

KRITIK

ANMERKUNGEN ZU EINEM „MUSEUM DER MODERNEN POESIE“

Jede neue Generation, die in der literarischen Öffentlichkeit zu Stimme und Ansehen gekommen ist, wird früher oder später danach verlangen, programmatische Anthologien herauszugeben. Es muß ihr daran gelegen sein, ihre jeweils neuen oder als neuartig erlebten Wertvorstellungen, Stilideale, formalen und thematischen Ansprüche in musterhaften Textauswahlen zur Geltung zu bringen, sei es indem sie die eigene Produktion zur Schau stellt, wie es etwa in *Kurt Pinthus'* unverwelkter „Menschheitsdämmerung“ (1920) geschehen ist, sei es indem sie ein neues Leitbild von der poetischen Überlieferung ihrer Nation oder ihres Kulturkreises proklamieren will, wie einst *Rudolf Borchardt* in seinem „Ewigen Vorrat deutscher Poesie“ (1926). In den Jahren, die seit dem zweiten Weltkrieg vergangen sind, ist dieser Drang zur Anthologie in Deutschland besonders lebhaft gewesen. Ganz verschiedene, rasch aufeinanderfolgende Altersgruppen haben zahlreiche Versuche unternommen, mit kritischen Mustersammlungen einen allgemeinen Wandel der Dinge und Gesinnungen zu bezeugen und neue Perspektiven, Geschmackserlebnisse, Ordnungsbegriffe und Kriterien des Urteils zu verbreiten. Einerseits ein legitimes Bedürfnis, unter den Beständen der Vergangenheit aufzuräumen, ältere Wertschätzungen zu überprüfen, Vergrabenes ans Licht zu ziehen. Andererseits ging es alle Jahre wieder um das „Moderne“, es galt zu demonstrieren, was das Publikum unter moderner Lyrik eigentlich zu verstehen habe. Einer der jüngsten Versuche auf diesem Felde, ein besonders aufsehenerregender und erfolgreicher, soll uns hier beschäftigen: *Hans Magnus Enzensbergers* „*Museum der modernen Poesie*“ (Suhrkamp, Frankfurt/M. 1960).

Der Wortlaut dieses Titels kommt einem Oxymoron gleich und läßt einen dialektischen Pfiffikus vermuten. Will der Herausgeber sagen, daß die „moderne Poesie“ nachgerade museumsreif geworden ist? Oder will er den Begriff des Museums umdeuten, das Museum für einen Ort ausgeben, wo nicht das Alte, historisch Abgelegte und Beruhigte gezeigt wird, sondern das Neue und Neueste, das Herausfordernde, den historischen Biedersinn Schockierende? In Enzensberger meldet sich eine Generation zu Wort, die auf mindestens hundert Jahre „moderner Lyrik“ zurückblicken kann und doch gleichzeitig von dem Bewußtsein durchdrungen zu sein scheint, daß sie die Sache des Fortschritts gegen die Kräfte der Reaktion zu verfechten habe. Die moderne Poesie wird im Vorwort „das jüngste und mächtigste Element unserer Tradition“ genannt; in ihrem Namen wird Front gemacht gegen einen sogenannten „faulen Traditionalismus“, der offenbar immer noch nicht begreifen will, was die Stunde seit mehr als hundert Jahren geschlagen hat. Diese mit Traditionsbewußtsein gesättigte Fortschrittlichkeit, der Enzensberger das

Wort redet, will sich aber durchaus nicht als „avantgardistisch“ verstehen, schon deshalb nicht, weil das Wort allzu deutlich an die Bewegungen militärischer Marschkolonnen erinnert. Sie ist gegen die sogenannte „schlechte Avantgarde“, d. h. gegen die Experimente und Expeditionen der allerjüngsten deutschen Generation, in deren Augen Enzensberger mit seinen 31 Jahren schon als älterer Herr erscheinen dürfte, nicht weniger kritisch als gegen die bössartigen Machenschaften der Reaktion, die, wenn man Enzensberger glauben will, Vergil und Dante gegen Majakowski ausspielen möchte.

Die kritische Konzeption dieses Herausgebers hat etwas dialektisch Verschachteltes; sie ist nicht frei von Zweideutigkeit, insofern als hier zwischen dem literarischen und dem politischen Begriff nicht mit wünschbarer Klarheit unterschieden wird und nicht selten der eine als Vorwand für den andern zu stehen scheint. Enzensberger hat zweifellos recht, wenn er die Sprache der „modernen Poesie“ als das Ergebnis einer längst historisch gewordenen Entwicklung betrachtet, deren Anfänge schon in der europäischen Romantik zu finden sind. Daß er sich nicht mit dem deutsch-romantischen Begriff des „Modernen“ (im Gegensatz zum „Antiken“) auseinandersetzt, sondern das im heutigen Sinne Moderne erst mit Poe, Baudelaire, Whitman, Rimbaud beginnen läßt, muß ihm billigerweise zugestanden werden. Recht hat er gewiß auch, wenn er die zweite epochemachende Revolution der neueren europäischen Dichtersprache um 1910 datiert, also in der Generation der Eliot, Pound, Apollinaire und der deutschen Expressionisten die für die gegenwärtige Situation des Gedichts eigentlich maßgebende erkennt. Auch wenn er sich schließlich gegen gewisse „blinde Parteigänger“ der modernen Poesie und ihre „kunstgewerblichen Imitationen“ wendet, und wenn er durchblicken läßt, daß er etwa die Verfertiger von Buchstabenaggregaten und Silbenrastern, die sich neuerdings in Deutschland unter dem Stichwort „*movens*“ zusammengerottet haben, steril findet, wird man ihm nicht widersprechen. Was er die „Weltsprache“ der modernen Poesie nennt, zeigt seiner Meinung nach seit 1945 „Spuren der Erschöpfung, des Alterns: Ihre großen Meister sind fast alle tot“ (S. 14).

