

Karl Mickel

„[...] Nie hat Wissenschaft Kunst so gebaut / Kühl wie die ist und wahr [...]“, [(01) Volker Braun: „An Mickel“. – In: Volker Braun: *Gedichte*, Leipzig 1979, S. 115] so dichtet Volker Braun Mitte der siebziger Jahre in einem Sonett an Karl Mickel (geb. 1935). Der Literaturessayist Bernd Leistner bezeichnet ihn als „plebejischen Intellektuellen“; [(02) Bernd Leistner: *Unruhe um einen Klassiker: zum Goethe-Bezug in der neueren DDR-Literatur*. Halle/Leipzig 1978, S. 68] Hans-Georg Werner, der Literaturwissenschaftler, charakterisiert ihn als „poeta doctus“, [(03) Hans Georg Werner: „Der Schriftsteller Karl Mickel erörtert Fachprobleme: Kommentar zu einem Statement“. In: Siegfried Röhnisch (Hg.): *DDR-Literatur '83 im Gespräch*. Berlin/Weimar 1984, S. 52] als gelehrten Poeten; sein Dichterkollege Rainer Kirsch spendiert ihm das Prädikat „klassischer Dichter“; [(04) Rainer Kirsch: „Über Karl Mickel“. In: *Akzente*. (München), Heft 6 (1976), S. 508] die Literaturkritikerin Annemarie Auer nennt ihn einen „Wissenschaftler als Dichter“, [(05) Annemarie Auer: „Souveränität und Heiterkeit des Geistes“. In: *neue deutsche literatur*, Heft 6 (1978), S. 161] und Adolf Endler, Mitstreiter seit frühen Jahren, erkennt in ihm einen „deutschen Dichter Karl Mickel“. [(06) Zit. nach Annemarie Auer: In: Ebd., S. 164] Freilich stand solcherart Lob auch anderes gegenüber, von dem „hilfloses Ich“ [(07) Hans Koch: „Hilfloses lyrisches Ich“ [Rezension zu: *Vita nova mea*], In: *Neues Deutschland*, Literaturbeilage, 19.10.1966, S. 16] wohl nicht das am meisten kränkende war. Karl Mickel selbst bleibt sachlich-zurückhaltend:

Ich bin ein Prolet aus Sachsen, und seit über 25 Jahren Parteimitglied. [(08) Rudolf Heukenkamp: „Aufklären heißt umstülpen. Karl Mickel im Gespräch“. In: *NDL*, Heft 1, 1980, S. 52]

Ursache solcher inzwischen einhelligen Wertschätzung ist ein dichterisches Werk, dem man solche Wirkungen nicht auf den ersten Blick ansieht: drei schmale Gedichtbände, die in dem *Reclam*-Band *Odyseus auf Ithaka* (1976) zusammengefaßt, korrigiert und ergänzt wurden, drei Stücke fürs Theater, darunter das Libretto für die Dessau-Oper *Einstein*, ein blitzgescheiter, aber ebenfalls schmaler, weil ungeheuer komprimierter Essayband, vereinzelte Prosaarbeiten, dramatische Skizzen, Studien; dies alles in die literarische Öffentlichkeit gebracht im wesentlichen in den Jahren von 1960 bis 1975. Das Verhältnis zwischen Textmenge und Wirkung zeigt Disziplin und poetische Effizienz, obwohl dieses Werk sich kaum breite Leserschichten erobern konnte – vielleicht auch nicht wollte. Man kennt den Namen Karl Mickel, aber gelesen wird er wahrscheinlich nur von einer engen Gemeinde. Zum zitierbaren Grundbesitz sind seine Texte wohl nur für wenige geworden. Dennoch weisen gesellschaftliche Normierungen – repräsentative Anthologien, Arbeiten der theoretischen Literaturreflexion, Preisverleihungen usw. – dieses Werk als einen unverzichtbaren Bestandteil der wirkenden DDR-Literatur aus. Die zweifelsfreie ästhetische und weltanschauliche Anregungspotenz des Mickelschen Werkes scheint sich weniger im frontalen Zugang auf breite Leserschichten sondern eher als interner Stimulus für dichtende und reflektierende Fachkollegen zu entfalten. Der Kontrast zwischen deren Urteilen und der unmittelbaren Wirkungsweise könnte das signalisieren.

Die semantischen Differenzen der kollegialen Bewertungen, die dennoch alle um gemeinsame Punkte kreisen deuten auf Widersprüche, nicht nur der Wirkungsweise, sondern in Werk und Persönlichkeit des Dichters. Hier sind sie keine trockenen Gegensätze und Unvereinbarkeiten, sondern hier – wie Mickel sagen würde – „wirtschaften“ sie als bewußt gelebte, zu genießende und zu erleidende Einheit.

Einer dieser wirtschaftenden Widersprüche, der zwischen Wissenschaft und Kunst, hat seine offensichtlichen Gründe im Biographischen. Karl Mickel studierte Wirtschaftsgeschichte und war – nach einem Intermezzo als Redakteur der Zeitschrift *Junge Kunst* – mehrere Jahre als Wissenschaftler an der Berliner *Hochschule für Ökonomie* tätig, ehe er für sechs Spielzeiten Dramaturg am *Berliner Ensemble* wurde. Diese Spannungspole prägten auf charakteristische Weise das Wirklichkeitsverhältnis und die Produktion des Dichters – und Mickels Entwicklung als Dichter ist nicht die Aufhebung des Pols Wissenschaft durch den Pol Kunst, sondern die ständige Reproduktion ihres Wechselwirkens. Vom Historiker Mickel hat er die theoretisch-philosophische Bewußtheit, die scharfgeschnittenen materialistischen und dialektischen Grundmuster seiner Wirklichkeitsaneignung; vom Künstler Mickel hat er den Zugang zur Anschauung und

Konkretisierung sowie die Kühnheit, das Faktische zu übersteigen. Die Koexistenz von Wissenschaft und Kunst erzeugt die geistige Innovation und den angestregten Formwillen seiner Texte, ihre Mischung von präziser Phantasie und ästhetischer Genauigkeit. Sie ist aber auch Symptom geschichtlicher Möglichkeiten sozial-kultureller Entwicklung in unserer Gesellschaft: der „Prolet aus Sachsen“ wird „poeta doctus“. Aber das ist nur die greifbare Oberfläche Erscheinungsform eines dahinter liegenden dialektischen Verhältnisses: der gleichermaßen produktiven Entfaltung von Intellektualität und Sensualität, ohne daß das eine das andere hindert. Quelle und Ausdruck findet das Zusammenspiel von Intellektualität und Sensualität im konsequenten philosophischen Materialismus, der Mickels Lebens- und Weltansicht sowie sein poetisches Konzept fundiert. Sinnfällig wird das bereits im zentralen Motiv des Begreifens, das in vielfachen Abwandlungen als Gegenstand, Thema und Wirkungsstrategie in seinem Werk erscheint:

Die Hände steck ich aus dem Zug

Ich will mit der Hand sehn!

