dann das dichterische Schaffen. Allerdings brachte die szenische Aufmachung der *Ronda de mort a Sinera* durch den Dramaturgen Ricard Salvat im Jahr 1965 nochmals einen triumphalen Höhepunkt der Publikumswirksamkeit, ein katalanisches Kulturereignis.

Der «schwierige» Dichter Espriu hatte schon mit seinen Versen aus der *Stierhaut,* jener erbarmungslosen Spanienschelte, einen ungewöhnlich starken Widerhall gefunden, auch ausserhalb Kataloniens. Denn schon lange vor Francos Ende war Espriu ins Spanische übersetzt worden. Die zur Zeit beste zweisprachige Anthologie verdanken wir übrigens José Batlló[6]. Die *Pell de brau* ist schon 1963 spanisch und katalanisch erschienen, allerdings im Pariser Exil, 1968 sodann in Madrid. Das engagierte Buch ist zwischen 1960 und 1973 in neun Ausgaben erschienen, eine davon in italienischer, eine zweite in französischer Übersetzung. Seit 1985 liegt, wie gesagt, eine deutsche Version vor. Die Klage und der Zorn des Dichters über eine verkehrte Ordnung, über den Triumph von Hass und Gewalt in der leidvollen Geschichte Spaniens, sie ergreifen auch ausserhalb der einer ausgespannten Stierhaut gleichenden Iberischen Halbinsel, denn Kain war schon überall. Die Besonderheit Esprius liegt darin, dass er die LIV Stücke seiner *Stierhaut* nicht bloss zur epischen Schmährede, auch nicht zur bitteren Satire geraten lässt, sondern mit subtilsten poetischen Verfahren inmitten aller Häme den Adel des Menschen, die Versöhnung und die Hoffnung auf eine wieder zu erlangende Würde durchschimmern lässt. Salvador Espriu ist ein grosser Dichter der europäischen Moderne, die so kühn und laut aufgetreten war und die er jetzt zu einem Ende in Behutsamkeit zu führen vermochte.

Gustav Siebenmann

[1] Tilbert D. Stegmann verdanken wir eine zweisprachige Sammlung solcher Protestgesänge: Diguem no — Sagen wir nein! Lieder aus Katalonien. Rotbuch Verlag, Berlin 1979. — [2] Tilbert Stegmann (Hrsg.): Ein Spiel von Spiegeln. Katalanische Lyrik des 20. Jahrhunderts, mit 7 Farbzeichnungen und Collagen von Antoni Tàpies, Katalanisch und deutsch. Verlag Philipp Reclam jun., Leipzig 1987. Es ist gleichzeitig auch eine Lizenzausgabe im Verlag Beck in München erschienen. — [3] Kurt Süss: Untersuchungen zum Gedichtwerk Salvador Esprius. Verlag Hans Carl, Nürnberg 1978. — [4] Salvador Espriu: Die Stierhaut / La pell de brau, aus dem Katalanischen übertragen von Fritz Vogelgsang. Vervuert, Frankfurt am Main 1985. — [5] Salvador Espriu: Ende des Labyrinths / Final del laberint, aus dem Katalanischen übertragen von Fritz Vogelgsang. Vervuert, Frankfurt am Main 1986. — [6] Salvador Espriu: Antología lírica, Edición bilingüe de José Batlló. Cátedra, Madrid 1977.

«Wenn die Schwärze nicht weicht, singe laut»

Rückblick auf Gedichtbände

Es fällt auf, dass der Anspruch der Kritik an die Literatur gegenwärtig immer massloser wird: ein Roman soll möglichst die Erfahrung einer ganzen Generation, ein Gedicht den Zustand einer Epoche auf den Begriff bringen. Und es wachsen die Heilserwartungen an die Literatur: am besten wäre es, sie könnte eine aus den Fugen geratene Welt wieder in Ordnung bringen. Übersehen wird, dass dazu heute niemand in der Lage ist: die Religion nicht, die Politik nicht, die Wissenschaft nicht. Schriftsteller sind ihrer gesellschaftlichen Funktion nach heute weder Seher noch Heilsverkünder, auch wenn wir zugeben müssen, dass sie es einmal waren, vor sehr langer Zeit, als die Poesie aus einem mythischen Halbdunkel entstand. Schriftsteller wissen heute nicht mehr als wir alle; das Gefühl der Hilflosigkeit ist eine Erfahrung, die wir mit ihnen teilen. Ich plädiere deshalb für einen Pragmatismus im Umgang mit Literatur, der nicht mehr von ihr verlangt, als sie im Augenblick leisten kann.

Poetologische Pluralität

Hans Benders gerade erschienene Anthologie von Gedichten der achtziger Jahre ist ein Beispiel für ein solches Verfahren. Gedichte waren für ihn immer so etwas wie *«minimal art»*, Erkenntnis-Partikel, Moment-Aufnahmen, störende und verstörende Widerhaken in einer Epoche der grossen Worte. Und sie sollten Fragen stellen, nicht Antworten geben, ja sich überhaupt als Instrument individueller Selbstbehauptung verstehen und je nach Temperament unsere Befindlichkeit registrieren. Hans Bender ist für mich der Vertreter einer sympathischen Poetik der kleinen Schritte. In seinem Nachwort zitiert er einen Satz von Joseph Brodsky, dem Lyriker und Essayisten, *«Gedichte sind nichts anderes als ein Spiegel der Zeit.»* In diesem Sinn will Hans Bender auch seine Anthologie bewertet und angewendet wissen: der Leser blickt in diesen Spiegel, um sich selbst wiederzufinden. Dabei erzeugt, wie der Herausgeber sagt, *«die Pluralität der Auswahl und Sammlung keine Harmonie, eher einen Bestand an heterogenen Haltungen, Vorsätzen, Formen, Sprechweisen»*. Alles scheint erlaubt, denn — wie Hans Bender an anderer Stelle begründet — die Lyrik der achtziger Jahre lässt sich *«nicht so scharfkantig, wie andere sie schon datieren oder postulieren, eingrenzen. Keine Richtung oder Gruppe hebt sich hervor. Keine poetologischen Programme lassen sich zitieren wie jene, . . . die in den sechziger und siebziger Jahren die Haltung zum Gedicht verändert und die Lyrik-Diskussion entzündet haben»*. Daraus resultiert, wie Hans Bender beklagt, eine gewisse Formlosigkeit der Gedichte, und im Inhalt jene neue Undeutlichkeit, die das intellektuelle Leben der achtziger Jahre kennzeichnet — ein Jahrzehnt des Übergangs also.

Dass der Herausgeber seine Texte in Abschnitte zusammenfasst, denen er einzelne Gedichtzeilen als Kapitel-Überschriften gibt, wirkt nur auf den

ersten Blick als feinsinnige Spielerei. Vielmehr öffnet er mit dieser Methode den Horizont; der Phantasie sind keine Grenzen gesetzt, und doch bleiben die grossen Themenbögen erhalten: *«Ich traue dem Frieden nicht»*, *«Komm zur Sache, Freund»*, *«Wenn die Schwärze nicht weicht, singe laut»* — um poetisch-bildhafte Sätze wie diese hat Hans Bender seine Texte gruppiert. Dass er in einem ausführlichen Prolog verstorbenen Dichtern seine Reverenz erweist, ist eine schöne Geste. Viele späte und letzte Gedichte finden sich hier, in denen das bevorstehende Ereignis des Todes als Vor-Ahnung erscheint, etwa in jenen Abschiedszeilen Ernst Meisters: *«O Blumen!/Hier auf dem Balkon/seh ich euch stehn/im Sonnenlicht/das lösliche Gewölbe.//Ihr anderen auch/seid gegenwärtig.»* Auch dem unvergessenen Nicolas Born, dem viele von uns auch persönlich nahestanden, begegnen wir. In seinen *«Notizen aus dem Elbholz»* heisst es: *«Aber Elbholz, schönes Sinken/gelegene Wiesen, Seelen der Bäume, Vögel/alles von mir genommen und ausgestellt/. . . Wenn ich sterbe will ich allein sein/nicht mich berühren, nichts verwischen/kein Wort/es soll alles echt aussehen.»*

Überschrieben ist Hans Benders Anthologie mit einem berühmten Brecht-Zitat, aus seinem Gedicht *«An die Nachgeborenen»*: *«Was sind das für Zeiten/Wo ein Gepräch über Bäume/fast ein Verbrechen ist/Weil es ein Schweigen über/so viele Untaten einschliesst.»*[1]

«Was sind das für Zeiten», unter diesem Titel hat Hans Bender seine Auswahl gestellt, ohne Frage- oder Ausrufe-Zeichen; und damit hat er die Interpretation dieser Aussage offengelassen. Sie kann Anlass sein für Weltschmerzlich-Pathetisches wie für Zynismus und Galgenhumor. Alle diese Stimmungslagen sind dokumentiert; jedem, der sich in diesem Jahrzehnt zu Wort meldete, hat der Herausgeber Raum gegeben, mit grosszügiger Kollegialität und jener höheren Form von Gerechtigkeit, die einem Zeitgenossen seines Alters — er wird bald siebzig — und seiner Erfahrung zusteht; auch die heftig umstrittene Ulla Hahn ist hier mit einigen wenigen ihrer besten Gedichte vertreten. Grosse Namen wurden berücksichtigt, und fast unbekannte; unbeschwert hat Hans Bender gewichtige Texte neben Beispiele einer poetischen Kleinkunst gesetzt. Diese Mischung ist es auch, die seine Anthologie *«Was sind das für Zeiten»* zu einem so unterhaltsam vergnüglichen Lesebuch macht, in dem es überraschende Funde gibt, wie die leichtfüssigen Verse eines mir bisher nicht bekannten Autors namens Detlev Meyer: *«An der Bar ein Junge/der aussieht als hätte ihn/Botticelli erdacht/nach Zeichenstudien in SO 36/Er hat Arbeiterhände/wie aus einem Defa-Film/und das Profil/der Präraffaeliten/Aussen fast Florenz/aber innen nur Kreuzberg/denkt neidisch sein Nachbar/der aussen sehr Hannover/aber innen ganz Hellas ist.»*

«Afrika will ich, den wilden Gesang»

So amüsant geht es im *Luchterhand Jahrbuch der Lyrik 1988/89* nicht zu — leider[2]. Regelmässig orientiert diese Publikation, als wertvolle Chronik der laufenden Ereignisse, besonders über die Arbeiten einer jüngeren Generation. In diesem Jahr macht sich bei den Herausgebern Christoph Buchwald und Friederike Roth eine gewisse Grämlichkeit breit. Vom *«ästhetischen Konservativismus der Lyrik»* ist im