Nun, es kann kaum bezweifelt werden, daß wir uns heute, sprachgeschichtlich gesehen, in einer „postrevolutionären“ Situation befinden. In einem Vortrag aus dem Jahre 1955 hat der Amerikaner W. H. Auden, geboren 1907, festgestellt, „daß wir, wenigstens was die Kunst angeht, trotz zweier Weltkriege, sozialer Revolutionen, wirtschaftlicher Katastrophen und Therm nuklearbomben nicht am Beginn, sondern eher in der Mitte eines neuen Zeitalters leben. Die Dichter meiner Generation und der nächsten“, sagt er, „finden sich daher, ob sie wollen oder nicht, in die Lage versetzt, weit mehr Kolonisatoren als Entdecker zu sein. Für uns wäre der Versuch, mit dem Stil unserer unmittelbaren Vorgänger zu brechen, durchaus verfehlt, ja man kann sagen, genau so verfehlt, wie es für diese richtig und notwendig war, sich von ihren viktorianischen Vorfahren abzuwenden“¹⁾. Enzensberger

¹⁾ Vgl. seinen Aufsatz „Dichten heute“, Merkur, November 1955.

äußert sich sehr viel pessimistischer als Auden; er glaubt „Spuren der Erschöpfung, des Altern“ wahrzunehmen, wo dieser noch lohnende Aufgaben (des „Kolonisierens“) sieht. Er schließt sein Museum einigermaßen willkürlich mit dem Jahre 1945 ab und läßt weg, was in den letzten anderthalb Jahrzehnten an bedeutender und innerhalb der epochalen Möglichkeiten fortschrittlicher Arbeit geleistet worden ist. Trotzdem wendet er sich mit polemischem Zorn gegen die Diagnostiker des „postrevolutionären Zeitalters“. Er wirft sie kurzerhand mit faulen Traditionalisten, „Gralshütern des Abendlandes“, „Überwindern des Nihilismus“ und „Verlust der Mitte“-Philosophen in einen Topf und versieht sie mit der Brandmarke „reaktionär“. Er will also gleichzeitig ein Historiker und ein Mann der offenen Zukunft, ein Sammler und ein Provokateur, ein Schatzhüter und ein Tabuzertrümmerer sein, mit denselben Augen will er gleichzeitig nach rückwärts und nach vorwärts blicken. „Das Wesen des Museums als eines Ortes der Tradition“, sagt er, „ist nicht Konsekration, sondern Herausforderung.“ Wozu aber soll man sich herausgefordert fühlen, wenn alles Große schon getan und das Altern der modernen Poesie eine beschlossene Sache ist?

Vieles spricht dafür, daß unser Museumsdirektor vor allem ein politisches Mütchen kühlen will, wo es vermutlich besser gewesen wäre, bei der Analyse der literarischen Situation genau zu unterscheiden. In seinem Durst nach reaktionärem Widerstand trommelt er sich eine Schar von Gegnern zusammen, die zum großen Teil für die Sache, die er verfechten will, gar nicht zuständig sind. Meint er, wenn er von faulem Traditionalismus spricht, Dichter wie Robert Graves und Carossa — oder die Redaktion des „Rheinischen Merkur“? Meint er den Kunsthistoriker Hans Sedlmayr („Verlust der Mitte“), den Theologen Guardini („Ende der Neuzeit“) — oder die deutsche Schwerindustrie? Enzensberger will sein Museum als ein politisches Instrument verstanden wissen: Dichten heißt seiner Meinung nach Widerstand leisten und sich empören, nicht nur gegen Spießer, Schlafmützen, fühllose Larven und gegen die jeweiligen ästhetischen Konventionen von gestern, sondern ausdrücklich gegen die „Gesellschaft“ und ihre immer rückständigen Ordnungen. Schon die Klassiker waren Widerstandskämpfer der Feder (vergleiche dazu Goethes „Erkenne dich, leb mit der Welt in Frieden“), um wieviel mehr die Autoren der modernen Poesie! Die Idee der Revolution ist ihm heilig, und der Versuchung, das poetisch Revolutionäre mit dem politischen Revolutionären gleichzusetzen, ist er so gut wie wehrlos ausgeliefert. Die Entstehung der modernen Dichtersprache in den Wurzelgründen der Romantik wird von ihm mit der großen französischen Revolution in Parallele gesetzt; aber waren nicht die Romantiker durch die Bank politische Finsterlinge von extremer Bedenklichkeit? Von den 96 Dichtern des 20. Jahrhunderts, die in unserem Museum versammelt sind, haben sich immerhin 17 durch zeitweise oder lebenslängliche Zugehörigkeit zur Kommunistischen Partei, einige weitere durch „linksradikale“ Gesinnungen, Teilnahme am spanischen Bürgerkrieg auf seiten der „Republikaner“ und einige wenigstens

durch Reisen in die Sowjetunion ausgezeichnet. Aber die naive, beinahe kindliche Genugtuung, mit der diese biographischen Pikanterien jeweils vermerkt werden, kann doch die Tatsache nicht verschleiern, daß die Gleichung nicht aufgeht. Zu viele Selbstmorde drängen sich auf, Zusammenbrüche oder „fatale Hymnen auf Stalin“, die in Gegenrechnung gestellt werden müssen. Zwar ist es möglich, sich an den revolutionären Leidenschaften früherer Generationen zu berauschen; aber die eigene Situation läßt die Gleichsetzung von politischer und poetischer Revolution nicht mehr zu. Man kann sich in der Rolle des bramarbasierenden „Nonkonformisten“ gefallen und „Gralshüter des Abendlandes, Mitglieder der Reichsschrifttumskammer und kommunistische Kulturfunktionäre“ gewaltsam auf einen Nenner bringen (S. 20), aber das kann man eben nur auf Kosten der Wahrheit tun, da doch jene Gralshüter des Abendlandes, die hier gemeint sind, noch keinem Enzensberger die Freiheit der Rede bestritten, keinen nonkonformistischen Trotzkopf an Leib und Leben bedroht haben.

