

## Die Gedichtbände *Zu den Akten, Anlässe und Steingärten* und *Nach Seumes Papieren*

Zwischen den Lyrikbänden *Botschaften des Regens* (1955) und *Zu den Akten* (1964) gibt es auffallend ‚lyrikarme‘ Jahre. Vor allem während und unmittelbar nach der Hörspielkrise, 1958–61, schreibt Eich nicht mehr als sechs Gedichte. Erst 1962 beginnt wieder eine regelmäßige lyrische Produktion.

Die Rezeption des neuen Gedichtbandes beruft sich fast ausschließlich auf die alten. Krispyn stellt gleichbleibende Thematik fest, „vor allem und immer wieder die Natur in ihrer vielfältigen Symbolik“. [Egbert Krispyn: „Günter Eichs Lyrik bis 1964“, in: *Über Günter Eich*, edition suhrkamp 402, Frankfurt 1970, S. 88] Günter Bien sieht „... keinen Bruch mit dem bisherigen Werk die Vorstellung der ‚ändern Welt‘ ist nach wie vor spürbar“ [Günter Bien: „Die Herkunft der Wahrheit bedenkend. Zu Günter Eichs Gedichtband *Zu den Akten*, in: *Text + Kritik*, Heft 5 (1. Auflage), Günter Eich, Juni 1964, S. 23] Diese Tendenz ist legitimiert einerseits durch die Tatsache, daß einige der Gedichte der Sammlung bereits in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre (1957 vor allem) geschrieben wurden, und andererseits durch einzelne Gedichte aus *Botschaften des Regens*, die vorausweisen. Dennoch ist *Zu den Akten*, anders als jeder bisherige Lyrikband gegenüber dem vorausgehenden, eher unter dem Stichwort des Bruchs als demjenigen der Weiterentwicklung zu betrachten. Es läßt sich am Gedicht „Gärtnerei“ (*Gesammelte Werke* Bd. I, S. 109) zeigen, das unter dem Titel „Blick auf die Gärtnerei“ (*Gesammelte Werke* Bd. I, S. 247) bereits 1950 geschrieben, aber in dieser Fassung erst in den *Gesammelten Werken* veröffentlicht wurde.

### A: *BLICK AUF DIE GÄRTNEREI*

*Vorm Fenster hör ich fragen,  
welche Zeit es sei.*

*Dann biegt der Lieferwagen  
durchs Tor der Gärtnerei.*

*Zugleich der Blick auf Rasen,  
Glashaus und Nelkenbeet,  
bis dort, wo an der Hecke  
der Wasserstrahl sich dreht.*

*Beisammen sind die Zeichen,  
atemlos erkannt.*

*Es wird geschehn. Die Spuren  
gehen voraus im Sand.*

*Mit mir gemeinsam warten  
der Grund der Gärtnerei  
und in der Luft die Frage,  
welche Zeit es sei.*

### B: *GÄRTNEREI*

*Beisammen sind die Zeichen:  
zerstäubendes Wasser lautlos,  
der Lieferwagen,*

*vorn Fenster die Stimme,  
die nach der Zeit fragt.*

*Vergebens sagst du,  
daß es halb vier sei.  
In den Schleiern  
Dreht die Frage sich fort,  
fährt durch das Tor  
in Töpfen aus Ton,  
blau, rosa und rot  
durch das taube Ohr.*

*Du bist am Ort.*

In einer schönen und genauen Analyse der zweiten Fassung gelangt Horst Ohde zum Resultat (das er im Gegensatz zu den meisten andern jedoch nicht für den Band überhaupt gelten lassen will), daß Eich in diesem Gedicht noch „in der Tradition der Sprachmystiker“ stehe, daß es noch ein Zeugnis der poetischen Schreibweise sei und daß die „noch magische Sprachsetzung“ es als einen, „interessanten Spätling“ [Horst Ohde: „Günter Eichs Gedicht ‚Gärtnerei‘“, in: *Über Günter Eich*, edition suhrkamp 402, Frankfurt 1970, S. 96/97] ausweise. Ohdes – belegbares – Resultat spiegelt zu wenig, daß „Gärtnerei“ (wie der ganze Gedichtband *Zu den Akten*) zugleich einen radikalen Neuanfang, auch gegenüber *Botschaften des Regens*, darstellt.