Kommentar die Rede, vom Fehlen der Interpunktion bei vielen Gedichten (als sei dies wirklich ein ernstzunehmendes Problem). Über die Nicht-Teilnahme der Leserschaft wird geklagt — und da werden die Herausgeber in Zukunft noch mehr zu klagen haben, wenn sie so weitermachen. Friederike Roth, die diesmal mitverantwortlich zeichnet, hat sich, man kann sich nur wundern, aus dem Gespräch ausgeblendet und nur ein paar alberne, kleine Zeichnungen beigesteuert. Glücklicherweise sind nicht alle Texte so mausgrau und müde, wie sie die Herausgeber uns präsentieren. Peter Rühmkorf, zum Beispiel, brilliert mit altmeisterlich geschliffenen Versen zum Thema *«Aufwachen und Wiederfinden»*. Da funkelt es vor Frivolität: *«Wie die Liebe entbrennt und sich windet/im zugigen Brautgemach —/ Immerzu! was am Abend nicht zündet,/ das glüht am Morgen nicht nach.//So-lang deine Backen noch rot sind/ immerzu! und die Seufzer beseelt:/Wenn alle Beteiligten tot sind,/ist gerade dies was uns fehlt —//Und bin ich ein reisiger Schwalber,/Dann verlang nicht nach ewiger Ruh;/aber zähle gerechtigkeitshalber/auch die Stunden* davor *mit dazu.»* Noch ein anderes Gedicht in dem ansonsten eher langweiligen Luchterhand Jahrbuch der Lyrik hat mir gefallen. Spielerisch munter handelt es von den Bildern Afrikas im Kopf und davon, wie sich der exotische Traum, vielmehr die exotischen Klischees allmählich der Sprache bemächtigen. Matthias Politycki ist der Verfasser des nachfolgenden Textes: *«Afrika will ich, den wilden Gesang:/Verschlungene Daktylen verdschungelte Pfade/ durch Sätze, die splittern und schrillen und schrein —,/wortlosen Lockruf, der dürstet nach Silben nach/katzensprunghaftem Leben im Klang//Afrika will ich, den wilden Gesang:/Holzfreien Urwald, in Versform wuchernd,/tag-traumhaft sicher verdichtet zum Alpdruck aus/ trommelnden Rhythmen in trillernden Tropen/ganz Afrika will ich, das wilde Gedicht,/und ein Flirren darin — doch ich hör mich nicht.»*

Eher schwerblütig und wenn überhaupt, dann auf eine verzweifelte Weise komisch, sind die neuen Gedichte von Ludwig Fels: *«Blaue Allee, Versprengte Tartaren»*[3]. Zufällig stosse ich auch hier auf einen Afrika-Text. Mit leiser Melancholie wird ein Fluchtpunkt und literarischer Topos beschworen, der sich angesichts der realen Bilder, die sich unmerklich über das Wunschbild schieben, wieder verflüchtigt. Ludwig Fels, *«Afrika»: «Ich habe leicht lachen/ ich leide an meinem Kopf/trinkt Sekt/ mit den Eingeborenen meiner Nächte./ Ich stelle mit grüne Ufer vor/und grüne Affen/in Afrika sind das die Wunder./ Das bisschen Schnee dort/schreckt mich nicht./Ich habe leicht lachen/die Neger* leben *in Afrika/und wem das nicht genügt, der muss weiter.»* An dem Schriftsteller Ludwig Fels beeindruckt mich seine Wahrhaftigkeit. Leben und Werk sind bei ihm identisch. Auch seine Gedichte sind frei von allen Posen und artistischen Arabesken. Es wirkt überzeugend, wenn er in seiner Vorrede schreibt: *«Wenn ich an den Tod denke, halte ich mich an Gedichten fest. Für mich gehört es zum Schwersten und zum Schönsten, im Schatten dieses grossen Verendens in der mir eigenen Sprache zu träumen.»*

Ein Lyrik-Debüt

Gefragt nach dem besten Lyrik-Debüt in diesem Jahr, würde ich ohne zu zögern den Dresdner Durs Grün-

bein mit seinem Gedichtband *Grauzone morgens»* nennen, der übrigens nur in der Bundesrepulik erscheinen durfte[4]. Man kann nur staunen, wie souverän dieser 26jährige hier mit der poetischen Form umgeht; da gibt es keine Spur von Anfängerschwierigkeiten, alles wirkt bewundernswert gekonnt, besticht durch Bildkraft und Phantasie. Der Einfallsreichtum wird nicht zerredet, sondern in der Sprache gebändigt, die sinnliche Einzelheiten geschickt akzentuiert, mit untergründigem Witz und sanfter Aggressionslust ihre Pointen setzt. Das alles erzeugt eine Anschaulichkeit, den Ton einer heiter-ironischen Gelassenheit, wie er im deutschsprachigen Gedicht derzeit selten geworden ist. Zitieren wir, als Beispiel, Durs Grünbeins Gedicht *«Badewannen»: «Was für liebliche klare Objekte doch/Badewannen sind makellos/emailliert ganz unnahbar mit dem/heroischen Schwung rundum gusseiserner/Alter Ladies nach ihren/Wechseljahren noch immer frisch/Typische Immobilien (wann hätte jemals/sich eine von ihrem Fleck/gerührt) sind sie doch immer/wieder von neuem gefüllt, aller Dreck/aufgelöst in die Kanalisation/fortgespült muss unfehlbar/durch dieses enge Abflussloch auf dem/Wannengrund. Wahre Selbst-/mordmaschinen auf ihren/stummeligen Beinen, Warmwasserbetten mit/Platz genug für ein ein-/zelnes Paar in/sovielen Wohnungen etwas wie eine Oase/voller nostalgischen/Schaums.»*

Texte aus der DDR ...

Dass die jungen DDR-Lyriker sich den grossen Themen verweigern, sich ganz auf ihre alltäglichen, privaten Wahrnehmungen, auf ein neuerwachtes Körper- und Lebensgefühl zurückziehen, dabei ihre Gleichgültigkeit für den gesellschaftlichen Zusammenhang erkennen lassen, mag den DDR-Kulturverantwortlichen als Ärgernis erscheinen. Anstössig in diesem Sinn sind auch die Gedichte Bernd Wagners, erschienen unter dem Titel *«Mein zu grosses Auge»*[5]. Wagner musste 1985 die DDR verlassen — dieser Einschnitt ist in vielen seiner Texte spürbar. Wagners Lyrik ist erfüllt von dem Zwiespalt des Zweifelnden, von einem melancholischen Innehalten. Der Heimatlose hat keinen Ort, gehört nirgends dazu: dieses Bewusstsein führt zu dem verschärften Ausdruck einer existenziellen Zerrissenheit. Die neue Wirklichkeit im Westen, Wirklichkeit überhaupt wird in Frage gestellt ...

Wer sich einen Überblick über die jungen DDR-Dichter, die Veränderungen in ihren poetischen Vorstellungen verschaffen will, der wird in einem von Egmont Hesse vorzüglich edierten Band, unter dem Titel *«Sprache und Antwort»*, alle wesentlichen Informationen in Gesprächen und Textbeispielen finden[6]. Hier melden sich Autoren zu Wort, die in der DDR nicht oder nur in nicht-offiziellen Zeitschriften publizieren durften, und es berichten auch Schriftsteller, die in den Westen emigrierten, wie Uwe Kolbe, bei uns inzwischen hochgeschätzt und mit Preisen ausgezeichnet. Sein nachfolgendes Gedicht beschreibt lapidar und eindringlich das alte, das neue Leiden an Deutschland, ein zentrales Thema der gesamten DDR-Literatur. Uwe Kolbe: *«Deutschland,/Alter Apfelbaum/niedergeschnittenen Stammes,/einer deiner dürren Zweige/trägt den letzten, roten Apfel,/den ich pflück und esse,/meinen Hunger stille,/ob mir auch der Magen brennt.»*

... aus Rumänien

Wir übersehen leicht, dass es das Exil als Daseinsform nicht nur in den dreissiger und vierziger Jahren unseres Jahrhunderts gegeben hat; gerade jetzt wieder entstehen neue Emigrationsbewegungen in Europa, werden Schriftsteller aus ihrer Heimat vertrieben. Eine besondere Gruppe bilden dabei die Rumäniendeutschen. Ihr Anteil an der deutschsprachigen Literatur der Gegenwart, die ihren Lebensstoff ohnehin aus ihren Randprovinzen bezieht, hat in den vergangenen Jahren auf dem Gebiet der Prosa, der Lyrik auffällig zugenommen. All diesen Autoren, die aus Siebenbürgen, aus dem Banat gekommen sind, ist die Erfahrung der Unterdrückung gemeinsam und das Bewusstsein eine Minderheit, deren Festhalten an einer von aussen bedrohten Sprachtradition kulturelle Selbstbehauptung bedeutete. Auch wenn sie heute in der Bundesrepublik leben, hat ihre Sprache das heimatliche Kolorit behalten, die regionale Färbung, als läge der Zauber einer altertümlichen Patina darüber. Hinzu kommt in der Lyrik das Atmosphärische, Licht und Landschaft des Balkans, die Geborgenheit in der dörflichen Gemeinschaft — Reminiszenzen an Vergangenes, Verlorenes. In dem ersten, bemerkenswerten Gedichtband Ernest Wichners, mit dem Titel *«Steinsuppe»,* erscheint es so, als bildete sich die Realität überhaupt erst aus Erinnerungen; auch wenn sie zurückgewiesen werden, *«Alles wie sich's dreht — kein Weg zurück»,* heisst es einmal, kehren sie doch immer wieder, herauf aus dem Unbewussten, als Wunschbilder, als Tagträume[7]. Ernest Wichner: *«Nenn ich es Haus noch einmal/steht es da gebeugt/dem heissen Sommerwind/dem Frost dann überlassen/neigt sich/duckt sich nieder wie vor Scham/und Schmerz/Kein Wunder dass es überdauert/ . . . der Brunnenschacht beinah verschüttet/das Dach in Wellenlinien/ angepasst dem Sturm dem Mittag/und dem Licht. Fäulnis/in den Reben Bäumen/und im Zaun/Ein Nachbargarten/ der herüberwächst/Nenn ich es Haus noch einmal/ist es Haus ist Fenster blind/und blinde Tür nichts mehr/das Einlass böte oder Blick/Ich nenn es Haus/von weither blinder Spiegel/Aberglück.»* Tritt in Ernest Wichners Gedichten das Heimweh als ein verborgener Schmerz auf, oft auch unausgesprochen, zwischen den Zeilen, blickt der rumäniendeutsche Lyriker Werner Söllner, in seinem Band *«Kopfland, Passagen»,* zornig in einer Mischung aus Vergessenwollen und nicht Vergessenkönnen auf sein Land zurück, ein Lebenswiderspruch, der seine Sprache heftig, oft polemisch scharf macht[8]. *«Klamottenland, Zwangsland, Kopfland»,* heisst es einmal bei ihm. *«Scheissland, Vaterland, Muttersprache, liebes Land: Das Land/ist vertrieben, wir sind geblieben.»* Für Werner Söllner gibt es hier im Westen jedoch keine brauchbare Alternative, Zugehörigkeit oder neue Identität. In seinen Gedichten wird es noch einmal deutlich: das Stigma der Emigration, die Leidensgeschichte, die dieses Jahrhundert und seine Literatur bis heute geprägt hat. *«Am Rande des Nichts»,* schreibt Werner Söllner, *«am Rande/einer imaginären Geographie, dort ist/mein Land . . . Nichts verbindet mich mit meinem Land, ausser dass ich davon nicht loskomme, hier, in dieser/postmodernen Begriffsblase,/in dieser Tochtergeschwulst von Kultur/und Geschichte, irgendwo mitten in Deutschland, Europa,/was soll ich machen, mit mei-*

ner schwarzen Muttermilch im Leib, mit/meinem Blut, diesem Gemisch aus Verachtung und Hass/und einem Schuss Struktur . . . Wie viele seiner Leidensgenossen nimmt Werner Söllner das Schiksal der Emigration letztlich an, sozusagen als eine literarische Lebensform; der Schriftsteller kann unbehaust sein, solange er seine eigentliche Heimat in der Poesie findet. Wenn er diese Einsicht artikuliert, dann bekommen Werner Söllners Gedichte manchmal etwas Gelöstes, Offenes, fast Versöhnliches — ein Grund auch, warum mir sein nachfolgender Text so besonders gefällt: *«Am Ende ist Landsuche manchmal nichts/als eine andere Art von Sehnsucht danach/ein Land ohne Ende zu sehn in dem man/bis an die äussersten Grenzen der Sehnsucht/ gehen kann ohne sie jemals zu erreichen/ausser im Ginsterlicht im Spiegel der Erde.»*