Hand Hand Windpflug

Begreifen ist schön,

heißt es schon 1957 in dem frühen Gedicht „Reisen“: „Begreifen“, Weltaneignung als wechselwirkende Aktion des Kopfes und der Hand, als Einheit von rationaler und sinnlicher Tätigkeit. Hier deutet sich an, was sich später immer stärker ausprägt: Der materialistische Zusammenhang von Sein und Bewußtsein, von Materie und Geist, von Natur und Mensch erschließt sich Mickel nicht nur über die Aufdeckung allgemeiner Gesetzmäßigkeiten, die sich allzu leicht ins Philosophisch-Abstrakte verflüchtigen und dann ins Idealisch-Voluntaristische umzuschlagen drohen, sondern ebenso über die konkrete, erfahrbare Leiblichkeit von Natur, der natürlichen wie der gemachten, und von Mensch und Menschheit. Dies ist nicht lediglich ein poetisches Verfahren, das Bild- und Metaphernwahl und ihre Kombination steuert, sondern ein grundsätzliches Erlebnis- und Anschauungsprinzip des Dichters. Mickel bleibt dort, wo er philosophiert, zumeist sinnlich-konkret, greif- und begreifbar, wenn auch mit Anstrengung, und dort, wo er das Konkret-Gegenständliche ergreift, philosophisch durchleuchtet. Paradigmen seiner Intellektualität sind rhythmisches und semantisches Sprachbewußtsein, gedankliche Strenge und „ästhetischer Kaltsinn und Selbstbehauptung“; [(09) Karl Mickel: „Was die Hymne leistet“. In: Karl Mickel: *Gelehrtenrepublik: 10 Aufsätze und Studien*. Halle 1976, S. 7] extremes Paradigma seiner Sensualität ist sein unverstelltes Verhältnis zu handfester Sinnlichkeit und Sexualität, ohne Grobheit, gut durchlüftet, kühl und herb, als eine Form der Leiblichkeit des Lebens. „Manchmal ist das treffende Wort nicht schicklich“, sagt Mickel, was ihm dann auch von idealischer Prüderie den ungerechten Vorwurf des „Prahlers mit dem offenen Hosenlatz“ [(10) Hans Koch: „Haltungen, Richtungen, Formen“. In: *Forum*. Nr. 15/16, 1966, S. 7] eingetragen hat. Bleibt man nicht vordergründig, dann zeigt sich hier, daß das spezifische Gleichgewicht von Intellektualität und Sensualität bei Mickel nicht nur eine individuelle philosophisch-psychologische Spannung ist, sondern daß sie auch einen deutlichen sozialen Untergrund hat. In dieser Spannung stellt sich auch die Einheit von Intellektuellem und Proletarischem her, und so könnte man vorschlagen, Karl Mickel auch einen wenn auch in neuem Sinn, „proletarischen Dichter“ zu nennen, weil er das Wirklichkeitsverhalten arbeitender Menschen ins Intellektuelle transponiert.

Zweifellos geht die Mannigfaltigkeit Mickels und seines Werkes nicht allein in diesen Momenten auf. Aber die ausbalancierte Spannung von Wissenschaftlichkeit und Kunst, von Intellektualität und Sensualität, von Intellektuellem und Arbeiter charakterisiert die Singularität von Mickel als einem Teil der DDR-Literatur. Zugleich repräsentiert er, trotz der unverwechselbaren Individualität, einen neuen sozio-kulturellen Typ von Schriftsteller, der sich, obwohl nicht ohne Tradition, in dieser Form wohl erst in der sozialistischen Literatur der DDR herausgebildet hat (Volker Braun etwa und Peter Gosse wären noch zu nennen).

Karl Mickel gehört zu jener Generation von DDR-Schriftstellern, die „die entscheidenden Jahre (ihrer) Ausbildung bereits unbelastet von Problemen der Schuld und des Sich-Wandeln-Müssens oder irgendwelcher Heimkehr, sei es aus der Gefangenschaft, sei es aus dem Exil, in einer befreiten, wenn auch notdürftig lebenden Gesellschaft“ [(11) Günter Deicke: „Auftritt einer neuen Generation“. In: A. Voigtländer (Hg.): *Liebes- und andere Erklärungen: Schriftsteller über Schriftsteller*. Berlin/Weimar 1972 S. 36] erlebte.

Mickel wächst sozusagen gemeinsam mit der sozialistischen Gesellschaft auf. Ihr Werden ist seine entscheidende Sozialerfahrung. Maßstab der Bewertung dieser Gesellschaft ist nicht lediglich ihr Kontrast zu anderen, zur alten, sondern ihr sich erst entwickelndes eigenes Wesen. Ansprüche und Erwartungen an diese Gesellschaft werden einerseits präziser, individualitätsbezogener, andererseits nüchterner und realitätsbezogener. So ist es kein Zufall, daß Mickels Eintritt in die literarische Öffentlichkeit unmittelbar verbunden ist mit jenem auffälligen literarischen Ereignis in der ersten Hälfte der sechziger Jahre der „Lyrikwelle“.

In dieser Lyrikwelle artikuliert und praktiziert eine neue Dichtergeneration ihr Verständnis von der sozial-ästhetischen Funktion der Literatur.

Mickel ist es, der – sicherlich zufällig, aber dennoch symptomatisch – die Eckpunkte dieser Periode markiert: 1963 gibt er seinen ersten Gedichtband *Lobverse & Beschimpfungen* heraus; 1966 legt er den zweiten vor, *Vita nova mea – Mein neues Leben*.

Die Sprechweise der jungen Lyriker unterscheidet sich deutlich von der damals gewohnten; sie ist direkter, herausfordernder und demonstrativer. Ihre poetologischen Programme verabschieden sich vom gebräuchlichen rethorisch-agitatorischen Gestus und dem operativen Aktualitätsbestreben, ohne deshalb auf eingreifende soziale Wirkungen der Dichtung zu verzichten. Mit dieser Lyrik ist eine neue Lust am Experiment und an der Innovation verbunden. In all ihrer Widersprüchlichkeit und auch Aufgeregtheit zielt die Lyrikwelle auf zwei Ansprüche, die sich später zu Grundtendenzen der sich entfaltenden DDR-Literatur ausprägen. Sie artikuliert einmal energisch den Anspruch auf Subjektivität, die nicht als bloße ichbezogene Originalität gefaßt wird – damals häufig mißverstanden –, sondern als die Fähigkeit des einzelnen, zunehmend zum Subjekt des persönlichen und gesellschaftlichen Lebensprozesses zu werden. Nicht weniger energisch arbeiten diese Dichter an der Ausprägung des Kunstcharakters der sozialistischen Literatur, an der Formierung jener speziellen Ästhetik, mit der die keineswegs bezweifelte ideologische Funktion der Lyrik unter den neuen gesellschaftlichen Bedingungen wahrgenommen werden kann. Diese Tendenzen werden durch Mickels Beiträge auf charakteristische Weise mitgeprägt, auch wenn seine Beiträge damals nicht als die auffälligsten erschienen.