Vorweg ist gewiß die Feststellung zu machen, daß Fassung B ein besseres Gedicht ist. Sie verzichtet auf die naheliegenden Elemente des Gärtnerei-Motivs (Treibhaus, Nelkenbeet), sie merzt Klischees aus (Spuren im Sand). Sie malt nicht naturalistisch aus (letzte Verse von Strophe zwei), sondern erfaßt in einer scharfen Momentaufnahme (zerstäubendes Wasser). Ein verschwommen geheimnisvoller Vers wie „Es wird geschehn“ ist in B undenkbar. Die laute, emotionale Dramatik (atemlos erkannt) ist zurückgenommen, ersetzt durch Dramatik, die von der Situation abgeleitet ist (zerstäubendes Wasser lautlos) und in Form umgesetzt wird (Nachstellung des Wortes lautlos). B ist aber nicht nur besser, sondern durch den Verzicht auf episch-erzählende Wörter (dann / zugleich / bis dort, wo) auch lyrischer als A, trotz Reim, Geschlossenheit der Strophen und rhythmischer Melodik in dieser Fassung.

Ein grundsätzlich neues Gedicht trotz der vielen übernommenen Elemente wird B durch die Stellung des Verses „Beisammen sind die Zeichen“ und durch den Schlußvers. Jener leitet in A die Auswertung der in den ersten beiden Strophen gesammelten Eindrücke ein. In B erscheint die Auswertung zu Beginn des Gedichts, erklärt dieses so von vornherein zur Reflexion. Die Gärtnerei-Elemente in der ersten Strophe sind knappe, unpoetische Illustrationen der Reflexion und sie sind von ihr aus entscheidend verändert. Schon im zweiten Vers „zerstäubendes Wasser lautlos“ äußert sich eine drohende Dynamik anstelle der Statik, wie die betuliche Beschreibung in A sie ergibt. Das Moment des Bedrohlichen und Dynamischen wird aufgenommen im Schlußbild der zweiten Strophe (ab „In den Schleiern...“), wo die „Töpfe aus Ton“ in einen auch rhythmisch unterstrichenen Farbwirbel geraten und die Gegenstände wie aufgelöst erscheinen. Die alte Eich-Frage nach der Zeit erweist sich nicht nur als eine vergebliche, sondern als eine, die die sichtbare, gegenständliche Welt in ein gefährliches Rotieren und in die Nähe der Auflösung geraten läßt. In diesen gefährlichen Augenblick fällt der Vers:

*Du bist am Ort.*

Es ist ein Ort, der im selben Augenblick zerstört wird, wo einer dahin kommt. Die Zeichen selbst haben die gegenständliche, benennbare, zeitlich bestimmbare Welt, aus der sie kommen, aufgehoben. Ihre mystische Funktion, in der Vézelay-Äußerung als Übersetzung eines verlorenen Urtextes definiert, ist ad absurdum

geführt, das Übersetzen ein zerstörerischer Akt. Damit markiert sogar dieses weit zurückreichende Gedicht viel entschiedener den neuen Standpunkt Eichs als den sprachmystischen, der die *Botschaften des Regens* noch bestimmte.

In andern Gedichten entlarvt wie im gleichzeitigen Hörspiel *Man bittet zu läuten* die Sprache eine Mentalität und Ideologie. „Munch, Konsul Sandberg“ (*Gesammelte Werke* Bd. I, S. 112) ist ein Beispiel.

*Die Möglichkeit,  
daß die Welt aus Farben besteht,  
erfüllt mich mit Verachtung.  
Ich hätte das Eis dazu erfunden  
und die Hitzegrade,  
in denen Metalle verdampfen.  
Sieh mich doch an:  
Ich bleibe auf deiner Leinwand,  
ein Albtraum von Zuversicht,  
Erfolg in Hosenbeinen  
und spitzen Stiefeln,  
die Komödien des Todes  
werden gespielt für mein Gelächter.  
In meinem Mund  
halt ich den Speichel bereit für eure Hoffnung.*

Munchs Bild ist für Eich nicht Anlaß zu ästhetischen Überlegungen. Er bringt vielmehr Munchs Modell ins Gespräch mit dem Maler, der wie die Taubstummen in *Man bittet zu läuten* der Verachtung und Gewalttätigkeit ausgesetzt ist. Der Konsul spricht die Sprache der Macht, die auf alles Antworten gibt, er ist, wie der Pförtner im Hörspiel, der Vertreter einer Mentalität, die Leben und Tod gleichermaßen in den Griff bekommt. Dieser Mentalität gegenüber haben Maler und Schriftsteller nur noch eine Möglichkeit: sie genau abzubilden, sie *sich aussprechen zu lassen*.