Auf die Gefahr hin, als reaktionärer Innerlichkeitsapostel verschrien zu werden, muß man in diesem Zusammenhang darauf bestehen, daß literaturgeschichtliche und politische Prozesse nicht verwechselt oder gleichgeschaltet werden dürfen, ja daß nicht selten die kühnsten Revolutionäre der poetischen Sprache den Pionieren der politischen und sozialen Emanzipation die schwersten Ärgernisse bereitet haben. Von Baudelaire, der entscheidenden Stifterfigur der modernen Poesie, dem genialen Entdecker der modernen Großstadt als eines Kompendiums lyrischer Motive, stammen so vertrotzte, ideologisch reaktionäre Bemerkungen wie diese: „Es gibt nur drei Kategorien achtbarer Wesen: der Priester, der Krieger, der Dichter: wissen, töten und schaffen. Die übrigen sollen Steuern entrichten und Frondienste leisten; sie sind für den Stall bestimmt, das heißt zur Ausübung dessen, was man einen Beruf nennt.“ Ein Parallellfall aus neuerer Zeit wäre der Engländer T. S. Eliot, auch er, wie Baudelaire, ein Anhänger des Dogmas von der Erbsünde und von einem tiefen Mißtrauen gegen liberale und revolutionäre Gesundheitsbeter beherrscht: wenige Jahre nach der Veröffentlichung seines „Waste Land“ (1922), einer poetischen Durchbruchleistung von wahrhaft umwälzender Wirkung, die noch heute in England und Amerika als die lyrische Magna Charta der Epoche angesehen wird, war er boshaft genug, sich in politischen Dingen für einen Royalisten, in religiösen für einen Anglikaner und als Dichter für einen Klassizisten zu erklären. So lieferte er einen neuen Beweis für den Eigen-Sinn des Dichters gegenüber den landläufigen Denkgewohnheiten der jeweiligen Gegenwart. Vor allem aber demonstrierte er seinen erschrockenen Bewunderern, daß die Beziehungen zwischen poetischem und politischem Fortschritt sehr viel verwickelter, man möchte fast sagen: dialektischer sind, als von der soziologischen Manie heimgesuchte Zeitgenossen es wahrhaben wollen.

*

Enzensbergers Museum präsentiert Autoren und Gedichte aus sechzehn Sprachen, darunter auch deutsche; es läßt fünfzehn fremde Poesien sowohl im Original als auch in Übersetzungen zu Worte kommen. Ein ganz außerordentliches, ja einzigartiges Unternehmen, dem man auch dann seine dankbare Anerkennung nicht versagen sollte, wenn man sich nach der Lektüre des Vorworts auf allerhand kritischen Ärger gefaßt machen muß. Der Herausgeber will beweisen, daß sich im 20. Jahrhundert eine „Weltsprache“ der Lyrik herausgebildet hat, wie es sie nie zuvor gegeben habe, und daß Eigenart und Größe der modernen Poesie nur dann zu begreifen sind, wenn sie im „internationalen Kontext“ gelesen wird. Die These klingt bestechend: ist es nicht unbestreitbar, daß die bewohnte Erde in den jüngstvergangenen Jahrzehnten durch technische und politische Entwicklungen von schwindelerregendem Ausmaß zu einer realen Einheit geworden ist, einer Einheit im Problem und im Zwiespalt, versteht sich, an der alle geschichtlich fühlenden Völker teilhaben, und gibt es nicht im Intellektuellen und Künstlerischen genau entsprechende Erscheinungen, gibt es nicht z. B. etwas wie einen Weltstil in der modernen Malerei oder in der Architektur? Es scheint ihn in der Tat zu geben, wenn er auch nach Ländern, Völkern und Klimaten variieren mag — aber gibt es ihn auch in der Poesie? Ist die Sprache nicht vielleicht ein von der Farbe, der Linie, dem Stein kategorial verschiedenes Ausdrucksmittel? Um festzustellen, ob es Enzensberger gelingt, seine These zu beweisen, wird man sich zunächst einen kursorischen Überblick verschaffen müssen über die Namen, Charaktere, Stile und Themen der von ihm aufgenommenen Autoren.