Schon der Titel des ersten Gedichtbandes, der Texte aus den Jahren von 1955 bis 1962 sammelt, also noch aus dem Vorfeld der Lyrikwelle, spannt das Beziehungsfeld aus: *Lobverse & Beschimpfungen* (1963). Dieses plakative Bedienen eines eingengten Funktionsverständnisses von Lyrik, das zwischen Sozialismuslob und Kapitalismuskritik pendelt, stellt es zugleich bloß (das kaufmännische „&“ ist reine Parodie). Indem sich Mickel dieses nackten Mechanismus bedient, hebt er ihn auf, findet in ihm und außer ihm neue Möglichkeiten lyrischen Sagens: Der Band ist von dichter Mannigfaltigkeit, die handwerklich zu sicher gehandhabt wird, als daß sie nur dem experimentierenden Suchen geschuldet sein könnte: kaum ein Gedicht wiederholt ein anderes. Das Hauptmotiv dieser Mannigfaltigkeit formuliert der Schluß von „Winterreise 1959“:

Wir können ändern. Ändern und begreifen:

Zu allem Neuen eine neue Landschaft.

Wir schließen langsam mit uns selbst Bekanntschaft.

Das Grundprinzip, mit dem Mickel der sozialen und weltanschaulichen Dialektik des werdenden Sozialismus auf die Sprünge kommen will, ist Polarität. Polar ist die Gegenüberstellung von Lobversen und Beschimpfungen (wobei letztere für die als gültig geltende Sammlung von 1976 ausgeschieden werden). Polar ist die Montagetechnik, mit der die lyrischen Texte jeweils mit knappen Prosatexten, dokumentarischen Sachtexten oder einem wissenschaftlichen Anmerkungsapparat konfrontiert werden. Polarität in der Mannigfaltigkeit zeigen auch die Gegenstände, sie umschließen das „Alltägliche“ ebenso wie die globale Friedensbedrohung durch den Imperialismus, die Eroberung des Kosmos wie die Intimität sachlich-bitterer Partnerschaft, Aufbauprozesse im Sozialismus wie die Manipulation durch Klerikalismus in der BRD. Auf Polarität zielen auch die unverhüllt ausgestellten Traditionsbeziehungen zu Becher und Brecht, zu Maurer und Klopstock. Die Darbietungsformen reichen von Spruch und Strophenlied über Sonett und Ode bis zur Zitatmontage. Das lyrische Subjekt zeigt sich betont sachlich, aber auch elegisch oder satirisch pathetisch

und ebenso hintersinnig ironisch. Mit solchen polaren Strukturen will Mickel offensichtlich die Spannung zwischen den Mühsalen der Unentwickeltheit und menschheitsgeschichtlicher Hoffnung ausschreiten. Das Charakteristische dieses Bandes ist am Beispiel nur eines Gedichtes kaum zu fassen. Die meisten Merkmale vereinigt noch das mächtige „Lamento und Gelächter“, gleich am Anfang in Kontrast zum Strophengedicht „Das Alltägliche“ stehend. Mit großer mythischer Gebärde, in deutlicher Anlehnung ans odische Versmaß von Klopstock, klagt das lyrische Ich:

*Und eine solche Traurigkeit ergriff mich des Abends,
Daß ich zu den Leuten ging und ihnen klagte:
Ich gehöre zu den Toten des nächsten Krieges!*

übergangslos wird diesem Lamento gegenübergestellt:

*Da aber lachte es schallend und lachte, erschallte
Gelächter aus tausend Mündern [...]*

so daß das lyrische Ich betroffen fragt:

*[...] was habt ihr
Für Gründe zu lachen; ich seh euch noch immer
Schwitzend die Arbeiten ausführen, seh euch des Abends
Müd über Büchern [...]*

Gleichfalls übergangslos gewinnt das lyrische Ich die Schlußfolgerung (die übrigens in der Sammlung von 1976 eine charakteristische Veränderung erfahren wird) :

*Da war mir [...]
Als wäre ihr Dasein das Lachen [...]
[...]
[...] Das Lachen ist dieser Leute Beruf.
Wer mit ihnen es aufnehmen will, der wird zu Tode gelacht,
So groß ist ihr Atem; ich lernte das Lachen bei ihnen.*

Todesfürchtige Klage und deren Unverständnis werden aufgehoben im Vertrauen auf die soziale und geschichtliche Kraft der lachenden, arbeitenden Menschen; geschichtsphilosophisch leuchtet die historische Mission der Arbeiterklasse auf. Solche sonettartigen Strukturen, die sich aus antithetischen Positionen zu einer vermittelnden Schlußfolgerung vorarbeiten, treten – mit unterschiedlichem lyrischem Gewicht – vermehrt auf: Die Vorliebe Mickels für sie nährte sich wohl aus ihrer Analogie zu sauberen logischen Schlußfiguren. Sie zeigen, daß die Wirkungsstrategie des Dichters noch weitgehend darauf aus ist, dem Leser einen lyrisch formulierten Begriff von der Wirklichkeit, den Widersprüchen der Epoche und ihrer gewünschten Aufhebung zu vermitteln.

Der zweite Band, *Vita nova mea* (1966), ist wohl weniger, wie es der Titel ironisch bezugnehmend auf Dante, zu signalisieren scheint, Ausdruck einer neuen Entwicklungsstufe des Dichters, als vielmehr der einer Stufe der Literaturverhältnisse – auch, weil fast ein Drittel der Texte schon vor dem Erscheinen des ersten Bandes entstanden ist. Dennoch hat die damalige Kritik diesen Band als krassen Bruch zum vorhergehenden empfunden: „Ein ironisch und schlaksig reflektierendes ‚Ich‘ konfrontiert sich mit einer merkwürdig diffusen und gebrochenen Welt“, [(12) René Schwachhofer [Rezension zu: *Vita nova mea*]. In: *Neue Zeit*, 16.3.1967, S. 6] „Parteinahme ist kaum mehr zu verspüren“, [(13) Armin Zeißler: „Lyrik der Veränderung“. In: *NDL*, Heft 1, 1968, S. 171] das Buch mache einen „deprimierenden Eindruck“ und sei eine „Fehlleistung“, [(14) Hans Koch, (s. Nachweis 7), S. 16] so lauten die Urteile der Rezensenten, die sich aus heutiger Sicht als Fortwirken des operativpolitischen Lyrikverständnisses erweisen. Tatsächlich sind die Gedichte dieses Bandes die Entfaltung dessen, was keimhaft bereits im ersten enthalten war, zu einer konsequent durchgeführten poetischen Konzeption, allerdings auch mit Diskontinuitäten. Die vermißte politisch-soziale Zielstellung und