Albträume der Zuversicht wie den Konsul Sandberg gibt es auch in anderen Gedichten der Sammlung. Zwei davon widmet Eich – nicht zufällig vielleicht – andern Autoren: Als wären sie eine Art Versuch, Solidarität herzustellen. In „Wildwechsel“ (*Gesammelte Werke* Bd. I, S. 116), einem Gedicht für Nelly Sachs, verkörpern die Jäger solche Zuversicht:

*Sie kennen die Welt von Anfang her  
und zweifeln nicht an den Wäldern.  
Zu ihren Antworten nickt man,  
und der Rauch ihres Feuers hat recht,  
und geübt sind sie,  
den Schrei nicht zu hören,  
der die Ordnungen aufhebt.*

Frage und Antwort für Peter Huchel („Nicht geführte Gespräche“, *Gesammelte Werke* Bd. I, S. 104) lauten:

*Was sollen wir denen sagen,  
die einverstanden sind  
und die Urtexte lesen?..  
Vor soviel Zuversicht  
bleibt unsre Trauer windig...*

Eine Zeit, die von den Zuversichtlichen, Sicherem, denen ohne Zweifel anektiert wird, ist im Grunde eine Endzeit der Dichtung. Schreiben ist zwar ein Zeichen des Unglaubens und ein Akt des Widerstands, aber es ist aussichtslos und der Situation umso angepaßter, je mehr es sich dem Schweigen nähert, dem zornigen Schweigen der Taubstummen in *Man bittet zu läuten*. Diese Einsicht ist zentral in den Gedichten von „Zu den Akten“. „Mach die Augen zu, / was du dann siehst, gehört dir.“ („Die Herkunft der Wahrheit“, *Gesammelte Werke* Bd. I, S. 104) „Wir hängen die Bettücher auf die Balkone / und ergeben uns.“ („Zu spät für Bescheidenheit“, *Gesammelte Werke* Bd. I, S. 115) „Nun ist alles besprochen“ („Gespräche mit Clemens“, *Gesammelte Werke* Bd. I, S. 122). Die Gedichte werden asozial. Der Autor appelliert kaum noch an den Leser, er schließt sich ab: „Ich verrate, was niemand wissen will“ („Jacques Devant, für viele“, *Gesammelte Werke* Bd. I, S. 119); „Niemand kommt, / niemand verläßt uns.“ („Aufgelassenes Zollamt“, *Gesammelte Werke* Bd. I, S. 121)

Die paradoxe Erfahrung, daß Schreiben Widerstand ist, der radikalere Widerstand aber das Verstummen wäre, bestimmt Form und Sprache der Gedichte. Sie zeigen eine Neigung zum Prosaischen. Das bedeutet nicht unkontrollierte Form. Die Verse sind genau so bewußt gesetzt, der Rhythmus hat seine Funktion behalten.

*Die Asphaltierung ist  
geplant wie das Sterben.* („Alte Postkarten 2“, *Gesammelte Werke* Bd. I, S. 107)