Erwähnt sei noch Klaus Hensel, auch ein in die Bundesrepublik emigrierter Rumäniendeutscher wie Ernest Wichner und Werner Söllner[9]. Seine neuen Gedichte haben freilich eher eine kosmopolitische Tendenz — aber man darf sich nicht täuschen lassen und ihn deswegen für assimilierter halten als die beiden anderen. Auch in seiner Lyrik tauchen immer wieder Erinnerungssplitter auf, seine Irritationen äussern sich nur leiser, in der Doppelbödigkeit seiner Texte, in einer leicht unterkühlten Ironie. Einmal kommt auch er auf das Thema Heimat zu sprechen, in Form einer Anspielung auf Ernst Blochs *«Prinzip Hoffnung»*. Der Schlusssatz, der oft zitiert wurde, lautet dort, dass konkrete Utopie etwas sei, das, wie Bloch sagt, *«allen in die Kindheit scheint und worin noch niemand war: Heimat»*. In seinem Gedichtband *«Oktober Lichtspiel»* liefert Klaus Hensel eine andere Lesart nach, mit einer Zeitgemässen Schlusspointe: *«Dass es so etwas wie/Heimat nicht gibt, jetzt/ Hier. Und dass, dort/ Wo es so etwas gibt, /Noch keiner war, sagt/Er, ist die Hoffnung. Und/Dass, sie uns zu nehmen, / Keiner hinfindet.»*

. . . und aus der Türkei

Einer, dem in seiner Heimat übel mitgespielt wurde, dessen Leben sich in einem ständigen Wechsel von Gefängnis, Flucht und Emigration vollzog, ist der türkische Dichter Nazim Hikmet[10]. Die Spuren davon finden sich in seiner Lyrik: Ein zweisprachiger Band, mit dem Titel *«Die Luft ist schwer wie Blei»*, könnte endlich dafür sorgen, dass dieser Schriftsteller, in seinem Land längst ein Klassiker des 20. Jahrhunderts, auch bei uns bekannt wird. Hikmet, 1902 geboren, gestorben 1963, hätte, der Tradition seiner Familie folgend, eine glänzende Rolle in der türkischen Politik spielen können. Sein offenes Wort, sein soziales Gewissen, seine Sympathien für die Linke machten ihn missliebig bei den osmanischen Potentaten: Er arrangierte sich nicht, zog den Weg des Widerstands vor, auch des literarischen. Seine Hymnen erinnern an Walt Whitman, nicht nur in ihrer weitausschwingenden Form, auch in ihrem Gedanken von einer die ganze Welt umfassenden Brüderlichkeit. Viele Texte Nazim Hikmets sind in der Verbannung geschrieben, auch der folgende: *«Überaus glücklich bin ich, dass ich auf diese Welt kam, /Auch wenn . . . mir nicht verborgen blieb/wie winzig sie sich neben der Sonne ausnimmt/ist die Welt für mich unglaublich gross./ Ich möchte sie bereisen,/die mir noch unbekannten Fische, Früchte, Sterne sehen./*

Doch Reisen nach Europa unternahm ich nur in Schriften, auf Bildern/Keinen einzigen Brief erhielt ich/mit einem Stempel Asiens auf seiner blauen Marke. / . . . Aber was macht das schon/Von China bis Spanien, vom Kap der guten Hoffnung bis Alaska/habe ich auf jeder Seemeile, jedem Kilometer Freunde . . ./mit denen ich noch nie einen Gruss tauschte,/doch könnten wir für dasselbe Brot, dieselbe Freiheit, dieselbe Sehnsucht sterben . . . /Meine Stärke: ich bin nicht allein auf dieser grossen Welt.»

Übersetzungen

Es hat überhaupt in diesem Jahr eine Reihe wichtiger Übersetzungen europäischer Lyrik gegeben (und wie beschämend wenig wissen wir noch immer über die Literatur unserer Nachbarn!): Cesare Paveses gesammelte Gedichte sind neu herausgekommen, Peter Handke übertrug einen Zyklus des slowenischen Dichters Gustav Janus mit dem Titel *«Wenn ich das Wort überschreite»,* und Hanns Grössel hat die zeitgenössische dänische Schriftstellerin Inger Christensen vorgestellt — eine besonders lohnende Entdeckung. *«Alphabet»* heisst diese poetische Entzifferung der Welt; poröse Texte, in denen Naturmystik und allegorisches Sprechen eine wundersame Mischung eingehen [11]. Hier ein Ausschnitt aus einem längeren Gedicht von Inger Christensen: *«schau den windstillen weizen in der dunstigen hitze/wieder unterwegs in die wurzel hinab/während die giftigen winde/die blindlings lähmen/nur langsam und mürrisch dahintreiben in unendlichkeit/ selbst der tod wird nie wieder derselbe wie früher/der irdische tod den die irdischen sterben/ . . . während der erdboden knirscht als fröre er/in unendlichkeit/unendlichkeit» . . .*

Eigenwillige, mutige und mutwillige Stimmen

Zu den eigenwilligsten, originellsten Dichtern hierzulande gehört gewiss Paul Wühr. Mit seinen literarischen Grosswerken *«Gegenmünchen», «Das falsche Buch», «Der faule Strick»,* um nur die wichtigsten zu nennen, hat er nicht nur die Gattungsbegriffe gründlich durcheinandergebracht; alles ist bei ihm gleichzeitig Lyrik und Prosa, Lese- und Sprechtext (der Hörspielautor Wühr darf nicht vergessen werden), es gelang ihm immer auch das Kunststück, kompliziert und komisch in einem zu sein. Er ist einer der letzten experimentellen Schriftsteller, die wir noch haben. Auch wenn er gegenwärtig in Italien lebt, darf man die bayerische Komponente bei Paul Wühr nicht übersehen, sichtbar, hörbar an den Stolpersteinen in einer Grammatik, den listig ausgelegten Fussangeln. Das Katholisch-Barocke, Konservative mischt sich bei ihm mit einem deutlich aufklärerischen Anspruch; gerade der Ästhetik der Negation von Adorno verdankt er viel. Bayerisch ist das Litaneihafte seiner Sprache, das Hintersinnige, das sich in den Inversionen seiner Sätze, in den kunstvollen, anspielungsreichen Abbreviaturen äussert [12].

«Dichter» ist ein Gedicht aus einem neuen Lyrik-Zyklus von Paul Wühr überschrieben: *«Mit mir bist du endgültig/angezogen//aber deine nackten Beine/bringen dich/ins Gerede/so peinlich über/die Knie hinauf/wo du mich fliessen lässt/auf dir dichter//dich dir und deutlicher/nachsagend//was du*

ohne mich mit dir/selber aufsagst.» Und an anderer Stelle heisst es: *«Auf einem/Bein//kommt es/soweit/noch/ das Glück//liegt dir/zu Fuss//könnt ihr/ gehen.»*

Es ist ein aus vielen Einzelabschnitten bestehendes, über zweihundert Seiten langes Gedicht, das Paul Wühr gerade unter dem Titel *«Sage»* vorgelegt hat. Neue und alte Mythen werden hier kombiniert, ihre Bedeutungsschichten aufgemacht (Paul Wühr scheut da nicht die Gewaltsamkeit); die alten mittelhochdeutschen Epen, jedenfalls ihre Motive, das in unserem Bewusstsein aufgespeicherte, längst versunken geglaubte mythische Material taucht bruchstückhaft in diesen Texten wieder auf, tritt in ein Spannungsfeld mit modernem, zeitgenössischem Denken: ein höchst subtiler Eklektizismus findet statt. Paul Wühr erweist sich dabei wieder als Assoziations-Genie, das auch noch die fernsten und abgelegensten Themen, Abstraktes und Konkretes, privates Leben und Geistesgeschichte in eine überraschende, oft scharfsinnige Beziehung bringt. Dass es dabei nicht ohne dialektische Sprünge abgeht, die in Wirklichkeit wahrhafte Springprozessionen sind, versteht sich von selbst. Das gerade macht das poetische Vergnügen aus. Noch einmal ein Ausschnitt aus Paul Wührs *«Sage»*: *«Deutsch/Über eine mehr und öfter/einmal Einheit für/das deutsche Kinderland so/auseinander lasst uns streben deutsche/Schwestern/brüdert weg wo Brüder/abgeschwestert säglich sei das Unterband/die Sprache/Sprache über alles drunter/wenig/Deutschland aber oft damit/es nichts/in Schutz und Trutze wieder/väterlich/zusammenhofft die Frauen/ja die schon . . . /und alte Weine dürfen deutsche/sein/müssen aber nicht und auch/nicht klingen/Treue klingt nicht schlecht auf/deutsch . . . das auch unterbringen/unter alles/in der Welt.»*

Es trifft sich, dass Paul Wühr nun selbst auch Gegenstand poetischer Gestaltung geworden ist. Ludwig Harig war es, der den Kollegen unter dem Motto *«Er spricht so wie er spricht»* in einem klassisch gefügten Sonett wie folgt porträtierte: *«Es gibt den Lügenbold, den, der nach Wahrheit süchtig und drittens gibt es den Poeten, wie Paul Wühr./Doch er allein besitzt das treffliche Gespür,/er redet ein Gedicht, verschämt und unnachsichtig. Er sagt: das falsche Buch, und das allein ist richtig,/ sagt: Gegenmünchen zwar, und doch ist er dafür./Er ist der zarte Mensch, der barsche Ungebühr,/er sagt: der faule Strick und ist so brav und tüchtig.//Er spricht so wie er spricht und nicht wie unsereiner./Vor seinem Dichterwort wird selbst die Welt noch kleiner/und ist am Ende gar zum Nukleus geschrumpft//Ihn aber kümmert sehr das Los der Nukleusse./Er findet sie versteckt im hehren Spiritusse:/der Geist, das ist sein As, mit dem er schliesslich trumpft.»* Solche und ähnliche liebevoll boshafte Scherze, geboren aus der saarländischen Freude und der dazugehörigen Weinlaune, präsentiert Ludwig Harig in seinem Band *«Hundert Gedichte — Alexandrinische Sonette, Terzinen, Couplets und andere Verse in strenger Form»*[13]. Es sind Gelegenheitsarbeiten, Widmungs-Gedichte, Spott-Gedichte, Freundschaftsgaben (als Freund ist Ludwig Harig unübertroffen), von leichter Hand gemacht, geistreich erfüllt von einem nie nachlassenden Frohsinn, der auf die Dauer, ich muss es gestehen, gelegentlich auch etwas ennervierend wirkt . . .