Nach allem, was wir bisher über die kritischen Grundsätze unseres Anthologen gehört haben, wird es niemanden verwundern, wenn er Dichter wie Claudel oder Schröder, auch George und Hofmannsthal in diesem Buche entbehren muß. Alles, was seine öffentliche Klimax längere Zeit vor 1910 gehabt hat und was, von Enzensbergers Standpunkt her gesehen, als allzu tief in den nationalen Überlieferungen verwurzelt, d. h. als wesentlich traditionalistisch oder konservativ erscheinen muß, findet nicht Gnade vor seinen Augen. Bei den *Amerikanern* fehlen Robert Frost, Allan Tate, Conrad Aiken, aber warum auch Hart Crane (1899—1932), der Verfasser der genialen „Brücke“ (1930), einer epochemachenden Großtat innerhalb der Entwicklung der „modernen“ Poesie? Bei den *Franzosen* vermißt man den frommen Pierre Jean Jouve, aber auch Cocteau und vor allem den größten französischen Dichter des Jahrhunderts überhaupt: Paul Valéry —, so daß sich auf französischer Seite alles zwischen Eluard und Aragon einerseits und Saint-John Perse andererseits bzw. zwischen Henri Michaux und Jacques Prévert abzuspielen scheint. Bei den *Russen* wird man die zentrale Figur des Petersburger Symbolismus, Alexander Block (1880—1921), den Verfasser der berühmten „Unbekannten“ und des mystischen Revolutionsgedichts „Die Zwölf“ (1917), vergeblich suchen, während es an Proben aus Jessenin, Majakowski, Pasternak und Mandelstam nicht mangelt; dafür ist mit dem bisher bei uns kaum

bekanntem Welemir Chlebnikow (1885—1922), von Majakowski als ein „Kolumbus neuer poetischer Kontinente“ gerühmt, eine lohnende Entdeckung zu verzeichnen. Was die *deutsche* Poesie angeht, so ist sie vor allem durch Brecht (11 Gedichte) und die Expressionisten vertreten; von 13 Autoren gehören nicht weniger als fünf dem Jahrgang 1887 an. Rilke, der jahrzehntelang und gewiß nicht ganz aus Versehen als der einzige moderne deutsche Lyriker von unbestrittener Weltgeltung gezählt worden war, wird an Enzensbergers Börse kaum noch notiert: nur durch zwei Gedichte, ein sehr gutes („Der Tod“) und ein beliebiges („Leichenwäsche“), wird er bemerkbar gemacht. Werfel, Loerke und Lehmann fehlen ganz. Starke Beachtung hingegen wird den Liebhabern des blühenden Unsinn und der sprachlichen Groteske zuteil: Hans Arp ist mit vier schwer genießbaren „Texten“, Kurt Schwitters mit zwei mäßig lustigen Spielereien, Joachim Ringelnatz mit einem guten und einem sehr schlechten Gedicht vertreten. Bei allen erstrangigen Autoren, die nicht (wie Rilke) abgefertigt wurden, also etwa bei Brecht, Trakl, Benn oder Heym, wird Wert darauf gelegt, berühmte („allzu berühmte“?) Meisterwerke auszuklammern und statt ihrer zum Abseitigen, Ausgefallenen und nicht selten auch zum Mißglückten zu greifen. So findet man unter den vier Heym-Gedichten weder den „Krieg“ noch „Berlin“ noch „Ophelia“, statt dessen leider die sehr schwache „Vorstadt“, wo man u. a. auf folgende Verse stößt:

Ein Irrer lallt die hohlen Lieder dumpf,

Wo hockt ein Greis, des Schädel Aussatz weißt.

Bei Brecht fehlen allzu viele von den Glanzstücken der Hauspostille, zum Glück jedoch nicht die Ode „An die Nachgeborenen“. „Von einem Maler“ ist ein Mißgriff, „Der erste Psalm“ (von Brecht selbst erst in die Ausgabe letzter Hand der „Hauspostille“ aufgenommen) ein Gewinn. Alles in allem kann man nicht behaupten, daß die deutsche Lyrik der Epoche in diesem Museum sehr überzeugend ausgestellt worden sei. Sie wirkt unvollständig und gleichsam geplündert, erweckt ein Gefühl von Unbehagen wie ein lückenhaftes Gebiß. —

Nun wird gewiß jede derartige Anthologie einer Epoche, so weitgesteckt ihr Interessengebiet sein mag, ihre perspektivischen Beschränktheiten haben, und der Herausgeber wird, je lebhafter er selber als Dichter und Kritiker am literarischen Leben beteiligt ist, desto unverblümter seine Allergien und Idiosynkrasien zum Ausdruck bringen. Für Enzensberger ist, um es ein wenig vereinfachend zu sagen, die „moderne Poesie“ ein vielstimmiger, aber im großen ganzen doch konsonierender Chor, der vor allem aus Revolutionären und Hermetikern, poetae docti und kühnen Neuerern der Metaphernsprache zusammengesetzt ist. Die genuinen Surrealisten (wie Breton und Eluard) und die Verwerter surrealistischer Errungenschaften sind ihm wichtiger als die großen Fortsetzer und Vollender des symbolistischen Programms wie Rilke und Valéry. Die hermetischen Intellektualisten wie Ungaretti, Montale, Marianne Moore und die gelehrten Dichter wie Pound, Eliot und gewisse Spanier scheinen ihm nicht weniger charakteristisch für den Geist der Epoche