die Parteilichkeit funktionieren nicht mehr lediglich vordergründig als Parteinahme für die politische Aktualität, sondern weltanschaulich ausgreifend als geschichtsphilosophische Parteinahme für den oft mühseligen, aber unaufhaltsamen Gang der Geschichte. Das Grundmotiv des Begreifens (mit seinem Pendant des Änderns) wirkt fort; sein unbekümmerter Erkenntnisoptimismus aber wandelt sich in die bohrende Frage: „Wo bin ich? Wer?...“ („Dresdner Häuser“, 1958/62), und sie meint nicht den geographischen oder sozialen Ort, der ist klar, sondern den geschichtlichen. Damit einher geht ein Gewinn an Dialektik in Weltsicht und poetischer Konzeption, der hier vornehmlich als wachsende Sensibilität für Widersprüchlichkeit erscheint. Individuelle und gesellschaftliche, soziale und geschichtliche Widersprüche werden kaum verblümt benannt aber nicht mehr vorschnell auf den Begriff gebracht, nicht mehr im Status des Begriffenseins angeboten, sondern in dem des zu Begreifenden. Die Gedichte wollen mehr als sie sagen; sie verlangen von ihrem Leser ästhetische Arbeit. „Ironie“ und „Schlaksigkeit“ der Reflexion sind Mittel für Autor und Leser gegenüber dem neuerfahrenen Schmerzlichen Haltung zu bewahren, dieses Schmerzliche nicht in Unproduktivität und Resignation umschlagen zu lassen.

„Zehn Risse sind im, leider, dicken Fell / Die wachsen zu. Ich fürchte sehr: nicht schnell.“, lautet das Fazit des programmatischen Sonetts „Das Zeichen“ (1963/64). Diese beiden Verse lassen die Prägnanz des poetischen Verfahrens erkennen. Durch unaufwendige syntaktische Doppelbedeutungen wird Widersprüchlichkeit nicht mehr nur mitgeteilt, sondern entsteht als Gestus. Das „Ich“ stellt nüchtern, aber zugleich überrascht fest, daß geschehen ist, was es eigentlich nicht für möglich hielt: Trotz des „dicken Fells“ hat es Verwundungen durch die Wirklichkeit erhalten; zugleich denunziert es seine Illusion der Unverwundbarkeit („leider“ bezieht sich eben auf „dickes Fell“ und nicht auf „Risse“). Dann: „Die wachsen zu“ – die sichere Gewißheit, das ist auszuhalten und überwindbar. Aber gleich: „Ich fürchte sehr...“, bezogen auf den vorhergehenden Halbvers, läßt es die Furcht vor abgestumpfter Unempfindlichkeit entstehen, der nachgestellte Zusatz „nicht schnell“ wiederum läßt es zugleich als Furcht vor andauernder Verwundung erscheinen.

Mickel zeigt sich hier, wie im ganzen Band, als Herr seiner dichterischen Sprache. Sie funktioniert nicht mehr einfach metaphorisch; die Metapher ist nicht lediglich Mittel zur poetischen Bezeichnung. Zeichen und Bezeichnetes fließen zu einem Dritten zusammen, in dem sich ihre Trennung aufhebt, zu einem Feld möglicher Bedeutungen, aus dem in einem Zug verschiedene, auch gegensätzliche, sich gegenseitig kommentierende Bedeutungen aktualisiert werden. So verknüpft Mickel verschiedene Metaphernwelten, verschiedene Sprechweisen, verschiedene Sprachschichten zu einer kombinatorischen Dichte, deren Wesen dialektische Differenziertheit ist und deren Schönheit Rainer Kirsch mit der Schönheit von Schachspielen verglich. [(15) Rainer Kirsch, (s. Nachweis 4), S. 511] Dabei vollzieht sich eine weitere Ausdifferenzierung der Mannigfaltigkeit. Neben Texten wie dem streng-schönen „Demselden“ (1964):

*Nicht meine Schulter ist's, die Demeter
Abnagte aus Versehn, nicht auf mein Fleisch
Bevor sie's kaute, tropften ihre Tränen.
Mein Vater heißt nicht Tantalos, ich heiße
Nicht Pelops folglich, unverkürzt
An Arm, Bein, Kopf und Hoden bau ich
Kartoffeln an und Lorbeer hier in Preußen.
Ich warte nicht auf Götter zur Montage
Normal wie üblich ist mein EKG
Wenn ich ein Messer, scharf und schneidend, seh,*

stehen solche, die aus Lust am volkstümlichen Sprachspiel geboren scheinen:

*Ich steh, du bist weg
Auf dein Fleck
Gucken Fisch ausm Wasser
Mein Aug ist nasser, („An M.“)*

andere wieder neigen zu hermetischer Rätselhaftigkeit, so „Elegie“ von 1964:

*Nicht schlafen nicht wachen das Herz
Durchs Schlüsselloch aufsteigt Orion Schnee
Inmitten des Zimmers am Boden
Das letzte Grün ein Laubblatt rasselnd*

Eine der wesentlichen Innovationen, die die junge Dichtergeneration in die literarische Entwicklung einbringt, ist das weltanschauliche Landschaftsgedicht. Mickel hat an seiner Ausprägung kräftig mitgewirkt, indem er diesen Typ – in nur wenigen Exemplaren – am konsequentesten entwickelt ohne ihn vielleicht zu vollenden. Beispiel dafür ist die odische Hymne „Der See“ (1963), um die es damals eine kontroverse Diskussion gab. Das Gedicht zeigt einen aus Wirklichem und Phantastischem kombinierten Vorgang von hoher Symbolkraft. Den See erlebt das lyrische Ich als „[...] schartige Schüssel, gefüllt mit Fischleibern“, als „Anti-Himmel“ und „abgesplitterte Hirnschal des Herrn [...] Hydrocephalus“, „Eingedrückt ins Erdreich“, „Wo alte Schuhe zuhaus sind zwischen den Weißbäuchen“. Er erscheint nicht nur als harmonische Verklärung der schönen Natur, sondern als „unersättlicher Kreislauf / Leichen und Laich“, als Sinnbild der Naturgeschichte. „Das soll ich ausforschen?“ (Begreifen!), fragt das Ich. Als geistige Aktion, in ideeller Anschauung scheint dies nicht möglich „Also bleibt einzig das Leersaufen [...]“ – und das lyrische Ich holt zu einer großmächtigen Gebärde aus: „So faß ich die Bäume [...] / Und reiße die Mulde empor, [...] / Ich saufe, ich saufe [...]“; aber, und nun wird der metaphorische Vorgang wieder ganz gegenständlich, „– wohin mit den Abwässern!“. Das führt dann zur Schlußsentenz:

*See, schartige Schüssel, [...]
Durch mich durch jetzt Fluß [...]*

Die Bildstruktur zeigt: Begreifen und Ändern ist nicht als „Ausforschen“ möglich, sondern nur als „Leersaufen“, und dadurch – und nur dadurch – wird aus dem verrotteten See ein, wenn auch nicht sehr appetitlicher, Fluß – und „Fluß“ war bereits in „Abend am Fluß“ (1960) als Metapher verändernder Bewegung konstituiert:

*Auch wenn kein Wind mehr unsern Wald bewegt
Bewegt der Wald sich. Sieh den Wald im Fluß.*

Als gedichtinterne, metaphorische Gelenke funktionieren „Hirnschal“ und „Leersaufen“. Sie führen auf die „Spur Tamerlans“, „der [...] sich aus Feindschädel-Pokalen eins an(soff)“. Die Parallelität der Vorgänge gibt dem Text eine weitere, gesellschaftsgeschichtliche Dimension. Er ist nicht nur poetische Reflexion des Naturverhältnisses oder der Naturaneignung, sondern sehr viel grundsätzlicher die des Geschichtsprozesses, der durch die Anstrengung des Subjekts (das eigentlich kein einzelnes Ich mehr ist) aus dem unersättlichen Kreislauf herausgerissen und zum bewegten Fluß wird. Damit offenbart sich die materialistische und geschichts-optimistische Grundstruktur des Gedichts, allerdings mit stark akzionistischer Akzentuierung. Neu an diesem Gedicht ist die Funktionsweise des Naturbildes. Es verbleibt nicht im Zustand des bloß Angeschauten, es steht nicht nur für sich selbst oder nur für gemeintes schönes menschliches Sein. Als „natürlicher Vorgang“, [(16) Vgl. Dieter Schlenstedt: „Karl Mickel: Der See“. In: *Forum*, Nr. 12, 1966, S. 18f.] in dem Natur nicht nur begriffen, sondern buchstäblich gegriffen wird, faßt es in einer autonomen Kunstwirklichkeit menschliche Geschichte als Aneignung von Naturstoff. Der natürliche Vorgang erlaubt, die brutalen und unappetitlichen Seiten von Natur- und Geschichtsprozeß nicht zu verhehlen und zugleich ihren „natürlichen“ Charakter zu kritisieren. So ist das Gedicht eine großartige, wenn auch angestrenzte, Metapher vom Zusammenhang von Natur, Geschichte und Mensch, in dem Natur als Geschichte und Geschichte als fortgesetzte Naturgeschichte funktioniert, in dem Gewalt in der Geschichte als Gewalt aus der Natur erscheint und in dem die Geschichte der Natur Gewalt antut.

Diesen Zusammenhang verkündet das lyrische Subjekt des Textes nicht mehr: es steckt in ihm selbst. Der Text als „Kunstraum“ ist so organisiert, daß der Leser, ist er nur bereit, sich zu ihm in Beziehung zu setzen,

diesen Zusammenhang erfahren kann – sich identifizierend oder distanzierend. Damit deutet sich in diesem Text eine neue Wirkungsstrategie des Dichters an. „Gedichte lehren“, schreibt Mickel als Antwort auf Fragen des *Forum*, „wenn sie etwas lehren, wie ein Mensch mit sich selber etwas anfangen könne“ [(17) Ebd.] – und zwar, so könnte man ergänzen, indem er mit dem Gedicht etwas anfängt. So stellt sich der lyrische Text nicht mehr schlechthin als begriffene oder zu begreifende Wirklichkeit dar, sondern als Organ für Autor und Leser zum Begreifen der Wirklichkeit.

Um die Mitte der sechziger Jahre beginnt Mickels Produktion weiter auszugreifen. Schon *Vita nova mea* (1966) enthält – keineswegs als bloßen Anhang – zwei Essays, einen zur Klopstockschen Hymne („Was die Hymne leistet“), in dem Mickel seine Position zum Erbe als „freies, ehrfürchtiges Gelächter“ bestimmt, im anderen („Stufen des Verstehens“) expliziert er am Beispiel Schillers sein in den Gedichten wirkendes Funktionsverständnis von Literatur. Er stößt damit zu Positionen vor, in die Kulturpolitik und Literaturwissenschaft erst Anfang der siebziger Jahre zunehmend theoretische Einsicht gewinnen. Dabei sind diese Essays keine begleitenden theoretischen Selbstverständigungen; sie erweisen sich als Bestandteil des wirkungsstrategischen Konzepts: „Gewisse ästhetische Erziehung der Nation scheint mir [...] erheischt“, erklärt Mickel 1966, „die Nation darf nicht zum und am Schlechtesten gebildet werden [...] . Ich halte pädagogisch-essayistische Tätigkeit des Dichters für geeignet, mancherlei Schwierigkeit, wenn nicht auszuräumen, so doch einzuschränken.“ [(18) Karl Mickel: „Antwort“. In: *Forum*, Nr. 8, 1966, S. 20] Auch hier zeigt Mickel wieder sein Gespür für offensichtlich notwendige Tendenzen des Literaturprozesses in der DDR, wie das erstaunliche Anwachsen essayistischer Begleitproduktionen bei fast allen bedeutenden DDR-Schriftstellern in den siebziger Jahren beweist.

Um die gleiche Zeit beginnt Karl Mickel, sich zunehmend mit Texten für das Theater zu beschäftigen. Die Wurzeln dafür scheinen im bereits 1963 erschienenen „Requiem für Lumumba“ zu liegen. In der weiteren Entwicklung vollzieht sich hier ein ähnlicher Prozeß wie in der Lyrik: die Aufhebung der operativ-politischen Wirkungsrichtung in einer die zeitgeschichtliche Dimension übersteigenden historischen Sicht. So greift Mickel in seinem dramatischen Erstling (sieht man von einer politischen Revue von 1958 ab) zu einem mythologischen Stoff, nicht um den Mythos wiederzubeleben, sondern ihn als Kunstmodell zu nutzen, um in ihm menscheitsgeschichtliche Fragen, in die die zeitgeschichtlichen eingeschlossen sind, durchzuspielen. Aus der Phäakenepisode in Homers *Odysee* und aus Anregungen von *Dantes Göttlicher Komödie* kombiniert Mickel die Szenenfolge *Nausikaa*, die 1968 im *Potsdamer Theater* uraufgeführt, aber seither kaum beachtet wurde. Mickel verwendet die von ihm weitergedachte Geschichte der Nausikaa, der Tochter des Phäakenkönigs (die beschließt, Odysseus an sich zu binden, um ihr Land vor einer bösen Prophezeiung zu retten, und die damit einen gesellschaftlichen Wandel einleitet, der nicht in die erträumte und gewollte Richtung geht), nicht einfach als überzeitliches, sozial leeres Paradigma. Er historisiert den Mythos konsequent: dieser gesellschaftliche Wandel erscheint als sozial konkret gefaßter Übergang von der Naturalwirtschaft zur Sklavenhalterordnung. Damit deutet sich als Thema, obwohl die Lesarten verschieden sind, die Frage an: Wie stellt sich das Individuum zu solchen Umwälzungen, wenn es erkennen muß, daß sich die gewollten geschichtlichen Wirkungen anders – und nur zum Teil – einlösen, daß die idealisch gewollte Aufhebung alter Macht- und Hierarchiestrukturen real nur als Etablierung neuer erfolgt?