Damit bin ich eigentlich am Ende meiner Übersicht angelangt. Das letzte

Wort gilt diesmal, wie könnte es anders sein, Erich Fried. Er ist vor kurzem gestorben, nachdem er schon die vergangenen Jahre immer im Schatten des Todes lebte und schrieb. Wir werden noch lange brauchen, um zu ermessen, was wir an ihm verloren haben. Bei einer Gedenkveranstaltung in Wien, zu der sich deutsche und österreichische Politiker und Intellektuelle zusammengefunden hatten (zuletzt hatte er sich ja mit seiner Heimat noch ausgesöhnt), skizzierte Hans Mayer in wenigen Worten die Person und das Werk Erich Frieds: *«Leben, Sprechen und Schreiben waren bei ihm eine Einheit. Er war kein Dichter des Lamento, der Jeremiaden: er wollte ein Dichter des ganzen Lebens sein in all seinen Erscheinungsformen, mit Ausnahme der Gewalt. Er war ein heiterer Mensch, auch als Leidender, auch zuletzt noch. Seine Liebesgedichte sind wirkliche Liebesgedichte. Leben, Lieben und Dichten waren untrennbar verbunden für ihn. Untrennbar war auch für ihn der Zusammenhang zwischen dem dichterischen Benennen unwürdiger Zustände und dem Versuch, die menschliche Würde gegen Unwürdiges zu verteidigen.»* Nach Hans Mayer sprach bei der gleichen Veranstaltung Ernst Jandl, er sagte über Erich Fried diesen einen, entscheidenden Satz: *«Er erkannte das Schreiben als eine Tätigkeit von hohem Risiko.»* Diese Erkenntnis lebte er uns vor in einem Werk, das wie kein anderes in der gegenwärtigen deutschen Literatur, ein unerschöpfliches, sich selbst immer wieder erneuerndes und korrigierendes *«work in progress»* war. Erich Frieds jüngster Gedichtband *«Unverwundenes — Liebe, Trauer, Widersprüche»* wird nun sein unwiderruflich letzter bleiben[14]. Diesen Band beschliesst ein Gedicht, das man wie einen Nachruf des Autors auf sich selbst lesen könnte. Erich Fried, *«Lebenslauf»: «Ich war kein Stein keine Wolke/keine Glocke und keine Laute/geschlagen von einem Engel oder von einem Teufel/Ich war von Anfang an nichts als ein Mensch/und ich will auch nicht etwas anderes sein//Als Mensch bin ich aufgewachsen/und habe Unrecht erlitten/und manchmal Unrecht getan/und manchmal Gutes// Als Mensch empöre ich mich/gegen Unrecht und freue mich/über jeden Schimmer von Hoffnung/Als Mensch bin ich wach und müde/und arbeite und habe Sorgen/und Hunger nach Verstehen/und nach Verstandenwerden//Als Mensch habe ich Freude an meinen Freunden/und habe Freude an Frau und Kindern und Enkeln/und habe Angst um sie und Sehnsucht nach Sicherheit/ und will mit Menschen sein und manchmal allein sein/und bedaure jede Nacht ohne Liebe/Als Mensch bin ich krank und alt/und werde sterben/und werde kein Stein sein/keine Wolke und keine Glocke/sondern Erde und Asche/und darauf kommt es nicht an.»*

Peter Laemmle

[1] «Was sind das für Zeiten» — Deutschsprachige Gedichte der achtziger Jahre. Herausgegeben von Hans Bender. Carl Hanser Verlag, München 1988. — [2] Luchterhand Jahrbuch der Lyrik 1988/89. Herausgegeben von Christoph Buchwald und Friederike Roth. Sammlung Luchterhand (SL 806), Luchterhand Literaturverlag. Darmstadt 1988. — [3] Ludwig Fels; «Blaue Allee, Versprengte Tartaren». Gedichte. Piper Verlag, München 1988. — [4] Durs Grünbein: «Grauzone morgens». Gedichte. edition suhrkamp (es 1507), Frankfurt 1988. — [5] Bernd Wagner: «Mein zu grosses Auge». Gedichte. Luchterhand Literaturverlag, Darmstadt 1988. — [6] «Sprache und Antwort». Stimmen und Texte einer anderen Literatur aus der DDR. Herausgegeben von Egmont Hesse. Collection S. Fischer (Band

2358), Frankfurt 1988. — [7] Ernest Wichner: «Steinsuppe». Gedichte. edition suhrkamp (es 1493), Frankfurt 1988. — [8] Werner Söllner: «Kopfland, Passagen». Gedichte. edition suhrkamp (es 1504), Frankfurt 1988. — [9] Klaus Hensel: «Oktober Lichtspiel». Gedichte. Frankfurter Verlagsanstalt, Frankfurt 1988. — [10] Nezim Hikmet: «Die Luft ist schwer wie Blei». Gedichte türkisch und deutsch. Übersetzt von Helga Dagyeli-Bohne und Yildrim Dagyeli, Dagyeli Verlag, Frankfurt 1988. — [11] Inger Christensen: «Alphabet». Gedichte dänisch und deutsch. Aus dem Dänischen von Hanns Grössel. Kleinheinrich Verlag, Münster 1988. — [12] Paul Wühr: «Sage». Ein Gedicht. Verlag Klaus G. Renner, München 1988. — [13] Ludwig Harig: «Hundert Gedichte. Alexandrinische Sonette, Terzinen, Couplets und andere Verse in strenger Form». Carl Hanser Verlag, München 1988. — [14] Erich Fried: «Unverwundenes. Liebe, Trauer, Widersprüche». Gedichte. Quarthefte 163. Klaus Wagenbach Verlag, Berlin 1988.

Ernst Jüngers Leben und Werk in Bildern und Texten

Zu Heimo Schwilks Bildband [1]

Am 29. März 1989 ist Ernst Jünger 94 Jahre alt geworden. Viele kennen seinen Namen, vor allem die Generation, die den Zweiten Weltkrieg noch erlebte. Die Jüngeren wissen grossenteils wenig oder nichts von ihm, oder sie übernehmen die Klischees, die den Zweiten Weltkrieg überdauerten: Ernst Jünger — ein deutscher Schriftsteller, der den Krieg verherrlichte, die Weimarer Republik bekämpfte, sich unter Hitler im Windschatten der Stürme hielt und schliesslich auf *«subtile Jagd»* ging, d.h. in Afrika Käfer sammelte, anstatt gegen die Ausbeutung der Dritten Welt zu protestieren, der am Schreibtisch über den *«Waldgang»* philosophierte und die wirklichen Wälder dem Sterben überliess.

Die Vorwürfe sind nicht neu. Sie wurden bei jedem Buch dieses Autors vorgebracht. 1948 hatten deutsche Schriftsteller und Literaturkritiker im Nordwestdeutschen Rundfunk zehn Fragen beantwortet. Die erste lautete: *«Ist J. ein grosser Sprachkünstler?»* Hier und noch zweimal *(«War J. ein Bejaher des Krieges?»* und *«Sollte J. jetzt verboten werden?»)* waren die fünf sich einig: «Ja» und zweimal «nein» lauteten die Urteile, während die Frage «Ist J. ein Wegbereiter des Nazismus gewesen?» zu zwei «Ja» und drei «Nein» führte.

Fragen und Antworten dieser «Diskussion am runden Tisch» sind in dem Bildband *«Ernst Jünger, Leben und Werk in Bildern und Texten»* zu finden, den Heimo Schwilk Ende 1988 herausgebracht hat [2]. Er bildet auch die Cartoons ab, mit denen die *«Streit-Zeit-Schrift»* im September 1968 den «Fall» illustrierte [3]. Aber auch der Brief ist wiedergegeben [4], mit dem Roland Freisler, der Präsident des Volksgerichtshofes, am 1. Dezember 1944 dem Leiter der Reichskanzlei mitteilte, dass Jünger wegen *«angeblicher defaitistischer Äusserungen während seiner Zeit im Stabe des Militärbefehlshabers Frankreich und seiner Schrift ‹Die Mar-*

morklippen› aus dem Jahre 1939 zur Anzeige gebracht worden» sei. Er — Freisler — habe jedoch von Hitler persönlich den *«Befehl»* erhalten, *«die Sache nicht weiterzuverfolgen».*

Die Anzeige ging auf die Intimfeindschaft mit Josef Goebbels zurück, dem *«Grandgoschier»* in Jüngers Tagebüchern, die freilich weder Goebbels noch Hitler kannten und die Jünger über den Krieg bringen konnte. Zweimal boten ihm die Nationalsozialisten ein Reichstagsmandat an. Jünger lehnte ab und schickte auch der *«gesäuberten»* Deutschen Akademie der Dichtung im November 1933 eine Absage, die ebenso eindeutig gemeint wie schillernd begründet war: *«Die Eigenart meiner Arbeit liegt in ihrem wesentlich soldatischen Charakter, den ich durch akademische Bindungen nicht beinträchtigen will. Im besonderen fühle ich mich verpflichtet, meine Anschauungen über das Verhältnis zwischen Rüstung und Kultur, die ich im 59. Kapitel meines Werkes über den Arbeiter niedergelegt habe, auch in meiner persönlichen Haltung zum Ausdruck zu bringen*[5]*.»*

Indirekte Mitteilungen

Der Hinweis auf das 59. Kapitel des 1932 erschienenen Versuchs «Der Arbeiter» war eine von den vielen indirekten Mitteilungen, die die Adressaten übersahen. Hätten sie sie nachgelesen, so wäre der Autor schwerlich ungeschoren geblieben. Denn an der besagten Stelle hiess es u.a.: *«Wir leben in einer Welt, die auf der einen Seite durchaus einer Werkstätte, auf der anderen durchaus einem Museum gleicht... Man bemüht sich, neue Geschlechter von Verwaltern und Kulturbeamten heranzuziehen und ein verschrobenes Gefühl für die ‹wahre Grösse› des Volkes zu züchten, während der Staat originalere und dringendere Aufgaben als jemals zu lösen hat. Wie weit man auch zurückgehen möge, man wird schwerlich auf eine so peinliche Mischung von Abgedroschenheit und Überhebung stossen, wie sie in den offiziellen Staatsansprachen mit ihrer unvermeidlichen Berufung auf die deutsche Kultur üblich geworden ist. Hiermit verglichen ist das, was unsere Väter über den Fortschritt zu sagen hatten, wirklich Gold.*[6]*»* Das war 1932 auch gegen die Weimarer Republik geschrieben; jetzt, nach der Machtergreifung Hitlers, richtete der Autor den Angriff gegen die Nationalsozialisten. Kurz darauf, am 14. Juni 1934, untersagte Jünger dem «Völkischen Beobachter», Stücke aus seinem Buch *«Das Abenteuerliche Herz»* (1929) abzudrucken. *«Da dieser Abdruck ohne Quellenangabe erfolgte, muss der Eindruck entstehen, dass ich Ihrem Blatte als Mitarbeiter angehöre. Dies ist keineswegs der Fall; ich mache vielmehr seit Jahren vom Mittel der Presse überhaupt keinen Gebrauch. In diesem besonderen Falle ist noch hervorzuheben, dass es nicht angängig erscheint, dass einerseits die offizielle Presse mir die Rolle eines Mitarbeiters zuerkennt, während anderseits der Abdruck meines Schreibens an die ‹Dichter-Akademie› vom 18. November 1933 durch offizielles Presse-Kommuniqué unterbunden wird. Mein Bestreben läuft nicht darauf hinaus, in der Presse möglichst oft genannt zu werden, sondern darauf, dass über die Art meiner politischen Substanz auch nicht die Spur einer Unklarheit entsteht.*[7]*»*

Weshalb aber deckte Hitler zehn Jahre später den nach dem Stauffenberg-Attentat aus der Wehrmacht entlassenen Ernst Jünger? In den *«Strah-*

lungen», den Kriegstagebüchern ab 1941, ist *«Kniébolo»* ein abschätziger Deckname des *«Führers»,* z.B. unter dem 16. März 1942: *«Bei Kniébolo wird die Wendung vom Diabolos zum Satanas jetzt immer deutlicher.»* Hitler war von Jünger beeindruckt, nachdem er die frühen Kriegsbücher — mit Widmung — erhalten hatte, und untersagte die Behinderung des bei Kriegsbeginn ausgelieferten Romans *«Die Marmorklippen»,* obwohl darin die deutschen Konzentrationslager und der Machtkampf zwischen Armee und Partei kaum verschlüsselt geschildert worden waren. Erst ab 1942 konnte Jünger kaum mehr veröffentlichen. In *«Gärten und Strassen»,* den 1942 erschienenen Tagebüchern der Jahre 1933—1940, hatte er mit einer weiteren indirekten, diesmal wahrgenommenen Mitteilung die Machthaber provoziert. Unter dem 29. März 1940, seinem 45. Geburtstag — Jünger führte damals eine im oberrheinischen Westwall liegende Kompanie —, war da zu lesen: *«Wie immer kam Rehm als erster in die Hütte, gratulierte und stellte Blumen und Orangen auf den Tisch. Dann zog ich mich an und las am offenen Fenster den 73sten Psalm.*[8]»

Diesem Hinweis waren auch die missgünstigen Leser nachgegangen. Er war ein Affront, denn der 73. Psalm beginnt mit den Worten: *«Anfechtung und Trost des Frommen beim Glück der Gottlosen. Israel hat dennoch Gott zum Trost, wer nur reinen Herzens ist . . . es verdross mich der Ruhmredigen, da ich sah, dass es dem Gottlosen so wohl ging. Denn sie sind in keiner Gefahr des Todes, sondern stehen fest wie ein Palast.»*

Das Faksimile bei Schwilk zeigt, dass neben dem Bibeltext vier Daten — vom 7. 2. 1940 bis 11. 3. 1950 — notiert sind; sie halten die jeweilige Lektüre fest[9]. Im September 1941 hatte Jünger begonnen, die Bibel täglich zu lesen, und fuhr damit durch vier Jahre hindurch fort.