zu sein als die heiße Mitmenschlichkeit des sozialkritischen Empörers, die Jubelschreie des erfolgreichen Revolutionärs, der Ingrimms des antifaschistischen Widerstandskämpfers. Der Idealfall eines „modernen“ Poeten scheint für Enzensberger derjenige Autor zu sein, der ein revolutionär gestimmtes Geschichtsbewußtsein mit einer zeitgemäßen, das heißt durch die surrealistische Entfesselung inspirierten Metaphernsprache auf höchstem Niveau verbindet: der Chilene Neruda (geb. 1904) zum Beispiel oder der exilierte Spanier Alberti (geb. 1902). Der moderne Mensch hat konkrete Aufgaben auf dieser Welt, sein Gedicht darf um Gottes willen kein „Alibi vor der Geschichte“ sein, und „Innerlichkeit“ ist ein Todesurteil. (Daher die Abneigung der literarischen Jugend gegen Rilke.) Sechzehn volle Seiten unseres Museums findet man mit Majakowskischen Versen bedeckt, in denen etwa der liebe Gott („Hören Sie mal, Herr Gott“!) als komischer Weihnachtsmann strapaziert („Ich sehe, / wie Du Deine Locken schüttelst / und die eisgrauen Brauen zusammenziehst“) und auch sonst allerhand muffige Tabuzertrümmerung von vorgestern heraufbeschworen wird. Kann man gleichzeitig im Namen eines unschuldigen Revolutionsdichters von 1917 und des „Weltfriedenspreisträgers“ Neruda gegen bestehende Verhältnisse polemisieren, wenn man mit den vermeintlich gleichen Gründen sich auch wieder über „kommunistische Kulturfunktionäre“ beschweren muß? Eine melancholische Zwickmühle . . .

Dann wieder herrliche Funde. Zwei Gedichte von Miguel Hernandez (1910 bis 1942) „Der Tod“ und „Dem Stiere gleich“, vom Herausgeber selbst ganz glänzend übersetzt, um derentwillen man ihm viel Majakowski verzeiht. Eine sehr gute Lorca-Auswahl und überhaupt eine außerordentlich reichhaltige Mustersammlung aus der zeitgenössischen *spanischen Poesie*. Auch die *Amerikaner*, Cummings, Mac Leish, Marianne Moore, liest man mit Gewinn. Auden, der mit seinen berühmtesten Jugendgedichten vorgestellt wird („Musée des Beaux Arts“, „W. B. Yeats zum Gedächtnis“, „Spanien 1937“), kommt besonders eindrucksvoll zur Geltung. Kenneth Patchen (geb. 1911), bei uns bisher nur wenigen Kennern ein Begriff, ist eine faszinierende Entdeckung. Durch Proben aus Literaturen, die in Deutschland, besonders in Westdeutschland, wenig oder gar nicht bekannt sind, vor allem aus *Polen*, *Ungarn*, *Jugoslawien*, der *Tschechoslowakei*, aber auch aus *Griechenland*, *Schweden*, *Norwegen* und *Holland*, will Enzensberger den üblichen Bildungshorizont des Westeuropäers durchbrechen und den Eisernen Vorhang Lügen strafen. Das ist nicht ohne Verdienst, insofern als es unsere Kenntnisse nach vielen Seiten hin erweitert, aber nicht immer überzeugend, wenn man das Niveau der aufgenommenen Autoren und Gedichte bedenkt. So ergreifend der Eindruck ist, den man bei der Lektüre der beiden jungverstorbenen Tschechen Jiri Wolker (1900–1924) und Jiri Orten (1919–1941) empfängt, so wenig vermag das überreichliche und keineswegs erstklassige Angebot an *schwedischer* und *finnlandschwedischer Lyrik* den Sinn für Proportionen zu befriedigen. Von G. Ekelöf (geb. 1907) sieben, von G. Martinson (geb. 1904) zwei, von G. Björling (1887–1960) drei, von E. Södergan (1892

bis 1923) fünf, von K. Vennberg (geb. 1910) vier Gedichte – und von Valéry nichts, von Rilke fast nichts, von den deutschen Altersgenossen der Ekelöf und Vennberg keinen Ton. Was diese Skandinavier zu sagen haben, ist oft mehr als konventionell: „Gespiegelt Rätsel. Der Abend spinnt / im ruhigen Rohr. / Eine Zartheit ist, die niemand merkt / in des Grases Flor,“ so äußert sich Martinson in der Übersetzung von Nelly Sachs über einen Abend auf dem Lande. Ähnlich zwingend bemüht sich Gunnar Björling, der „große alte Mann der finnländischen Moderne“ (Enzensberger) um eine Schneelandschaft: „und hier / und vor einer Stunde schon / und tapsend ein kleiner hellbrauner Hund / und wie Sterne blinken Laternenlichter . . .“ Solche Lyrik kann neben Benn und Neruda, Brecht und T. S. Eliot schlechterdings nicht bestehen. Abgesehen von ihrer Mittelmäßigkeit, scheint sie noch auf einer Stufe der sprachgeschichtlichen Entwicklung zu verharren, die in anderen Ländern schon vor fünfzig Jahren überwunden worden ist.