Mit solcherart aufgefaßtem Mythos gliedert Mickel sich auf seine charakteristische Weise wiederum in Hauptströmungen der DDR-Literatur ein. Mit Dramatikern wie Heiner Müller und Peter Hacks hat er die Hinwendung zum antiken Mythos als einem stofflichen Muster für die historische Ausweitung zeitgeschichtlicher Fragen gemein; er unterscheidet sich von ihnen dadurch, daß er den Mythos nicht als „Übergeschichte faßt in deren abstrakt-philosophischem Raum solche Fragen gegenständlich diskutiert werden können, etwa wie bei Hacks' *Amphitryon* (1968), sondern als konkretes, aber überschaubares Beispiel von menschlicher Geschichte, an dem die Antworten anderer Geschichtsepochen auf Fragen, die auch uns bewegen, befragt werden können.

Eine dieser Fragen wird zunehmend zum zentralen Thema des Mickelschen Schaffens. Er bezeichnet sie als die Frage nach dem Verhältnis von sozialem und humanem Fortschritt. [(19) Karl Mickel, (s. Nachweis 9), S. 60] Für Mickel ist das eine merkwürdig unscharfe Formulierung, in die möglicherweise die Frage nach dem Verhältnis zwischen gewollten und tatsächlichen Resultaten geschichtlichen Handelns der Menschen

gekleidet ist.

Jedenfalls wird genau das im nächsten Theatertext Mickels, dem Opernlibretto *Einstein* (1974), in deutlicher Fassung aufgenommen. Dieser Text ist sicherlich ein Ergebnis von Mickels Tätigkeit am *Berliner Ensemble* und zugleich die Realisierung eines alten Brecht-Planes, ohne deshalb eine einfache Fortschreibung des *Galilei* zu sein. Die Oper, komponiert von Paul Dessau, in der Uraufführung an der *Deutschen Staatsoper* von Ruth Berghaus inszeniert, ist auch keine vertonte Einstein-Biographie. Mickel nutzt konsequent die Künstlichkeit der Gattung Oper und baut wiederum ein Kunstmodell, diesmal kein mythisches, sondern ein absurd-phantastisches, das gleichwohl sozial und historisch lokalisiert ist. Im Mittelpunkt steht die Entscheidung des Physikers, den amerikanischen Präsidenten zum Bau der Atombombe aufzufordern um den barbarischen Faschismus zu besiegen, wobei mit dieser Bombe zugleich das Inferno von Hiroshima und Nagasaki und die globale Vernichtungsdrohung für die ganze Menschheit entstanden ist. Von solcherart Fortschritt zerrissen, verzichtet der Physiker auf jeglichen weiteren Fortschritt: er vernichtet seine neuen Forschungen.

Ihren Sinn erhält diese Fabel durch die spezifische dramaturgische Struktur, deren Prinzip sich in diesem Text, wohl weil er ein Operntext ist, am schärfsten ausprägt. Mickel hat diese Struktur als „Geflecht szenischer Metaphern“ definiert, in dem sich „gleichzeitig auf verschiedenen Ebenen ablaufende Prozesse bedingen, steigern, widersprechen, stützen, stören“ [(20) S. Nachweis 8, S. 53] (die Analogie zum lyrischen Verfahren ist offensichtlich). Es wird damit die Haltung des Physikers als bürgerlich kritisiert – Signal, daß das Stück mehr ist als eines über die gesellschaftliche Verantwortung des Wissenschaftlers. Es zeigt parabelhaft die entsetzliche Verkettung des ideal gedachten humanistischen Bestrebens: „Der Menschenfreund im Bund mit aller Menschheit Feinde“, heißt es im Prolog, weil – so formuliert Mickel im Vorwort:

Der Imperialismus gebiert den Faschismus; um den Barbaren zu bekämpfen, wird die Mutter des Barbaren bewaffnet.

Gegen diese *Schrecknisse des Humanismus* (so der gemeinsame Titel, unter dem die Texte *Nausikaa* und *Einstein* 1974 erschienen) setzt das metaphorische Geflecht andere Vorgänge: Arbeiterfrauen nehmen für den humanen Wert Frieden den sozialen Mißwert Arbeitslosigkeit in Kauf; ein junger Physiker zieht die Konsequenz, das Atombombenmonopol des Imperialismus zu brechen. Schließlich wird die tragische Einstein-Metapher durch die komische Hans-Wurst-Metapher kontrapunktiert; Hans Wurst, der traditionelle Protagonist plebejischen Volkstheaters, wird von einem Büttel einem menschenfressenden Krokodil vorgeworfen, entgeht ihm beim ersten Mal, wird dann gefressen und steht schließlich wieder auf: Allegorie der unzerstörbaren, plebejisch-kreatürlichen Lebenskräfte der arbeitenden Massen als Pendant zu den „Schrecknissen des Humanismus“. Hans Wurst hat das letzte Wort:

Ein Spaziergang auf dem Rasiermesser macht auch Spaß.

Sie sehen, meine sehr verehrten Damen und Herrn:

Ich lebe gern.

In anderer Sicht beschäftigt sich Mickel mit dem gleichen Grundproblem in seinem wohl erfolgreichsten Bühnentext *Celestina*; das Stück wurde 1975 am *Berliner Ensemble* uraufgeführt. Wieder baut Mickel ein Kunstmodell, diesmal ein historisches, die Tragikomödie von Calisto und Melibea, eine frappierende Bearbeitung des altspanischen Dialogromans von Fernando de Rojas aus dem 15. Jahrhundert. Das junge Herrchen Calisto liebt die gleichfalls adlige Melibea, zu ihrer Eroberung braucht er aber die soziale ‚Unterwelt‘, insbesondere die listige Kupplerin Celestina; mit ihrer Hilfe setzt das Räderwerk der Intrige von geburtsstolzen Adligen, diebischen Dienern und schlaun Dirnen ein, die alle glauben, ihre persönlichen Interessen zu realisieren, und dabei nur an den Fäden eines sozialen Mechanismus zappeln. Lediglich Calisto und Melibea stoßen ahnungsweise – durch sinnenentfesselte Liebe – an die Grenzen dieses Mechanismus. Witzigerweise begreift Calisto im Augenblick des Beischlafs:

Kein höhres Wesen

Ist, als der Mensch.

Da ihm aber dies neue, nur aufzuckende Verständnis des Menschen an eben diese Situation gebunden ist, ihm eine andere soziale Struktur, in der dies machbar wäre, (als die plebejische Anarchie) nicht denkbar ist, bricht er – sich den Hals. *Celestina* war schon vorher an den sozialen Anstrengungen der Intrige gestorben; aber eine ihrer Huren tritt wie selbstverständlich in ihre Rolle, die Institution bleibt am Leben. Über allem thront die Inquisition, die nur beobachtet, ohne einzugreifen, denn der von ihr etablierte und bewachte soziale Mechanismus funktioniert längst in den Individuen. Eigentlich ist das Stück ein Marionettenspiel, dessen grotesk-ironischer Grundgestus alle seine Figuren der Kritik preisgibt.