Das Publikationsverbot wurde 1945 erneuert — von der englischen Besatzungsmacht; den Entnazifizierungs-Fragebogen auszufüllen, hatte Jünger sich geweigert. Ausgerechtnet in London kam aber 1947 die erste Ausgabe der *«Atlantischen Fahrt»* für deutsche Kriegsgefangene heraus; 1948 folgte die zweite im Zürcher Verlag der Arche und im Jahr darauf die dritte Auflage in Tübingen. Ab 1949 gab es in der inzwischen etablierten Bundesrepublik Deutschland keine Behinderung mehr.

Der «Fall Ernst Jünger»

Dafür begann man, im eingangs erwähnten Sinne den *«Fall Ernst Jünger»* zu diskutieren. Die einen führten ins Feld, Jünger habe die Weimarer Republik als *«bürgerlich»* abgelehnt und mit dem *«Arbeiter»* den Nationalsozialisten die Bahn frei gemacht. Die anderen verwiesen auf den besagten Abstand zu den nationalsozialistischen Machthabern, und sie bekamen durch Jüngers Programmschrift *«Der Friede»* ein gewichtiges Argument. Im Winter 1941/42 — als die *«Gottlosen»* feststanden *«wie ein Palast»* — hatte Jünger das Ende der Nationalstaaten und die Sühne aller in deren Namen begangener Verbrechen gefordert. Damit hatte er, der als Wach- und Zensuroffizier im Kreise um Hans Speidel und Otto von Stülpnagel im Stab des Militärbefehlshabers Frankreich Dienst tat, den kulturstrategischen, ja spirituellen Gehalt des deutschen Widerstandes formuliert. Diese Schrift zirkulierte ab 1944 in Vervielfältigungen und Abschriften und hat bis heute nichts von ihrer richtunggebenden Kraft verloren.

Das Publikationsverbot durch die Besatzungsmacht hatte Jünger so gedeutet: die Mächtigen hätten gewechselt, die Unterdrückung des Einzelnen sei gleich geblieben. Der Streit um seine Haltung bis 1945 und die Anfeindung nach Kriegsende schienen ihm recht zu geben. Inzwischen ist der *«Fall»* überschaubar geworden, und von der bundesdeutschen Demokratie ist Jünger mit hohen und höchsten Ehren bedacht worden. Auch an Literaturpreisen fehlt es nicht. Doch gibt zu denken, dass dieser Autor in Italien, Spanien und vor allem in Frankreich höher als im Heimatland geschätzt wird.

In Verdun, wo deutsche und französische Soldaten sich in drei Kriegen bekämpft hatten, wurde Jünger 1979 und 1984 ein Wegbereiter der Versöhnung genannt, und Staatspräsident Mitterrand und Bundeskanzler Kohl suchten ihn am 90. Geburtstag im südwürttembergischen Wilflingen, wo Jünger seit 1950 wohnt, gemeinsam auf. Drei Jahre zuvor hatte Jünger den Goethe-Preis der Stadt Frankfurt am Main erhalten — als Schriftsteller, *«dessen Werk durch Engagement und geistigen Abstand gleichermassen ausgezeichnet ist und der durch alle Zeitläufe bei leidenschaftlicher Anteilnahme immer die Unabhängigkeit der Wahrnehmung bewahrt hat.*[10]» Der Laureat räumte ein: *«Ich weiss, dass ich Zeit meines Lebens . . . vielen ein Ärgernis gewesen bin. Das begann schon in der Schule, wo ich meine Lehrer als der zugleich beste und schlechteste Schüler irritierte, und es setzte sich bei den Preussen fort, die mir ihren höchsten Orden gaben und denen ich als ein unbequemer Untergebener ein Dorn im Auge war. Solche Typen sind öfters in ihrer Geschichte aufgetaucht. Die Ambivalenz begleitete mich durch die mehr als 60 Jahre meiner Autorschaft, die mir Gegner in allen Lagern eintrug, und es ist zu erwarten, dass sich daran auch wenig ändern wird.*[11]»

«In Stürmen gereift»

Genau genommen: Der *«Fall Jünger»* ist ausgestanden, und wer begründet urteilen will, braucht nur zu lesen. Die Einzelausgaben sind kaum mehr zu überblicken, und zwei Werkausgaben liegen vor: eine zehnbändige, die 1965 abgeschlossen wurde[12], und eine mit 18 Bänden, die praktisch alles, was bis 1983 erschienen war, vereinigt[13]. Die Kriegs- und Tagebücher, aber auch viele Essays und erzählende Werke hatte Jünger früher schon und nun noch einmal überarbeitet. Die *«Unabhängigkeit der Wahrnehmung»* war auch ein Stilprinzip, das wiederholte, den neuen Standpunkt anzeigende Umformulierungen des Gesehenen und Gemeinten hervorrief. Nur *«Der Arbeiter»* blieb — *«aus Gründen der Dokumentation»* — unverändert, obwohl der Autor *«Pläne zur Revision des Buches . . . von einer ‹durchgesehenen› und einer ‹gründlich durchgesehenen› Ausgabe bis zu einer Zweit- oder Neufassung»* hegte[14]. Manche angefangene Änderung ging unter dem Titel *«Maxima-Minima»* in die *«Adnoten zum ‹Arbeiter›»* (1964) ein. Auch *«Das Abenteuerliche Herz»* blieb in der Fassung von 1929 stehen; die zweite — von 1938 — wurde 1950 revidiert.

«In Stürmen gereift» hatte das 100. Epigramm gelautet, das 1934 die Essay-Sammlung *«Blätter und Steine»* beschloss. In ihr standen auch die Abhandlungen, die berühmt wurden und umstritten waren: das *«Lob der Vokale»*, *«Die Totale Mobilmachung»*,

«Über den Schmerz» oder *«Der Sizilische Brief an den Mann im Mond»*. Der *«Brief»* und die ganze Sammlung gelten heute als ein Schwerpunkt von Jüngers Œuvre — nicht als Wendemarke, sondern als spür- und sichtbar gewordener Gravitationsort — einer von mehreren, vielleicht von vielen. Denn die Kraft, die sich darin verdichtet hat, ist gleich geblieben. Von diesen Punkten aus richtete sie sich nach vielen Seiten, ja einander widersprechenden Richtungen. Die Kraft besteht in der Fähigkeit zu beobachten, das Beobachtete auszudrücken und damit zwischen sich und dem Ganzen einen Zusammenhang herzustellen.

Das Epigramm von 1934 stand immer wieder über Gedenksendungen, die Jüngers 80. Geburtstag galten. *«Ich glaube, es war Ranke, der sagte, als Historiker müsse man alt werden, denn nur, wenn man grosse Veränderungen persönlich erlebt habe, könne man solche wirklich verstehen. Er wird damit wohl weniger den einzelnen Vorgang als den Gewinn an Erfahrung gemeint haben.* [15]» Das steht in Jüngers Bericht von der Fahrt nach Sumatra, wo er im April 1986 den Halleyschen Kometen ein zweites Mal beobachten konnte. 1910 hatte er ihn, mit Eltern und Geschwistern vor dem Hause bei Hannover, zum ersten Mal gesehen.

Welch eine Lebenszeit, möchte man sagen. Richtiger ist: Welch ein Leben, welch ein Werk. Es ist bibliographisch vorbildlich erfasst. 1953 hatte der ins amerikanische Exil gegangene Karl O. Paetel das Schrifttum von und über Ernst Jünger zum ersten Mal zusammengestellt [16]. Der Hamburger Bibliotheksdirektor Hans Peter des Coudres legte zum 65. Geburtstag (1960) ein Verzeichnis von Jüngers Schriften vor [17]. 1970 erschien es erweitert als Buch [18]. Wolfgang Kaempfer unterzog 1981 das Gesamtwerk einer erbitterten Kritik [19]. Zum 90. Geburtstag, d. h. zum 29. März 1985, stellte Horst Mühleisen ein auf des Coudres aufbauendes, fast doppelt so starkes, mustergültiges Compendium der Werke zusammen [20]. Die Literatur *über* Ernst Jünger füllt bereits Schränke.

«Grosse Veränderungen persönlich erlebt»

Dass man nun Leben und Werk nicht nur überblicken, sondern auch anschaulich studieren, ja persönlich erleben kann, ist dem grossen Bildband zu verdanken, den Heimo Schwilk im Stuttgarter Verlag Klett-Cotta herausgebracht hat; dort ging die Freundschaft zwischen Autor und Verleger vom Vater auf den Sohn über. Seit 1956 ist Klett-Cotta Jüngers Stammverlag, in dem sich Hede Schirmer als Lektorin und der ungenannte Hersteller des Buches annahmen. Ernst und Liselotte Jünger öffneten ihr Wilflinger Archiv, und Paul Lagarde in Montpellier steuerte seine Photos bei. So sind die Lebensabschnitte gleich dicht durch aufschlussreiche Bilder illustriert und durch — häufig ungedruckte — Briefe oder entsprechende Stellen aus den Werken angesprochen: Die Urgross- und Grosseltern väterlicherseits, die aus der Gegend von Heilbronn und Hannover kamen und die in der verschlüsselt-autobiographischen Schülergeschichte *«Die Zwille»* (1973) zu rettenden Gestalten verklärt wurden, blikken einen ernst und feierlich an. Die Mutter Lily, die aus einer fränkisch-bayerischen Handwerker-, Bauern- und Fischerfamilie aus Eichstätt und Diessen am Ammersee stammte, brachte ein musisches Element und die

Lust an Geselligkeit mit. Der Vater, Assistent des Chemikers Victor Meyer in Heidelberg (wo Ernst Jünger geboren wurde), lebte den Rationalismus des späten 19. Jahrhunderts aus und wurde den eher verträumten ältesten zwei (von insgesamt sechs) Geschwistern Ernst und Friedrich Georg zum Widerpart, der eben dadurch prägte. Er leitete übrigens den Halbwüchsigen dazu an, Steine, Pflanzen, Schmetterlinge und Käfer zu sammeln. Das Telegramm, das der Vater Ende 1913 dem noch nicht volljährigen Sohn in die Fremdenlegion schickte, zeigt die ordnende und auf Dokumentation bedachte Art des alten Herrn: *«Französische Regierung hat deine Entlaszung verfügt. Lasz dich photographieren*[21].» In den *«Afrikanischen Spielen»* (1936) schilderte Ernst Jünger diese Epoche als jugendlich-kühnen Ausflug ins vermeintlich Ungesetzliche. Die bänkelsängerischen Verse, mit denen er Anfang 1914 die Rückkehr bedichtete, sind in dem Bildband zum ersten Mal zu lesen[22]. Die späteren, offenbar betont expressionistischen Gedichte, verfielen einem Autodafé. Schwilk gibt davon und von Jüngers Wandervogel-Lyrik Proben; einzelnes ging in die Kriegsbücher ein[23].