„Die lingua franca, die durch dieses Buch belegt werden soll“, behauptet Enzensberger, „hat ihre Größe gerade darin, daß sie sich dem Ausdruck des Besonderen nicht verschließt: daß sie vielmehr das Besondere aus der Bindung an die nationalen Literaturen befreit“ (S. 13). Durch das schwedische Beispiel und durch manches andere beweist er so gut wie das Gegenteil von dem, was er sagen will: daß nämlich das je Besondere mit dem jeweils Nationalen identisch ist und nicht von ihm befreit werden kann; und daß die sprachgeschichtlichen Entwicklungen verschiedener Völker nach ganz verschieden gestellten Uhren verlaufen. Durch Enzensbergers Museum, wenn irgendwo, wird uns ad oculos demonstriert, daß der Dichter der Epoche nicht in einer internationalen „lingua franca“, einer Art von höherem UNESCO-Jargon zu Hause ist, sondern in der Intimsphäre der ihm angeborenen Nationalsprache samt allen ihren Überlieferungen und Eigentümlichkeiten, dem unvertretbar Nationalen um so inniger verhaftet, je bedeutender er ist. Das ist für die „großen“, das internationale Colloquium der Kritiker beherrschenden Literaturen des Kulturkreises nicht weniger gültig als für die Situation der kleinen Völker, deren poetische Ausdrucksleistung ihre oft weitgehende Abhängigkeit von den stilbildenden Bewegungen der „Großen“ (Symbolismus, Imagismus, Expressionismus, Surrealismus usw.) nicht verbergen kann. Wer sich durch den schwärmerischen Internationalismus unseres Herausgebers nicht verwirren läßt und sein Museum mit kritischen Augen liest, der kann geradezu eine Wiederentdeckung der nationalen Souveränitäten registrieren. Alle federführenden Spanier und ebenso alle Franzosen, alle Engländer haben in erster Linie *miteinander* zu tun, reagieren aufeinander, lernen voneinander, protestieren gegeneinander und wissen sich doch solidarisch in der gemeinsamen Arbeit an der je eigenen Sprache. Breton, Eluard, Aragon, Reverdy und Jacques Prévert bilden eine Gruppe, deren Homogenität ungleich viel stärker ins Auge fällt als ihre allenfalls spürbare Verwandtschaft mit den zeitgenössischen Russen, Deutschen oder Italienern. Lorca, Neruda und Alberti bilden ein funkelndes Dreigestirn, das eine ganz andere geschicht-

liche Stunde anzuzeigen scheint als die merkwürdig konservativ anmutende Gruppe der Jessenin, Mandelstam und Pasternak. Deutsche Expressionisten und englische Imagisten wissen so gut wie nichts voneinander, obwohl sie zur gleichen Zeit, eben um 1910, sich gegen zwei freilich vollkommen verschiedenartige nationale Vergangenheiten erhoben haben. Noch 1934 konnte Ezra Pound über die deutsche Lyrik im ganzen folgende Sottise von sich geben: „Im Verlauf von sieben Jahrhunderten wurde eine Menge Stoffliches, das für uns einstweilen ohne großes Interesse ist, in die deutsche Dichtung gestopft, die nicht sonderlich gekannt ist. Ich wüßte nicht, wozu ein ausländischer Autor sie studieren sollte.“ Grundsätzlich wird kein Dichter von Rang darauf verzichten dürfen, ausländische Literaturen zu studieren und sich gegen fremde Einflüsse offen zu halten. Aber was ihn vor allem beschäftigt, und zwar so sehr, daß alles andere daneben fast unwesentlich wird, ist der jeweils vorgefundene Zustand der eigenen Sprache und die jeweils noch ungeborene Möglichkeit in ihrem Schoß. Darum wird die Auseinandersetzung mit den eigenen literarischen Vätern für jede junge Generation die alles überwiegende Aufgabe sein. Die drei Generationen englischer Dichter, die Enzensberger vorstellt, sind ein treffliches Beispiel für dies innersprachliche Entwicklungsgesetz. Hatte die älteste — Pound und Eliot (geb. 1885 bzw. 1888) und ihre Freunde — sich scharf gegen die „Viktorianer“ abgesetzt, so kann die nächstjüngere — Auden (geb. 1907) und die Seinen — ihr Profil nur dadurch gewinnen, daß sie den großen alten Männern der modernen Poesie ein wiederum neues Muster, das gleichzeitig Erbschaft und Widerruf ist, entgegenhält; und die jüngste Generation oder vielmehr der eine überragende Autor, der sie repräsentiert, Dylan Thomas (1914–1953), schlägt seinerseits wieder einen Ton an, der die Elite der dreißiger Jahre auf denkbar stürmische Weise „überwindet“.

Keiner der genannten Poeten ist ohne ein mehr oder weniger intensives Studium ausländischer Literaturen zum Meister geworden, und jeder von ihnen hat Autoren verschiedener Sprachen beeinflusst. Aber das Hin und Her der Einflüsse ist es nicht, was Enzensberger meint, wenn er „Weltsprache“ sagt. Was er im Sinne hat, liegt tiefer: eine fundamentale, durch ein gemeinsames geschichtliches Bewußtsein bedingte Gleichgestimmtheit des poetischen Denkens und Fühlens und aus ihr hervorgehend ein gemeinsamer Stil der Motivbildung, der Metaphorik und aller möglichen technischen Kunstgriffe. Nun ist es gewiß nicht zu leugnen, daß die Bildersprachen vieler Dichter aus ganz verschiedenen Ländern aneinander erinnern, aber ebenso wenig kann man darüber hinwegsehen, daß es auch viele andere gibt, die sich völlig beziehungslos gegenüberstehen. Ein Brecht, Erbe Villons, Rimbauds, Kiplings und der lutherischen Bibel, hat mit einem T. S. Eliot, dem Wiederentdecker und Aneigner des englischen 16. und 17. Jahrhunderts, nicht das geringste gemein. Die imagistischen Bildwirbel eines Ezra Pound („In einer Station der Metro“, S. 76) scheinen von der hier ausgewählten, fast altväterischen Stimmungslirik Boris Pasternaks durch mindestens ein

halbes Jahrhundert getrennt. Zwischen Gottfried Benns „Kleine Aster“ („Ein ersoffener Bierfahrer wurde auf den Tisch gestemmt“, S. 159) und Ungarettis „Wiedergefunden hab ich / den Brunnen der Liebe“ (S. 26) gibt es keine Brücke.