Der Satzbau wäre in Prosa derselbe. Aber die Aufteilung in Verse hebt den zweiten scharf ab, er bekommt zusätzliches Gewicht, das der Aussage entspricht und unterstrichen wird durch rhythmische Elemente: Der erste, jambische, Vers ist rhythmisch starr, in diese Starrheit einbezogen ist sinnvoll noch das „geplant“ des nächsten Verses, aber dann erfolgt die Auflösung in dem leichten, fast tänzerischen „wie das Sterben“, und Auflösung und Leichtigkeit sprechen zweifellos der Aussage Hohn. Aber – obwohl also aus einem genauen Formbewußtsein kommend – das Prosaische in Gedichten ist eine Methode der Entzauberung, es entzieht das Poetische im gewohnten Sinn und macht unattraktiver. Die andere Erkenntnis, daß Schweigen die radikale Konsequenz wäre, wirkt sich aus als Reduktion. Auch in ihr liegt ein asoziales Element von Eichs neuer Lyrik, und zugleich ist sie logische Folge des Hangs zum Verstummen. Die Reduktion geht über die als „Alte“ und „Neue Postkarten“ bezeichneten Kurzgedichte bis hin zu den „17 Formeln“, die erst ganz kurz vor dem Schweigen haltmachen, freilich zugleich demonstrieren, welches Ausmaß an Erfahrung und Information es enthalten kann: „Dir, Scott, der zu spät kam.“ (*Gesammelte Werke* Bd. I, S. 132) Eich läßt auch außerhalb solcher Extremstufen der Reduktion alles weg, was in die Nähe von Antwort und Lösung führen könnte. Er verwehrt dem Leser so letztlich das, was er sich selber verwehrt: das Einverständnis nämlich, und stellt ihm auch dieselbe Aufgabe wie sich selber: das Verständnis. Es ist nur dann akzeptabel, wenn es nicht leicht gemacht ist, nicht automatisch zustande kommt.

Für den, der um ein solches Verständnis bemüht ist, gibt es in *Zu den Akten* genug zu verstehen.

*Sichtbar und hinter  
Milchglasscheiben  
eine leise Veränderung,  
niemand bemerkt sie  
in seinen Entwürfen.  
Das Licht geht an  
beim Druck auf den Schalter.* („Sommerfrische“, *Gesammelte Werke* Bd. I, S. 123)

*Einmal betroffen  
von der Harmonie  
im Gang der Gestirne,*

*überhörst du den Seufzer derer,  
die Hungers sterben. („Tauerntunnel“, Gesammelte Werke Bd. I, S. 115)*

Das sind unverstellt mitgeteilte und nachvollziehbare Erfahrungen, die Sensibilität, die aus ihnen spricht, ist nicht poetisch-privat.

Die wesentlichen und neuen Merkmale von *Zu den Akten* sind in *Anlässe und Steingärten*, der Lyriksammlung von 1966, konsequent weiterentwickelt. Das läßt sich verfolgen an den vier Fassungen des Gedichts „Air“ (*Gesammelte Werke* Bd. I, S. 162). Die ersten beiden sind am 10.12.1963 geschrieben, der Titel ist „Finnair“ („A 1“ u. „A 2“, *Gesammelte Werke* Bd. I, S. 267/268). Zwei Jahre später (am 22.11.1965) nimmt sich Eich das Gedicht nochmals vor („B“, *Gesammelte Werke* Bd. I, S. 268), und am 27.1.1966 entsteht dann die endgültige Fassung (C).

A 1

*Die Vermutung, daß im Holz eine Verzweiflung sei,  
und nasse Flugzeuge  
und die Frage, wohin du willst.*

*Wie ungeduldig müssen sie warten.  
Eine Stewardess  
wird  
alle Verspätungen erklären.  
Mit gelben Händen  
hat sie die Plätze markiert.*

A2

*Nasse Flugzeuge.  
Könnte man den Tragflächen  
Verzweiflung zuschreiben  
wie allenfalls den Kiefern,  
so leicht ginge alles auf:*

*Die Stimme der Stewardess,  
die gelben Hände,  
mit denen die Sitze markiert werden,  
die Ungeduld der Wartenden,  
die Treppe, die weggerollt wird  
von nassen Flugzeugen.*

B

*Nasse Flugzeuge –  
man muß länger warten,  
als die Reise dauert.  
Die Kinder schlafen auf den Koffern ein.*

*Nasse Flugzeuge.*

*Belegte Plätze von gelben  
Papphänden markiert. Handschuhen.  
Vielleicht hätte der Unterschied  
etwas bedeutet.*

*Nasse Flugzeuge.  
Ach, lieber Nebel  
über den Ålands-Inseln,  
ach, liebe Stewardess,  
die uns freundlich das Ziel ansagt,  
dreißig Sekunden vorher.*