Die väterliche Aufforderung, sich photographieren zu lassen, fiel offenbar auf fruchtbaren Boden. Es dürfte wenige zeitgenössische Autoren geben, die sich so häufig und so bewusst dem Photographen oder dem Maler stellten. Auch die zeitgeschichtlichen Photos sind selten aus öffentlichen Archiven genommen; die meisten haben einen unmittelbaren Bezug. Dass der Weltkrieg, die Materialschlacht und der Stellungskrieg vor Verdun und an der Somme vor den Blick kommen, versteht sich. Der Vater hatte übrigens den Sohn angeregt, die Offizierslaufbahn einzuschlagen. Der Grabenkampf liess Zeit, die entomologische Zeitung zu studieren und sie dem Bruder Friedrich Georg weiterzureichen. Die Reichswehrzeit (1919—1923) und das erste, auf Anraten des Vaters verfasste und als Privatdruck veröffentlichte Kriegstagebuch markieren die neue Lebensphase. 1925 heiratete Jünger Gretha von Jeinsen; deren ergreifende, von 1936 bis 1946 reichende Tagebücher und Briefe[24] und ihre vorzügliche Autobiographie[25] hätten den heroisch-realistischen *«Fanfaren»* der zwanziger, dreissiger und vierziger Jahre die Töne und Geräusche des Alltags hinzufügen können — etwa mit der Feststellung: *«Schon beginnt der Gebieter (d. i. Ernst Jünger) sein Lieblingslied von Madagaskar. . .»*. Wenn man erfährt, wie es in den Wohnungen in Leipzig und Berlin wirklich zuging, dass etwa der 1933 nach England emigrierte Philosoph Hugo Fischer *«neben aller Genialität einen Hang zum närrischen Wesen, zur Posse, zur Groteske»* hatte und, alkoholisiert, Verse verlauten liess wie: *«Ich esse gerne Schweinebauch, die Zulukaffern tun das auch!»*[26], dann sieht man den *«Nigromontan»* in *«Das Abenteuerliche Herz»* und den *«Schwarzenberg»* in *«Besuch auf Godenholm»,* die nach Fischer geformten Figuren, anders, ja vielschichtiger. Dass der *«Gebieter»* regelmässig auf Reisen geschickt wurde, wenn wieder ein Umzug bevorstand, dass das hübsche Schweizerhaus bei Überlingen — die *«Rautenklause»* der *«Marmorklippen»* — sich als feucht erwies und dass es darin zu spuken schien[27], das sind Züge, die man gerne hinzufügt. Beklemmend liest sich der Bericht vom Besuch des uniformierten Spitzels, der das Ehepaar Jünger scheinbar zum Hitler-Attentat bewegen

wollte. Schliesslich das nur noch durch solche Erlebnisberichte zu ermessende Chaos beim Umsturz, der das Kirchhorster Haus zum Befehlsstand der amerikanischen und englischen Besatzungstruppen machte. Während Gretha Jünger den deutschen Gefangenen Zivilkleider zuschob und die alliierten Bewacher durch Schnaps beschwichtigte, oder als die wenigen Zimmer und die Scheune sich mit Flüchtlingen aus dem Osten füllten, sass der *«Gebieter»* unterm Dach, redigierte die Tagebücher seiner Brasilienreise vom Jahre 1936 und schrieb den grossen Essay *«Sprache und Körperbau»*. — Ist das die Kammerdiener-Perspektive? Wohl eher geht es um jene Coincidentia oppositorum, die den Schlüssel zum Phänomen Ernst Jünger bildet. Schwilk hat auf derartige Gegengewichte nicht ganz verzichtet, sie aber in eine homogene, zügige Darstellung eingeschmolzen, die dennoch Schatten im persönlichen Bereich andeutet — so in der Beziehung Ernst Jüngers zum Vater und zum eigenen Sohn. Psychologie tritt hinter die Beschreibung der Phänomene zurück.

Schwilk und der Hersteller des Verlages haben die Tatsachen, Ereignisse und Dokumente dieser Geschichte chronologisch gereiht und dennoch wie eine Suite komponiert. Die Photos von Personen und Orten oder die Faksimiles von Handschriften, Typoskripten oder Büchern sind am Rande genau erläutert. Das Gewicht liegt jedoch auf den Originaltexten, die aus Briefen oder Werken, die synchron entstanden sind oder aus motivgleichen Schriften Jüngers genommen wurden. Schwilk entschlüsselt die Figuren und beweist dabei eine überlegene Kenntnis des Gesamtwerkes, das er ohne vordergründige Gleichsetzungen auf die jeweiligen Lebenslagen oder Geschehnisse bezieht. So entsteht ein vielfach verwobener, sich gegenseitig erhellender und steigernder Gesamteindruck, und das Nachwort, das die Erläuterungen wiederholt und zusammenfasst, gibt — mit der übersichtlichen Zeittafel — einen abschliessenden, detaillierten Überblick. So ist ein Leben- und Werk-Band zustande gekommen, der des Gegenstandes würdig ist. Welch ein Leben, möchte man sagen, welch ein Œuvre, aber auch: welch ein Buch. Es ist der Markstein der Ernst-Jünger-Biographie.

Der Philologen und Verleger bescheiden Teil

Wie kann es weitergehen? Der Verlag wird wohl eine Sammlung der Schriften, die nach den *«Sämtlichen Werken»*, also ab 1984, erschienen sind, vorbereiten. Eine grössere Synopse exemplarischer Umarbeitungen wäre wertvoll. Vor allem aber würde man sich die Ausgabe der Briefe wünschen. Bisher sind sie allenfalls verstreut zugänglich — in den späten Tagebüchern etwa *(«Siebzig verweht»,* 1980/1981) oder als Reiseberichte zusammengestellt, wie die 1943 in *«Myrdun»* vereinigten dreizehn Briefe an den Bruder Friedrich Georg. Aus der ungedruckten Korrespondenz mit ihm zitiert Schwilk immer wieder. Sie könnte sich, wenn sie vollständig vorliegt, als einer der grossen deutschen Briefwechsel erweisen. Auch die mit Alfred Kubin gewechselten Briefe (1921-1952)[28] geben einen Vorgeschmack auf die vielen Künstler- und Literatenkorrespondenzen, nicht zuletzt mit Franzosen. Mit ihnen fühlen die Deutschen sich nun verbrüdert; das ist auch Ernst Jünger zu verdanken.

Das *«Haus der Briefe»*, das Jünger 1951 als Nachtrag zu *«Heliopolis»* vorstellte, dürfte in der Wirklichkeit überreich gefüllt und von der kundigen und sorgsamen Hand Liselotte Jüngers wohlgeordnet sein.

Von den militärischen Schriften gibt Schwilk eine Probe [29], man würde gerne alle von Jünger 1920—1922 verfassten oder redigierten Teile der Heeresdienstvorschriften kennenlernen; sie liessen die Kriegsbücher und den *«Arbeiter»* besser beurteilen. Noch ergiebiger könnten — falls erhalten — die *«Geheimakten»* sein, in denen Jünger die Auseinandersetzung zwischen Heer und Partei im besetzten Frankreich festhielt. In den *«Strahlungen»* ist davon die Rede [30]. Das Grundmuster dieses Bürgerkriegs findet sich schon in den *«Marmorklippen»;* es ging in *«Heliopolis»* und *«Eumeswil»* ein. Die originalen Tagebücher halten die Einzelheiten vermutlich schärfer fest; ein beispielhafter Vergleich mit den gedruckten Überarbeitungen und poetischen Weiterbildungen wäre aufschlussreich.

Die Philologen und Verleger haben also noch zu tun; sie werden ihre Leser nicht nur in Deutschland finden. Die Anstösse, die von Ernst Jüngers Leben und Werk ausgehen, wirken weit; sie zeigen sich in der Kunst wie im Leben. Für Jünger gehört das zusammen. Dies belegt und mit einem begeisternd schönen Buch vor Augen geführt zu haben, ist Heimo Schwilks Verdienst.

Bernhard Gajek

[1] Ernst Jünger. Leben und Werk in Bildern und Texten. Hrsg. von Heimo Schwilk. Verlagsgemeinschaft Ernst Klett Verlag — J. G. Cotta'sche Buchhandlung. Stuttgart 1988. 320 S. DM 98.—. — [2] Schwilk, Seite 224. — [3] Schwilk, Seite 257. — [4] Schwilk, Seite 213. — [5] Schwilk, Seite 143. — [6] Ernst Jünger, Werke. Band 6. Stuttgart 1964, Seite 217f. — [7] Schwilk, Seite 142. Jünger meint seinen o.a. Brief vom 16. November 1933. — [8] Gärten und Strassen. Stuttgart 1958, Seite 100. — [9] Schwilk, Seite 189. — [10] Schwilk, Seite 280. — [11] Schwilk, Seite 280. — [12] Ernst Jünger, Werke. Band 1—10. Stuttgart: Klett 1960—1965. — [13] Ernst Jünger, Sämtliche Werke. Band 1—18. Klett-Cotta, Stuttgart 1978—1983. — [14] Werke, Band 6, Seite 12. — [15] Schwilk, Seite 286. — [16] Karl O. Paetel, Ernst Jünger. Eine Bibliographie. Verlag der Galerie Lutz & Meyer, Stuttgart 1953. — [17] In: Philobiblon 4, 1960, Seite 231—266. — [18] Hans Peter des Coudres, Bibliographie der Werke Ernst Jüngers. Klett, Stuttgart 1970. — [19] Wolfgang Kaempfer, Ernst Jünger. Metzler, Stuttgart 1981 (Sammlung Metzler, M. 201). — [20] Hans Peter des Coudres und Horst Mühleisen, Bibliographie der Werke Ernst Jüngers. J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH, Stuttgart 1985 (Veröffentlichungen der Deutschen Schiller-Gesellschaft, Band 43). — [21] Schwilk, Seite 37. — [22] Schwilk, Seite 38. — [23] Schwilk, Seite 90, 24 und 65. — [24] Die Palette. Tagebuchblätter und Briefe. Hans Dulk, Hamburg 1949. — [25] Silhouetten. Eigenwillige Betrachtungen. Günter Neske, Pfullingen 1955. — [26] Silhouetten, Seite 79f. — [27] Silhouetten, S. 197f. — [28] Ernst Jünger — Alfred Kubin. Eine Begegnung. Ullstein, Frankfurt am Main 1975. — [29] Seite 87. — [30] Zum Beispiel unter dem 22. Februar 1942.

Conrad Ferdinand Meyers Anfänge

Zum 6. Band der Historisch-kritischen Ausgabe [1]

Lyrik als Ausgangspunkt

Der entscheidende Gedichtband, der die Lyrik C. F. Meyers erstmals überzeugend zusammenfasste, erschien 1882. Er trug den schlichten Titel «Gedichte» und bedeutete einen Wendepunkt in der deutschen Lyrik. Denn der Dichter errang hier einen neuen Stil. Während des ganzen 19. Jahrhunderts hatte im Gedicht ein subjektiver Romantizismus vorgeherrscht. C. F. Meyer dagegen versuchte zu objektivieren. In seinen besten Texten errang er einen tiefgründigen *Symbolismus.* Die Sinnbildlichkeit seiner Gedichte ist ihm allerdings nicht in den Schoss gefallen; sie bildet den Abschluss einer langen und zähen Bemühung [2].