Es ist sicher richtig, daß es gewisse Formen des Ausdrucks, vor allem bei der Erfindung von Gleichnissen und Metaphern, gibt, die innerhalb der modernen Poesie aller uns literarisch zugänglichen Völker eine sehr weitgehende Verbreitung gefunden haben, wenn auch durchaus nicht jeder bedeutende Dichter sich ihnen geöffnet hat. Goethe hat in seiner Farbenlehre einmal erklärt, daß die Poesie „in Absicht auf Gleichnisreden und uneigentlichen Ausdruck sehr große Vorteile vor allen übrigen Sprachweisen“ habe; sie sei vorzüglich geeignet, das „Wechselleben der Weltgegenstände“ auszudrücken. Das würde auf Homer nicht weniger zutreffen als auf die romantische Poesie um 1800, aber es gilt für alle nachromantische und in unserem Sinne „moderne“ Kunstübung in einem besonders verschärften und gesteigerten Sinne. „Menschen und Steine versöhnt / allein die Metapher“: so sagt in Enzensbergers Übersetzung der Amerikaner Williams (S. 252). Man kann diese schönen, tiefsinnigen Zeilen als einen Wahlspruch verstehen, den eine große Schar von Dichtern beiderseits des Eisernen Vorhangs mit mehr oder weniger Glück zu befolgen trachtet. Was bei André Breton (geb. 1896) nur allzu oft als ein forciertes Automatismus von seltsamer Pedanterie erscheint („meine Frau ihr Geschlecht wie Algen und alte Bonbons“, S. 195), das wird bei andern, etwa bei Lorca, Neruda oder Dylan Thomas, zum souveränen Spiel einer abenteuerlich schweifenden Bildphantasie, bei Prévert zur entzückenden, auch volkstümlich ansprechenden Humoreske. Leider gibt es daneben auch Beispiele, in denen der Herausgeber wider Willen zeigt, wie man's *nicht* machen sollte. „So legt man die schweren Hände / ins schwangere Blei des Lehms und wälzt des Tagwerks Stein“, schreibt eine Pole namens K. K. Baczynski (1921–44). Ein paar Zeilen später übertrifft er sich noch: „am Gift des Schweigens nagen / damit das Küken des Feuers in meiner Hand nicht sterbe“ (S. 150). Der Serbe Dušan Matić (geb. 1898) sagt: „Warm ist der Nebel auf dem Eis der Minuten“; der Kroat Krleža (geb. 1893) dichtet: „Du bist gefallen und mit dir fielen und zerrissen / unserer Kindheit weiße Fahnen“. Dies alles sind Metaphern von x-beliebiger Herstellbarkeit und ohne poetische Legitimität. Nicht einmal einem Anfänger sollte man sie von Rechts wegen durchgehen lassen.

Wer Enzensbergers Museum von A bis Z durchwandert hat, wird sich kaum verhehlen können, daß es mit der poetischen Weltsprache eine recht zweifelhafte Sache ist. Wen es danach gelüftet, sich an einer allgemeinen Homogenität der Formen und Motive als Ausdruck einer völkerverbindenden Gemeinsamkeit des geschichtlichen Bewußtseins zu begeistern, der würde gut daran tun, sich in früheren Jahrhunderten umzusehen, im siebzehnten zum Beispiel oder im dreizehnten, dem Jahrhundert des Minnesangs, der Kreuzfahrerlieder und der großen „internationalen“ Epen, dessen riesiger,

imperialer Horizont auch die arabische Welt noch miteinschließen konnte. Der Dichter des 20. Jahrhunderts kann in sieben Stunden New York, in einem halben Tage Bangkok erreichen, er kann an internationalen, den Erdball umspannenden Organisationen mitwirken, aber er kann sich von der Gebundenheit an die eigene Nationalsprache nicht mehr befreien. Je weiter er vordringt in seinem Bemühen, seiner Sprache ihre noch nicht sprachfähigen Geheimnisse zu entreißen, desto rascher nähert er sich dem paradoxen Idealfall der Unübersetzbarkeit. Ein Autor wie Pound ist im Deutschen nur noch mit Mühe plausibel zu machen, selbst wenn eine so ausgezeichnete Übersetzerin wie Eva Hesse sich seiner annimmt. Ein Dylan Thomas ist praktisch kaum noch zu vermitteln, auch die Verdeutschungen Erich Frieds bringen es nicht fertig, den Funken, der seinerzeit in England und Amerika so gewaltig gezündet hat, in einem fremden Medium noch einmal zu entfachen.

Was im übrigen die übersetzerische Gesamtleistung betrifft, die in diesem Museum investiert ist, so würde man, wenn man sich auf Einzelheiten einlassen wollte, so bald kein Ende finden. Es werden da gelegentlich Böcke geschossen, die den Verdacht erwecken könnten, die einschüchternde Verwegenheit der Bildersprache, die wir an ausländischen Autoren zu bewundern haben, sei in Wahrheit oft nur einem Mißverständnis des Übersetzers zu verdanken. So wird etwa der Satz „Le sol est noir“ (aus einem Gedicht von Michaux) von Enzensberger mit den Worten „Die Sonne ist schwarz“ wiedergegeben. Wer weiß, wie viele junge deutsche Autoren durch ähnliche Falschmeldungen aus dem Ausland zu gewagten Vorstößen inspiriert worden sind? Es gibt unter den Übertragungen eine Menge stroherner und witzloser Basteleien, die zu der Enzensbergerschen Parole: „Was nicht selber Poesie ist, kann nicht Übersetzung von Poesie sein“ (S. 18) passen wie die Faust aufs Auge. Aber es gibt auch Leistungen, die Hochachtung verdienen, so die Arbeiten von Eva Hesse und K. H. Hansen, die Prévert-Übertragung von Kurt Kusenberg, einiges von Enzensberger, die Ungaretti-Verdeutschung von Ingeborg Bachmann. Um die russischen Texte, die dem Rezensenten im Original nicht zugänglich sind, hat sich neben anderen in gewinnender Manier Paul Celan bemüht.