C

*Wir haben uns eingerichtet  
unwohnlich  
in dem Augenblick,  
wo die Kiefern uns streiften.  
Die Zahlen kennen uns,  
wir leben von Horn und Findlingen,  
wir geben nicht nach,*

*Gelbe Hände  
gegen den Regen gesetzt,  
Tee gegen die Flugschneise,  
ein Wort ist länger als zehn.*

*Wenn der Winter kommt,  
ritzen wir mit unsern Messern  
ein Zeitwort ins Weiße.  
Eine verlegene Übung,  
wir wissen nicht, wie ihr aufnehmt,  
ob ihr es aufnehmen wollt  
von uns Holzkindern  
jenseits der Ålandsinseln,  
wir brannten.*

„A 2“ verstärkt gegenüber „A 1“ die Vorstellung Flugzeug (Tragfläche/Schlußverse). Auch die Reflexion wird ausführlicher – der erste Vers von „A 1“ ergibt in „A 2“ vier Verse. Umgekehrt sind die beiden Aussagen weggelassen, die am meisten ‚Stimmung‘ enthalten und am stärksten zur Interpretation verlocken („die Frage, wohin du willst“ / „wird alle Verspätungen erklären“). Die zweite Fassung wird dadurch bereits unzugänglicher. „B“ korrigiert diese Tendenz, Stimmung und Einstimmung werden wieder wichtiger (erste Strophe); der Refrain („Nasse Flugzeuge“) setzt einen unbegründeten Akzent, auch das Motiv der gelben Hände bekommt ein störendes Eigenleben. Entscheidend verändert ist „B“ in der Schlußstrophe, mit der naiven Ironie („ach, liebe...“) und der Pointe (Schlußvers): Das Gedicht schlägt hier um, bricht zugleich auseinander.

In der Endfassung ist nur ein Element beibehalten, das in allen Vorstufen vorhanden ist, das der „gelben

Hände“. Sie sind „gegen den Regen gesetzt“, mit dem Regen ist das ebenfalls in allen Vorstufen verwendete „nasse Flugzeuge“ aufgenommen. Aber – und das ist bezeichnend – das Motiv Flugzeug ist unkenntlich gemacht. Es ist nur noch dem dritten Vers der zweiten Strophe zu entnehmen, allenfalls noch aus dem Titel zu erschließen. Statt der vorher ausgemalten, jetzt nur noch gestreiften Vorstellung Flug/Flugzeug treten die Fragen und Reflexionen, die sie provoziert, ins Zentrum. Das Gedicht ist in der Schlußfassung Abstraktion. Es hat seinen Ausgangspunkt, seine *Anlässe* hinter sich gelassen. Der Leser ist von ihnen weggesteuert worden. Das Gedicht ist dadurch schwieriger, komplexer geworden. Aber es provoziert, ‚engagiert‘ ungleich stärker, als sein konkreter Ausgangspunkt es vermöchte. Der Leser ist allein gelassen, aber dadurch mit dem Autor ernsthafter konfrontiert, als wenn dieser ihn miterleben ließe, ihn ‚anzustecken‘ versuchte mit seinem Erlebnis.

Engagement, Provokation, Konfrontation – die Begriffe zeigen, daß Abstraktion nicht apolitische Haltung bedeutet. Davon ist auszugehen bei einer Charakterisierung der Sammlung *Anlässe und Steingärten*. Ihre eigentliche Dimension und Spannung ist bereits im Titel angelegt. Anlässe, das was Eichs Gedichte auslöst, sind die privaten und gesellschaftlichen Erfahrungen und Beobachtungen eines hellhörigen, betroffenen Zeitgenossen. Steingärten (vgl. S. 35f.), das meint die Endstationen der Verarbeitung dieser Erfahrungen, den Punkt, wo sie zu Meditationen geworden sind. Meditation hat Eich bereits als Schlüsselwort der Sammlung *Zu den Akten* bezeichnet (vgl. *Gesammelte Werke* Bd. I, S. 412). Es erscheint jetzt im Gedicht „Weniger“ (*Gesammelte Werke* Bd. I, S. 153), dessen erste Strophen lauten:

*Weniger Ziele  
und kleiner,  
reiskorngroß.  
Nicht aufwendig,  
das meiste in Meditationen.*

Die Verse lassen erkennen, wie leise und konzentriert der Meditationscharakter die Gedichte werden läßt. Das schließt Härte und Schärfe nicht aus.