Drei Anläufe waren den «Gedichten» vorausgegangen: die «Bilder und Balladen von Ulrich Meister» (1860), zu denen er noch nicht mit seinem Namen stand; dann die «Zwanzig Balladen von einem Schweizer» (1864), die ebenfalls anonym blieben; schliesslich die «Romanzen und Bilder von C. Ferdinand Meyer» (1870). Später hat der Dichter diese überholten Gedichtsammlungen verworfen.

Der vorliegende Band gilt nun aber gerade diesen *Vorstufen;* sie sind mit ausserordentlicher Sorgfalt zusammengestellt und reich kommentiert. Von den «Sämtlichen Werken» durften sie ja wohl nicht ausgeschlossen werden. Der Freiburger Germanist *Hans Zeller* hat hier, im Zusammenwirken mit dem Berner *Benteli Verlag,* wiederum — wie schon bei den früheren Gedicht-Editionen im Rahmen dieser «Sämtlichen Werke» — ein Meisterwerk der Textkritik geschaffen. Neben den Druckvorlagen ist auch das Handschriftenmaterial gesichtet und dargestellt: alle vorhandenen Lebenszeugnisse sind angeführt, alle Briefstellen, die sich auf die Entstehung der Gedichte beziehen, alle nennenswerten zeitgenössischen Rezensionen, nicht zu vergessen die Verhandlungen des Dichters mit dem Verleger und anderes mehr.

Die Lyrik gehört dem jüngeren C. F. Meyer zu; der ältere hat sich mehr den historischen Novellen zugewendet. Ja, man geht kaum fehl, wenn man die Lyrik überhaupt als den Ausgangspunkt des Dichters betrachtet; hier spricht er zunächst sein privates Denken und Fühlen aus, zumal in den kleineren Stimmungsgedichten. Hier liegt sein Nerv bloss, verrät sich seine persönliche Problematik. Hier kann er sich nicht hinter einer historischen Maske verstecken wie in den Balladen. Darum spricht C. F. Meyer selber, der viel auf Distanz hält, nur mit Reserve von diesen «Sächelchen»; sie erscheinen ihm zu subjektiv. Der heutige Leser wird diese Sicht nicht teilen; für ihn ist gerade das zentral, was dem Dichter peripher erschien.

Mühsame Anfänge

Die ersten Fassungen der Gedichte sind wenig ermutigend. Wer hätte diesem Lyriker, auf Grund seiner Erstlinge, eine bedeutende Zukunft geweissagt? Er allein glaubte — zusammen mit der treuen Schwester Betsy — an diese Zukunft. Er fühlte, dass es da etwas zu entwickeln gab, etwas vorerst

noch Amorphes, das er mit unbeirrbarer Zähigkeit seiner gültigen Gestalt entgegenformte. Er ist einem Bildhauer vergleichbar, der mit dem Meissel langsam, aber sicher die lebendige Gestalt aus dem Stein herausholt.

Wenn wir uns nun der ersten Sammlung von 1860 zuwenden — Meyer war damals immerhin fünfunddreissigjährig —, so erscheint uns der Verfasser fast wie jener «Zimmergesell», von dem es heisst:

Wie lahm er steht! Wie schief er haut,
Der ungeschickte Jung!

Der Meister setzt nun dem täppischen Zimmergesellen mit Tadel zu, und dieser nimmt sich's zu Herzen:

Erst ging es schlecht und ging es nicht
Und besser ging's gemach,
Mit jedem neuen Tageslicht
Verschönert sich die Sach'. . . (13)

Man hört es, die Verse holpern, die Reime hapern . . . C. F. Meyer hätte keine Freude gehabt an diesem Buch, das seine Anfänge so unerbittlich rekapituliert. Denn seine Sehnsucht galt einzig allein der Vollkommenheit. In diesem Sinne ist es fast ein Unglück zu nennen, dass Betsy die Handschriften des Bruders so ehrfürchtig aufbewahrt hat.

Ulrich Meister alias C. F. Meyer gibt am Anfang dem Leser — oder sich selber? — den Rat:

Steckt dir Poetisches etwas im Blut,
Sperr es in Verse, da macht es sich
gut! (16)

Aber es macht sich gar nicht so gut! Mundartliche Wendungen, eine verdrehte Syntax, platte oder unreine Reime befremden den Leser. Manchmal fühlt man sich an Wilhelm Busch erinnert, nur dass leider der Humor hier ein unfreiwilliger ist:

Spitzig sind die hohen Mienen
Und dem Mann behagt es miss,
Schwere Wolken über ihnen
Bilden eine Finsterniss. (29)

Allerdings ist einiges von dem, was uns heute miss-behagt, dem damaligen Zeitgeist zuzuschreiben. Ich denke hier besonders an die Balladen, die auch in ihrer endgültigen Gestalt noch strotzen von Heroismus. Aber man muss sich bewusst sein, dass jedes Zeitalter seinen Moden unterliegt, auch das unsere. Man wird sich dereinst über unsere psychologisch-soziologischen Klischees nicht weniger wundern als wir uns heute über das Pathos von vorgestern wundern.

Stimmungsgedichte — Erzählgedichte

Zwei Typen von Lyrik lassen sich bei Meyer unterscheiden: die «Bilder» und die «Balladen». So sind schon die Gedichte von 1860 mit «Bilder und Balladen» betitelt. Die zweite Sammlung von 1864 beschränkt sich dagegen auf «Zwanzig Balladen», weil Meyer dieses Genre, dem Zeitgeschmack entsprechend, für bedeutender hielt. Die dritte Sammlung von 1870 dagegen kehrt zu den «Romanzen und Bildern» zurück, wobei mit den «Romanzen» wieder die Balladen gemeint sind. Die Zweiteilung wiederholt sich hier auch in den Unterabteilungen «Stimmung» (=Bilder) und «Erzählung» (=Balladen). In den Stimmungsgedichten spricht sich der Lyriker persönlich aus; in den Erzählgedichten projiziert er seine Emotionen in ferne Epochen und heroische Rollen hinein.

Die «Bilder»

Bei den «Bildern» handelt es sich 1860 zumeist noch um epigrammatisch

getönte Kurzgedichte. Hätte Meyer diese Richtung weiterverfolgt, so wäre er in eine Tradition getreten, die in Logaus und Lessings «Sinngedichten» oder in Goethes und Schillers «Xenien» ihre Vorbilder hatte. Auf diesem Felde bewahrt er schon früh eine ironisch-kritische Ader:

Was ist ein Geistlicher? Ein Mann,
Zieht Sonntags schwarze Kleider an
Und sagt dem Publico: Thu recht!
So geht's dir gut; sonst geht's dir schlecht. (35)

Die Gedanken sind öfters hübsch pointiert, und das verwundert um so weniger, als C.F. Meyer ja, ähnlich wie Schiller, von der *Idee* her gedichtet hat. Ein weiteres Beispiel:

Den Menschen im Grossen als Gottes Saat,
Den Menschen im Ganzen als Volk und Staat,
Die achte hoch und allezeit
Erbau dich an ihrer Herrlichkeit;
Doch dem Menschen, mit dem wir handeln und gehn,
Dem darfst du scharf auf die Finger sehn. (22)

Auch in Meyers Prosa kommen immer wieder Gestalten vor, die eine Neigung zum Sarkasmus zeigen; man denke z.B. an den General Wertmüller im «Schuss von der Kanzel» oder an Bourbon oder Morone im «Verrat des Pescara». Man möchte fast bedauern, dass der Dichter in der späteren Lyrik seine satirische Ader unterdrückt hat. Er tat es aus den ehrenwertesten Gründen: weil er zu nobel und zu mitfühlend war, um sich der Schar der Spötter anzuschliessen. Das tiefe Leiden am Leben, das er empfunden hat, legte ihm Mitleiden mit den anderen Menschen nahe:

Es musste mich so viel verwunden,
Es wurde mir so weh getan,
Dass ich in meinen herbsten Stunden
Nun keinen mehr verletzen kann. (56)

Vom Bild zum Sinnbild

In den «Romanzen und Bildern» von 1870 ist an die Stelle des epigrammatischen bereits das lyrische Bild getreten: ein Bild aus dem Umkreis der Natur, das auf einen Gedanken abgestimmt wird. Das Bild scheint durch auf den Gedanken und wird so zum Sinnbild. Der abstrakte Gedanke konkretisiert sich im Bild, er wird schaubar. Zwei Segel im gleichen Fahrtwind symbolisieren die Einstimmung zweier Liebender; zwei Saatkörner, von denen das eine zum Halm gedeiht, das andere abstirbt, deuten auf das Gleich-Gewicht, die gleiche Gewichtigkeit von Leben und Tod. In eben solchen Gedichten wie «Zwei Segel» oder «Säerspruch» bewährt sich die Meisterschaft des Symbolisten.

Aber der Weg auf diese Gipfel ist ein steiler und schwieriger Kletterweg. Es gilt, die «Stiege, Stapfen, Stufen» zu entdecken, die da hoch und höher führen . . . Da muss man denn sichten, raffen und streichen. Das Gedicht «Der schöne Tag» z.B. umfasst in der ersten Fassung 72, in der Endfassung noch 16 Verse. Und eben das macht Hans Zellers Ausgabe so wertvoll, dass diese Konzentration und Stilisierung nun nachzuvollziehen ist. Wir können erkennen, von wo der Dichter ausgegangen und wohin er gelangt ist.

Ein Beispiel aus den Seegedichten. Die Fassung «Auf dem See» von 1870 ist erst ein Stimmungsbild; der Dichter, matt rudernd in seinem Boot, gibt sich in der Abenddämmerung melancholischen Gefühlen hin:

Trüb verglomm der Tag,
Dumpf ertönt mein Ruderschlag,
Schwüles Brüten in der Luft
Über finstrer Wassergruft.

Bleich der Felsenhang!
Schilf, was flüsterst du so bang?
Sterne! — Abend ist es ja —
Kommet! Seid ihr nicht mehr da? (281)

Kein schlechtes Gedicht — aber die ganze Gefährdung, die aus dem Schilf herüberflüstert, aus dem Wasser heraufdroht, wird gar noch nicht fassbar. Und dementsprechend weiss man auch noch nicht recht, warum denn eigentlich die Sterne «kommen» sollten.

Wieviel hat demgegenüber die letzte Fassung («Schwüle») an Kraft und Tiefe gewonnen! Hier erst wird das Wasser — ein unheimliches Urerlebnis C. F. Meyers — zum Element der *Todesverlockung,* in die auch das Flüstern des Schilfes mit einstimmt. Sogar des Dichters eigene Mutter («eine liebe, liebe Stimme»), die ja 1856 im Wasser den Tod gesucht hat, möchte ihn mit in die «Wassergruft» hinunterziehen. Die Sterne dagegen symbolisieren Gottes Liebe, die den Dichter im Leben zurückhält. Nur schon ihr erstes, karges «Flimmerlicht» hilft ihm, der dunklen Versuchung von unten zu widerstehen:

Trüb verglomm der schwüle Sommertag.
Dumpf und traurig tönt mein Ruderschlag —
Sterne, Sterne — Abend ist es ja —
Sterne, warum seid ihr noch nicht da?

Bleich das Leben! Bleich der Felsenhang!
Schilf, was flüsterst du so frech und bang?
Fern der Himmel und die Tiefe nah —
Sterne, warum seid ihr noch nicht da?

Eine liebe, liebe Stimme ruft
Mich beständig aus der Wassergruft —
Weg, Gespenst, das oft ich winken sah!
Sterne, Sterne, seid ihr nicht mehr da?