Dieses hintersinnig dialektische Intrigenspiel, in dem Menschen, die sich bewußt an einen sozialen Mechanismus ketten, dabei Gedanken finden, die diesen Mechanismus übersteigen, aber damit nichts anzufangen wissen, ist wohl weder als historische Parabel für eine verschlüsselte Botschaft noch als historisches Modell der Renaissance zu lesen. In einem Interview von 1980 gibt Mickel Ansatzpunkte.

Die jahrhundertelange spanische Stagnation ist eines der Hauptprobleme der neuen europäischen Geschichte wie die jahrtausendelange chinesische Stagnation eines der Hauptprobleme der Weltgeschichte ist. [(21) Ebd., S. 56]

Aus der Verwunderung nicht über diese Stagnation, sondern darüber, daß es in anderen Gegenden Europas eine kontinuierliche Entwicklung gab, die ausgeprägtes wissenschaftliches Hypothesenbewußtsein beweist, schlußfolgert Mickel:

Insofern ist die spanische Stagnation ein wesentlicher Ansatzpunkt für eine heute sehr notwendige nichtabstrakte Geschichtsphilosophie. [(22) Ebd., S. 55]

Also um nichtabstrakte Geschichtsphilosophie ginge es, und *Celestina* wäre am Beispiel Spaniens im 16. Jahrhundert eine geschichtsphilosophische Komödie?

Jedenfalls läßt diese Frage Zusammenhänge sichtbar werden. Wird mit *Nausikaa* und *Einstein* nach den Verhaltenschancen großer und kleiner Individuen gefragt, wenn sich Geschichte bewegt und/oder bewegt werden soll, so mit *Celestina* danach, wenn sie sich nicht bewegt. Problematisiert wird nicht die Geschichte, sondern der Prozeß des Begreifens ihres Kontinuums. Aneignung der Geschichte will Mickel befördern. Die sozial eingreifende Wirkungsabsicht wird nur modifiziert, nicht in Frage gestellt: „Die Völker auf Geschichte weisen, heißt: sie in historische Handlungen treiben“, [(23) Karl Mickel, (s. Nachweis 9), S. 21] so steht es im Klopstock-Essay aus der gleichen Zeit. Und wieder erscheint das zentrale Motiv vom Ändern und Begreifen nur nüchterner. Verlangt das Ändern und Begreifen der Geschichte das Wissen über die Bedingungen, unter denen sie sich bewegt, verlangt es ebenso das Wissen über die Bedingungen, unter denen sie sich nicht bewegt – und als Aneignung von Geschichte eine ästhetische Form, so Mickel, die „die Abenteuer des Erkenntnisprozesses dem Publikum (= Öffentlichkeit) zugemutet wünscht“.

Die lyrische Produktion dieses knappen Jahrzehnts, die 1975 im Band *Eisenzeit* gesammelt erscheint, kreist um die gleichen Fragestellungen, im einzelnen Gedicht prägnanter, in deren Gesamtheit ausgreifender. Das Verhältnis zum vorhergehenden Band zeigt sowohl Kontinuität als auch Diskontinuität. Das lyrische Verfahren ändert sich nicht grundsätzlich, es wird nur strenger und konsequenter gehandhabt. Die charakteristische Mannigfaltigkeit der Gegenstände und Sprechweisen prägt sich womöglich noch schärfer aus. Die Spannweite reicht wiederum vom Alltäglichen über das Mythologische bis zu Zeitgeschichtlichem. Aber diese Gegenstände werden immer weniger zu Vehikeln der Aussprache eines lyrischen Ich, ihre Gegenständlichkeit wird, ohne an Sinnbildhaftigkeit einzubüßen, immer konsistenter; der lyrische Vorgang versucht, die Gegenstände selbst zum Reden zu bringen. Die lyrische Sprechweise orientiert sich stärker an dem unterschiedlichen Gestus mündlicher Rede, nutzt ihre spezifischen Assoziationsmechanismen – bis hin zur beinahe naturalistischen, aber durch rhythmische Raffinesse ins Künstlerische aufgehobenen Notierung von „Hofgeschrei“.

Im Ganzen geht durch den Band ein neuer Zug von Sachlichkeit und Objektivität. Der Autor begibt sich in die Position eines zwar betroffenen, aber unerregten Beobachters; das lyrische Ich wird nicht mehr zur

Sprachröhre der Bewegtheit des Autors. Damit einher geht eine deutliche Zunahme des Typs der Ding- und Rollengedichte. So gewinnt Mickel eine strenge Einfachheit, die nicht mit leichter Zugänglichkeit gleichzusetzen ist: nach wie vor bildet der spannungsvolle Wechsel verschiedener Verständlichkeitsstufen eine Grundstruktur. Ein solcher Wechsel schließt beispielsweise das „Gesellige Lied“: „Hab ich mit den Leuten Sorgen? / Mit den Leuten hab ich keine / Gestern, heute nicht und morgen: / Der Gemeine schätzt Gemeine“ ebenso ein wie etwa die geometrisch-starre Strophe von „Siebter, erster, zehnter Gang“:

10

*Ab und zu fällt ein Blatt
von rechts oben vorn nach links unten hinten
Das ist der Ort und die Zeit.*

Solche Merkmale sind Indizien für eine grundsätzliche Veränderung in der weltanschaulich-ästhetischen Position des Dichters. Sie zeigen einen weiteren Zugewinn an Dialektik an. Solcher Gewinn hatte sich in *Vita nova mea* als neuerfahrenes, aber auch zerreißendes Widerspruchsbewußtsein hergestellt. Hier nun erweist sich der Zugewinn darüber hinaus als Bewußtsein von der Einheit der Widersprüche, was nicht ihre glättende Harmonisierung meint, sondern ihre dauernde Existenz als Triebkraft der Entwicklung; dialektisches Bewußtsein stellt sich hier als Bewußtsein von der Widersprüchlichkeit der Entwicklung und der Entwicklung der Widersprüchlichkeit her. „In *Vita nova mea*“, so sagt Mickel selbst, „interessierte mich mehr das Aufreißen des Widerspruchs, hier vordringlich die Einheit des widersprüchlichen Prozesses.“ [(24) Karl Mickel: *Eisenzeit: Gedichte*. Halle 1975, Klappentext] So wird zum eigentlichen Generalthema von *Eisenzeit* – wie schon in den gleichzeitig entstandenen Theatertexten – die Geschichte, von der die Gegenwart nur ein Zustand ist, als ein Fortschreiten, das mit der optischen Vorstellung einer aufsteigenden Linie gar nicht und mit der der Leninschen Spirale nur sehr näherungsweise erfaßbar wird. Geschichte, Entwicklung, Fortschritt erscheinen wesentlich als die Herausbildung qualitativ neuer Formen, in denen sich immer erneut die Widersprüche von Progression und Regression, von Trieb- und Retardationskräften bewegen.