Was auch immer gegen diese Anthologie bzw. „Chrestomathie“ (so Enzensberger) im einzelnen eingewendet werden kann, sie ist im ganzen besser, sie ist vielsagender als das kritische Vorwort des Herausgebers. Was dort an soziologisch überspannter, ja couragiert marxistischer Terminologie vorgebracht wird, wäre eher geeignet, den Weg zu den Gedichten zu versperren, als ihn zu eröffnen. „Manipulieren“, „Entfremdung“, „Verdinglichung“ der poetischen Produktion zum „Fetisch“, „Händler- und Besitzersinn“ der üblichen Wissenschaft, Poesie als „Antiware schlechthin“, Gleichschaltung des poetischen „Prozesses“ mit der „Entfaltung der gesellschaftlichen Produktivkräfte“ und so weiter: dergleichen gilt heute als chic, man kann es schon in allen einschlägigen Studentenblättern lesen. Aber es läuft hier gleichsam wie eine polemische Dampfwalze immer neben der Sache her. Die Sammlung

selbst ist ungemein viel weitherziger als das theoretische Prinzip. Wenn auch einige der größten Dichter der Epoche fehlen, statt ihrer einige sehr mittel-mäßige aufgenommen wurden, ist doch die Fülle des Wachstums, die hier vergegenwärtigt wird, noch immer erstaunlich. Nicht Einheit, sondern Man-nigfaltigkeit gilt es hier zu erkennen, nicht Weltsprache, sondern die Welt in einer wunderbaren Vervielfältigung durch die Sprachen von sechzehn ver-schiedenen Völkern.

Hans E. Holthusen

DIE SUCHE NACH DEM DRITTEN PUNKT

In der „Süddeutschen Zeitung“, die Uwe Johnsons Roman „Das dritte Buch über Achim“ (Suhrkamp, 1961) ganz-zeitig brachte, hieß es in der Vorankün-digung – wohl um dem Sonntagsleser die Frucht einer ungewohnten Anstren-gung im voraus zu verstüßen –, der Ro-man sei „weit über den literarischen Be-zirk hinaus“ ein Dokument. Er ver helfe dem geteilten Deutschland zu einer „ge-meinsamen literarischen Sprache“. Das klang rätselhaft. Wieso geht die Tat-sache einer „gemeinsamen literarischen Sprache“ – wenn die Ankündigung recht hat – über den literarischen Bezirk weit hinaus? Liegt der literarische Be-zirk von vornherein fest? Könnte man sagen, Gottfried Kellers „Martin Salan-der“ gehe, verglichen mit dem „Grünen Heinrich“, über den literarischen Be-zirk hinaus? Wohin denn aber? Soll hier ein Raub an der Literatur begangen werden, die im Jenseits dokumentari-scher Musterhaftigkeit nichts mehr zu suchen hat, also auch der Kritik entzo-gen ist? Wahrscheinlich liegen die Dinge einfacher. Man kennt den Leser. Man kennt ihn so gut, daß man ihm ein Buch, in dem das geteilte Deutschland zu einer gemeinsamen literarischen Sprache kommt, als Ereignis nur aufreden kann, wenn es aus dem literarischen Bezirk herausfällt. Literatur ist bei uns immer nur die einigermaßen verächtliche Vor-stufe einer vagen Über-Literatur.

Mit einer gewissen Erleichterung stellte ich dann fest, daß Uwe Johnson in seinem neuen Roman nicht wesent-lich anders schreibt als in „Mutmaßun-gen über Jakob“. Man erkennt ihn nicht nur wieder; man könnte ihn unmöglich

mit einem anderen verwechseln. Auch im Thema ähneln sich der erste und der zweite Roman. Jakob, der im Verhält-nis zu seiner Geschichte unnahbar ist, weil diese sich eindeutig nur auf ihn als Person beziehen könnte – aber gerade die Person ist, von der Geschichte her betrachtet, nicht einsichtig, vielleicht auch gar nicht wichtig, vielleicht nicht einmal vorhanden – Jakob, über den sich die Geschichte demnach nur in „Mutmaßungen“ äußern kann, ist in einer ähnlichen Lage wie Achim. Der westdeutsche Journalist Karsch will über diesen ein Buch schreiben, weil er in seinem Land (der Ostzone) eine Sport-größe ist und es zu der freilich mehr de-korativen Repräsentanz eines Volksver-treters gebracht hat: aber er bekommt Achims Person so wenig zu fassen wie Uwe Johnson die Geschichte des Strecken-Dispatchers Jakob. Und zwar aus demselben Grund. Es ist nämlich so, daß die Ursache, weshalb es sich lohnt, die Geschichte Jakobs und das Buch über Achim zu schreiben, nicht in den Bereich des Persönlichen fällt. Jakobs Welt ist jenseits der aufs äußerste ein-gegrenzten Peripherie seiner Person, die ihm eigentlich nur im Gefühl des Allein-seins bewußt wird, nicht seine Welt, sondern die Welt der anderen. Aber ge-rade diese Welt bejaht er, weil sie in ihren technischen Bezügen kontrollier-bar, funktionsfähig und gangbar ist. In ihr kann man etwas leisten, auf etwas zugehen, einen größeren Vorgang mit vorantreiben helfen. Das heißt: die Welt ist dynamische Aufgabe, deren Erfül-lung sich nach Leistungsschritten be-mißt.