*Wir haben den Tod nicht erfunden,  
aber er ist brauchbar.* („Halali“, *Gesammelte Werke* Bd. I, S. 160)

Die kalte Bitterkeit, ohne Aufwand und Lautstärke, aber aggressiv formuliert, ist für viele Gedichte des Bandes charakteristisch. Manche sind auch direkter:

*Die Sonne bauernschlau  
und ein Gelände  
gut für Manöverschäden,  
hier trifft sich die  
Fünfuhrlage,  
hier wird der Nachschub  
von Gliedmaßen und Gedärm  
besprochen...* („Nachträge zu Clausewitz“, *Gesammelte Werke* Bd. I, S. 141)

Und die beiden ungewöhnlich langen Schlußgedichte „Geometrischer Ort“ (*Gesammelte Werke* Bd. I, S. 168) und „Ryonaji“ (*Gesammelte Werke* Bd. I, S. 169) sind unerbittliche, alles andere als weltabgewandte Abrechnungen mit der Jetztzeit. Jenes beginnt mit den Versen: „Wir haben unsern Schatten verkauft, / er hängt an einer Mauer von Hiroshima“; dieses endet in Widerborstigkeit und empfiehlt, im Bewußtsein des Scheiterns, die Anarchie:

*Wir siedeln uns nicht mehr an,  
wir lehren unsere Töchter und Söhne die Igelwörter  
und halten auf Unordnung,  
unseren Freunden mißlingt die Welt.*

Die eigentlich neue Dimension von *Anlässe und Steingärten*, in *Zu den Akten* nur ansatzweise vorhanden, ist der zerstörerische Witz, „dieses Gelächter voll Hohn, / das nicht in die Welt paßt / und gegen alle Verabredung ist“. (*Gesammelte Werke* Bd. I, S. 197)<sup>48</sup> Eine Welt, die nicht mehr zu ändern ist, wird darin der Lächerlichkeit preisgegeben. „Mein Freund Pfeffer / hat Sturm gesät...“ beginnt, einen Bibelspruch aufnehmend, das Gedicht „Pfeffers Ernte“ (*Gesammelte Werke* Bd. I, S. 139), und es endet mit den Versen:

*... mein Freund Pfeffer  
hat Windstille geerntet,  
Wiedersehn!*

Die großen Worte und die großen Ansprüche zerfallen nicht nur in der Umschreibung der Ernte (Windstille), sondern vor allem in dem lässigen Hohn des „Wiedersehn!“, das einer ausspricht, der sich nichts mehr vormachen läßt. Auch die neuen Heilslehren nicht:

*Laotse begegnete mir  
früher als Marx.  
Aber eine gesellschaftliche Hieroglyphe  
erreichte mich im linken Augenblick,  
der rechte war schon vorbei. („Verspätung“, *Gesammelte Werke* Bd. I, S. 165)*

Die Ideologien haben anzutreten gegen einen präzisen, zersetzenden Spott, Eichs Methode, Ungläubigkeit zu formulieren. Sich selbst nimmt er nicht aus. Er beginnt, sich darauf einzurichten, für unzeitgemäß gehalten zu werden:

*In Saloniki  
weiß ich einen, der mich liest,  
und in Bad Nauheim.  
Das sind schon zwei. („Zuversicht“, *Gesammelte Werke* Bd. I, S. 166)*

In Eichs letztem Gedichtband, *Nach Seumes Papieren* (1972), scheint der Witz verbraucht. Wo es ihn noch gibt, ist er gebrochen. Die zehn Gedichte des Bandes (und die meisten der nicht in die Sammlung aufgenommenen aus den Jahren 1971/72) sprechen von Abschied und Sterben. Selten expressis verbis; am schärfsten in „Freund und Horazleser“ (*Gesammelte Werke* Bd. I, S. 201, nicht in die Sammlung aufgenommen):

*Sag mir nicht wieder: Horaz  
und sterben. Lernen.  
Keiner hat es gelernt,  
es fiel sie nur an  
wie die Geburt.*

Das Titelgedicht der Sammlung schließt mit den Versen:

*... ein Reisesouvenir  
und Erleichterung  
des gichtigen Sterbens. (*Gesammelte Werke* Bd. I, S. 176)*



In „Stadtrand“ heißt es grimmig und lakonisch:

*... nach zehn*

*Stille im Sarg. (Gesammelte Werke Bd. I, S. 173)*

Häufiger jedoch sind Abschied und Sterben nicht in Worte gefaßt, machen vielmehr die verborgene Topographie der Empfindungen aus. „Er weiß es nicht, / wußte es nicht, / wird es nicht wissen.“ („Nach dem Ende der Biographie“, *Gesammelte Werke* Bd. I, 174) „Das Licht soll schnell sein, / aber es erreicht mich nicht“ („Augsburg“, *Gesammelte Werke* Bd. I, S. 176) „Jemand mit a spricht / auf mich ein, /eine Art Händedruck, / den ich nicht erwidere, / ein Schluck Wein / eingetrocknet...“ („Namen“, *Gesammelte Werke* Bd. I, S. 175) „Erfahrungen abdrehen...“ („Später“, *Gesammelte Werke* Bd. I, S. 177). In all diesen Versen ist, in einer unwahrscheinlich transparenten, undramatischen Sprache, eine neue und endgültige Erfahrung mitgeteilt. Sie muß in totaler Verlassenheit gemacht werden:

*... nach einiger Zeit*

*hört mir niemand mehr zu... („Äpfel“, *Gesammelte Werke* Bd. I, 286)*

Sie schärft Blick und Ausdruck. Noch nie ist Eich derart nahe an die Konturen der Existenz herangegangen, so daß sie weh zu tun beginnen:

*OPTIK*

*Wenn das Auge schlechter wird,  
geht man näher heran,  
um die Freunde zu erkennen.*

*Setzt eine Brille auf,  
benutzt Kontaktgläser  
und bemerkt*

*ganz nahe  
das Schwarze  
unterm Fingernagel des Feindes. (Gesammelte Werke Bd. I, S. 174)*

Eine furchtbare Verletzlichkeit spricht aus Eichs letzten Gedichten, auch aus denen, die noch einmal den Witz versuchen:

*Jedenfalls  
für die Silvesternacht  
1999  
bin ich verabredet.  
Weiter im Gebirge, auf  
einem Kanapee,  
freue mich, man hat  
wenig Abwechslung. („Später“, *Gesammelte Werke* Bd. I, S. 176)*

Das Kanapee im Gebirge in der Silvesternacht – dieses Bild aus dem letzten Gedicht der Sammlung *Nach Seumes Papieren* offenbart eine wahnwitzige Verlassenheit, der Humor ist alles andere als heiter oder tröstlich, die Souveränität ist nur eine künstlerische, die in diametralem Gegensatz steht zur menschlichen Hilflosigkeit.

Künstlerisch-menschlich: Das kennzeichnet die Polarisierung des Existentiellen, die in diesen Gedichten zum

Ausdruck kommt. Zum letzten Mal passiert in ihnen die Auflehnung, wird das Einverständnis verweigert (das Alter, Lage, Überlieferung als gegeben erscheinen lassen) – aber am Tod, dem die Weigerung gilt, ist sie verschwendet. Diese Einsicht bewirkt die Lautlosigkeit von Eichs letzten Gedichten, die wahrscheinlich seine verschlossensten sind, aber zugleich demonstrieren, daß verschlossen nicht verschlüsselt ist. Es kann keine Rede sein von einer Geheimsprache (wie etwa in Celans letzten Gedichten, „Lichtzwang“). Die verschlossene Sprache ist bloß (noch einmal und verstärkt) eine private Sprache, die der privaten Erfahrung entspricht. Sie verlangt den privaten Leser, einen, der nicht abgelenkt ist. Den universalen Leser eigentlich, wenn das Wort ‚universal‘ sowohl in seiner üblichen Bedeutung („allgemein“, „die ganze Welt umfassend“) als auch seiner ursprünglichen, wörtlichen („auf das Eine gerichtet“) verstanden ist.

Heinz F. Schafroth, in Heinz F. Schafroth: *Günter Eich*, C.H. Beck Verlag und Verlag edition text + kritik, 1976