Endlich, endlich durch das Dunkel bricht —
Es war Zeit! — ein schwaches Flimmerlicht —
Denn ich wusste nicht, wie mir geschah.
Sterne, Sterne, bleibt mir immer nah!

Wenn die Todesverlockung am dringendsten geworden ist, bricht das erste Licht der Sterne durch, und da ist der Bann für einmal gebrochen. Aber die Gefahr bleibt. Nicht nur die Mutter, auch die einzige Tochter C. F. Meyers hat den Tod im Wasser gesucht. Er selber konnte der Versuchung zum Selbstmord nur widerstehen, weil er unbedingt an seine Berufung als Dichter glaubte, weil der Sinn seines Lebens letztlich das Schreiben war. Wie sehr er aber immer gefährdet blieb, geht schon daraus hervor, dass man ihn, einmal als jungen Mann, dann als Greis, in eine Nervenheilanstalt einliefern musste.

Die Balladen

Mehr Mühe als die in erstaunlichem Masse gelungenen «Bilder» bereiten uns heute die Balladen. Es sind Lesefrüchte, aus der Antike, dem Mittelalter, der Renaissance, der Reformation und Barockzeit zusammengerafft, exemplarische Taten von Heroen, vorgetragen mit einem pastosen Pathos. In diesen Erstfassungen können sie kaum überzeugen; man muss sich wundern, wie günstig das Urteil einiger Zeitgenossen darüber ausfiel. Immerhin haben auch die Balladen dann in der endgültigen Fassung sehr an Klarheit gewonnen. Es finden sich ganz meisterhafte Stücke darunter, die den Vergleich mit den allerbesten deutschen Balladen nicht zu scheuen brauchen: «Die Füsse im Feuer» zum Beispiel, die «Bettlerballade» oder «Der Rappe des

Komturs». Auch lyrisch getönte Stücke wären hier zu erwähnen wie «Hussens Kerker», oder solche mit märchenhaftem Unterton wie das «Fingerhütchen». Die meisten Balladen durchdringt eine Sehnsucht nach Grösse, nach einem Heldenmut, der über den Tod triumphiert. Richard-Wagner-Zeit . . .

Im Fall von Meyer verhält sich das heroische Dasein offenbar *komplementär* zu seiner privaten, bürgerlichen Existenz; was er selber nicht ausleben kann, trägt er seinen Heroen auf. Da walten denn «Speergetos und Männerschlacht» (325), da «schwellen die Zornesadern» (352), da klirren Schwerter und dröhnen «Drommeten». Die Balladenstoffe sind eng mit den Novellenstoffen verwandt. Der «Mars von Florenz» (318) erinnert uns an die «Hochzeit des Mönchs», und beim «Pentheus» kommt uns gleich jene dämonische Zeichnung Moutons des Malers aus dem «Leiden eines Knaben» in den Sinn. Hier wie dort herrscht die gleiche Tendenz: ein Dasein voller Grösse wird dargestellt.

Balladen wie Novellen bieten den doppelten Vorteil der Verfremdung: die fremde Epoche, die fremde Rolle sollen den Dichter hinter dem Gedicht verstecken. Aber der Umweg über diese Maskierungen endet doch bei ihm selber! Die *Balladen* sind zweifellos stärker dem Zeitgeist verpflichtet als die *«Bilder»*. Hier wie dort spüren wir aber eine gewisse Schwere, eine Affinität zum Tod, die wir manchmal auch bei Gottfried Keller empfinden oder bei Johannes Brahms. Offenbar lag sie in der Zeit.

Aber jenseits des Todes steht bei C.F. Meyer nicht einfach das schlichte Vergehen, das Wieder-Eingehen in die Natur, wie bei Gottfried Keller — sondern die Gegenwart Gottes, die «tiefe Bläue». Das wird sogar in Meyers spätesten Gedichten noch auf rührende Weise fühlbar — obwohl diese Gedichte schon deutlich vom Verlust des Bewusstseins bedroht sind. Leben ist diesem allzu sensiblen Menschen zwar Leiden — aber im Schreiben besteht er es. Wenn dies dann geleistet ist, wenn es zu Ende geht, dann folgt diesem schattenhaften Leben erst das eigentliche Leben nach. So wie es der Dichter andeutet im «Epilog» zu den «Gedichten»:

Wer bist du, dunkles Angesicht?
Du überströmest mich mit Tränen —
Die Muse, die dich einst geliebt,
Sie kommt mit dir zu sterben.
Nach Qual und Traum erreichen wir,
Auch wir die tiefe Bläue.

Arthur Häny

[1] C.F. Meyer, Sämtliche Werke, Historisch-kritische Ausgabe, besorgt von Hans Zeller und Alfred Zäch, Band 6, Benteli Verlag Bern 1988. — [2] Vgl. meinen Aufsatz «Die Kunst des Gedichtes» in den Schweizer Monatsheften vom April 1965, wo der Werdegang eines C.F. Meyer-Gedichtes in allen Phasen dargestellt ist.

Jochen Beyse: «Die Tiere»

Die Erkenntnis des Schmerzes, die in Worten zusammenzufassen suche, was den Geist zum Aufbäumen bringt, sei eine belebende, reanimierende Kraft, lesen wie ziemlich genau in der Mitte der Erzählung «Die Tiere» von Jochen Beyse. Die Lebenskraft ist demnach die Resultante, das ist die Summe der zwei Kräfte des Verstandes und des Gefühls. Der Impuls zum Leben, der Impuls zum Schreiben — woher kommt er? wie wirkt er? Diese faszinierende Frage lässt Jochen Beyse keine Ruhe. Da Antworten bloss Annäherungswert haben und mehrdeutig sein müssen, ist es unmöglich, eine logisch zusammenhängende Geschichte mit einer sinnvoll sich entwickelnden Handlung zu schreiben. Notwendig aber ist es, dass der Autor, gleichsam als Tierbändiger, die auseinander- und zueinanderstrebenden Kräfte in die Zügel nimmt, um ein überschaubares Zusammenspiel zu erreichen. Vier Hauptfiguren, nur wenig Nebenfiguren; drei wichtige und einige Nebenschauplätze fügt er zu einer kunstreichen Komposition.

Die vier Figuren, drei Männer, einer das Erzähler-Ich, und eine Frau, werden gegen Ende der Erzählung folgendermassen vorgestellt: «Der ganz kleine Kreis bewegte sich für einen distanzierten Beobachter mit blinder Sicherheit, schien gewissermassen einem Rad vergleichbar, das zu rollen beginnt, wenn eine beliebige Gefällstrecke vorhanden ist und eine Kraft wirkt, die das immer gefährliche Gleichgewicht stabilisiert.» Der Ich-Erzähler und der Leser sind beide distanzierte Beobachter. Der Leser hat erst im Rückblick den angemessenen Abstand, um im Text die Stellen zu finden, die dem dichten Beziehungsgeflecht einen grösseren Zusammenhang garantieren. In der erinnernden Sicht erscheint die «Erzählung» (das Wort sollte in Parenthese gesetzt sein) wie ein reichhaltiger Stadtplan, wo einige Plätze erste Orientierungsmöglichkeiten bieten.

Plätze sind Orte des Verweilens, sie sind richtungslos, sie täuschen viel Freiheit vor. Unvermutet kann man auf einen Platz geraten, unerwartet öffnet sich eine Gasse, die Mauern scheinen zurückzuweichen, bilden neue «Häuserfronten, hinter denen Ereignisse lauern.» Räume öffnen sich, die in einer Flucht ständig sich verengender Perspektiven liegen. Der Platz ist die Metapher für Mittelpunkte im Leben oder auch nur für die in gewissen Abständen sich wiederholenden Momente, da man sich unerfüllter Träume bewusst wird. Beyse sagt es anschaulich: «Böse, eigensinnig und dickköpfig wie ein Kind konnte werden, wer da (auf dem Platz) unter den Kastanien stand und jetzt erleben musste, wie die gleichen Versprechungen, die vor mehr als zwanzig Jahren in den abzweigenden Gassen ihren Sog entwickelt hatten, noch immer auf der Lauer lagen.»

Es gibt Plätze, die man wie Hinrichtungsstätten überquert; und es gibt «Häuser zum Geviert eines Platzes gedrängt», die den Eindruck eines Zwingers erwecken. Spannt sich ein Seil über den Platz, wird er zur Bühne. Der letzte Schauplatz der «Erzählung» reflektiert alle vorherigen. Eine Artistengruppe tritt auf, drei Männer und eine Frau. Sie täuschen das Spiegelbild der vier Personen nur vor, «die sich verbunden fühlen wollten»; denn die Artisten sehen den Sinn ihres Lebens in

einer Gleichgewichtsübung. Die Vier jedoch sehen den Sinn im unablässigen Kräftespiel. Nicht die Ruhe ist das Ziel, sondern das Erneuern der Kräfte. Zügellos kosten sie die Freiheit des Verstandes aus. Sie geniessen es festzustellen, wie exzentrisch und sprunghaft der Geist Gedanken verbindet. Gelangen sie zur Erkenntnis des Schmerzes?

In einer Fussnote gesteht der Autor, er könne sich nicht vorstellen, dass ein wahrhaftiges Gefühl jemals möglich sei. Es ist zu vermuten, dass das ebenfalls für die Erkenntnis gilt, für eine Erkenntnis, «die so tief in der inneren Wahrheit verwurzelt ist, dass man sie selbst mit höchster Aufrichtigkeit glauben dürfte.» Nach Jochen Beyse ist solche Absolutheit unmöglich, «weil kein menschlicher Sensor existiert, der so tief in die Enden des Körpers hinabreicht, dass er dessen Impulse tatsächlich empfangen könnte». In ihrem eigentlichen Ursprung sind die Impulse nicht wahrnehmbar, wohl aber im Bewusstsein und auf der Gefühlsebene. Da entstehen ahnungsvolle Bilder, dort formt sich Rede und Gegenrede; von da nach dort laufen die Gedanken, die mit unbegreiflicher Geschwindigkeit Seltsames und Banales, Entlegenes und Nahes kombinieren.

Die Gespräche der vier Figuren sind eine raffinierte, komplexe Gestensprache. Verständliche, gängige Wörter, Blickkontakte, Körperbewegungen, Berührungen, all dies Wahrnehmbare verbindet sich auf einer weiten grenzenlosen Ebene zu einem komplizierten Beziehungsnetz. Die «Erzählung» situiert die Gespräche in der äusseren Realität: im Hotel, in der Kneipe, im Auto, am Meer. Aber die Worte haben einen ungewohnten Hall. Die Gespräche finden statt in einer leichten, befremdlich leichten Atmosphäre, in einer stimulierenden Luft, und der Leser fühlt sich gleich dem Autor «in einem Sog eines zeitlos ausufernden Gedankenstroms».

Elise Guignard

Jochen Beyse. Die Tiere. Erzählung. List Verlag, München 1988.

Hinweis

Zur Literatur von Milton bis Traven

Karl S. Guthke, Germanist an der Harvard University, hat einige seiner essayistischen Studien in einem Band zusammengefasst, der den Titel *«Erkundungen»* trägt. Der Themenkreis ist weit gezogen: er reicht von Albrecht von Haller bis zu Nietzsches Schwester, vom distanzierten Dialog zwischen Lessing und Wieland bis zu Ibsen, Gerhart Hauptmann und gar bis zu dem geheimnisvollen B. Traven, dessen Biograph Guthke geworden ist. Zwei der hier vereinigten Arbeiten, die sich alle durch Klarheit und Eleganz des Stils ebenso wie durch die Fülle der vermittelten Einzelheiten auszeichnen, sind als Erstdruck in den «Schweizer Monatsheften» (April 1982) erschienen. (*Peter Lang Verlag, New York, Frankfurt am Main und Bern*).