Dieser thematische Hauptakzent zeigt sich deutlich im Signalgedicht „Das Eisen. Nach Polybios“, das dem Band den Namen gab. Es ist von geschlossener Prägnanz und karger Schönheit:

*Polybios beschreibt im 2. Buch
Den Krieg zwischen Bronze und Eisen.
Ein Tribun erklärte den Kohorten:
Ihr fangt die ersten Schläge mit den Lanzen
Die Schwerter der Insubrer sind sofort
Krumm in die Breite, in die Länge krumm.
Eure Feinde müssen vor dem zweiten
Hieb die Waffen in die Erde rammen
Und geradetreten. Treten
Sie, dann sticht sie euer Kurzschwert
In Gesicht und Brust, von unten auf
Das Eisen die Gebeugten.
(Am Klusios-Fluß im Cenomanen-Land
Vor unsrer Zeit, 223)*

In Fortsetzung der *Nausikaa*-Thematik und ihrer Technik der parabelhaften Historisierung warnt der chronikartige Text vor gläubigem Geschichtsoptimismus und naiver Fortschrittseuphorie.

Auch in anderen Gedichttypen wird dieses Grundthema aufgenommen, so im Weltanschauungs-Naturgedicht „Die Elbe“, das als Weiterentwicklung von „Der See“ erscheint. Der Text ist deutlich zweigeteilt, kombiniert die lyrische Naturerfahrung mit ihrer lyrisch-philosophischen Aufarbeitung. Aber schon die Naturerfahrung wird entpoetisiert, entpsychologisiert und entindividualisiert:

Schwarz die Elbe, Schwemmholz rammt das Ufer

[...]

Die Böschung ist befestigt. Stein an Stein.

Die Bewegung des Flusses ist eingesteint; mehr Bewegung lassen seine Ufer erkennen, denn „Kein Brocken ohne Inschrift, Initialen / Gespeerte Herzen [...] / [...] / Die Rillentiefe mißt des Mädchens Keuschheit“. Diese in Stein gekratzten Mitteilungen sicherlich individueller Liebeserlebnisse werden zu anonymen Zeichen des sexuellen Gattungsgeschäfts, das (wie der Fluß, an dessen Ufern es geschieht) durch die Generationen sich wiederholt und fortsetzt – fließt. Analogien zum Text „Der See“ sind unabweisbar, aber das lyrische Ich verhält sich anders; es ist nicht mehr am Vorgang beteiligt, sondern nimmt ihn lediglich als Beobachter wahr:

So sah ich das. Jedoch das exponierte

Material reicht weiter

Das „Naturerlebnis“ wird ihm zum Gegenstand nachfolgender gegenständlicher weltanschaulicher Reflexion, in der sich wiederum unterschiedliche Metaphernwelten verknüpfen:

[...] *Männer, Frauen*

Vernetzt gekoppelt, schlagen Wellen, Fluß

Neben dem Fluß, der Verkehrsstrom

Reißt, der Interruptus auf der Straße

[...]

[...] *wenn zwei Autos sich*

Vernichteten, [...]

Der Strom und die Verkehrsströme neben ihm, der auf den Wiesen und der auf der Straße, vernetzen sich; den Marxschen Gedanken von der Verkehrsform vergegenständlichend, zur Komplexmetapher vom Strom der Geschichte als einem Kontinuum von Kontinuität und Diskontinuität. Die Vernetzung wird nicht in einer Schlußsentenz klärend aufgehoben, sondern in der Spezifikation „Berufsverkehr“ – als natürlicher und sozialer Bedingung der Reproduktion der Gattung und der Geschichte – zu einem Strudel von syntaktisch-rhythmischer und semantischer Fortentwicklung und Stagnation, von Durchbrüchen und Stauungen komprimiert. Indem der Text darüber hinaus seinen eigenen Entstehungsprozeß vorführt, macht er für seinen Leser etwas erfahrbar, was er nicht thematisiert: die Schwierigkeiten des Begreifens.

Mickels neue Sicht auf „die Einheit des widersprüchlichen Prozesses“ erzeugt aber auch einen neuen Gedichttyp, der sogar zur Serienbildung drängt. Die Serie „Mottek sagt“, didaktische Sentenzen von ausgeklügelter Dialektik, angeregt durch den Lehrer Mickels, den Wissenschaftshistoriker Prof. Dr. Hans Mottek, zeigt als „Portrait einer Denkweise“ wie sich Mickel eine nichtabstrakte Geschichtsphilosophie denkt. Diese Texte werden strukturiert durch solche widersprüchlichen Zusammenhänge wie:

[...] *wer ein Auto kauft*

Kauft den Autounfall, weiß er das?

Mottek sagt, er denkt, der Andre hat ihn.

In solchen einfachen, aber sinnfälligen Bildern artikuliert sich ein Geschichtsverständnis, daß Geschichte nicht als einfache Fortbewegung, sondern als die Auflösung und Produktion immer neuer Widersprüche begreift; und in der Haltung der lyrischen Figuren, ob Rollen-Ich oder dem Autor nahestehendes Ich, zeigt sich die Entschlossenheit, diese Spannungen auszuhalten – „Noch im Arsch des Teufels / Will Dante, was er wahrnimmt, wissen“, heißt es drastisch in „Inferno XXXIV“. Solcherart materialistische Geschichtsauffassung wirft unabweisbar die Frage auf, wie sich das Individuum zu dieser Spannung verhalten solle, um nicht von ihr zerrissen zu werden. Bloße Willensanstrengung führt – wie Mickel bei der Arbeit an Brechts *Im Dickicht der Städte* erkannte – nur zur „Tugend, die in sich selbst ruhen will der idealisch-idealistische Widerstand“ [(25) Karl Mickel: „Brechts Dickicht“. In: Karl Mickel (s. Nachweis 9), S.

95] oder – wie man im Fall unserer Gesellschaft sagen könnte – das idealisch-idealistische Engagement, mit denen Geschichte auf Dauer nicht vorwärts zu bewegen ist. Um diese Frage kreisen viele *Eisenzeit*-Gedichte, ohne daß sie bündige Antworten geben wollen, sondern eher lyrische Beschreibungen der sozialismus-spezifischen Erscheinungsform dieses Problem: der Spannung zwischen der erforderlichen Entfaltung von Individualität und der gleichermaßen notwendig wachsenden gesellschaftlichen Organisiertheit, die Individualität immer wieder einschient. Energischer sucht Mickel Antworten bei seinen Befragungen des Erbes, von denen er punktuelle Ergebnisse 1976 im Essay-Band *Die Gelehrtenrepublik* veröffentlicht. Der Band vereinigt Essays aus den Jahren 1963 bis 1975. Mickel betont eingangs „daß die Dichter vergangener Perioden Augen im Kopf gehabt haben; daß ein Mann, der heute die gleiche Kelter tritt, lernen kann, mit diesen Augen zu sehen“. Mit dieser Methode produktiver Erbeaneignung befragt Mickel einige seiner Lehrer: Klopstock, Goethe, Schiller, Marx, Brecht, Maurer nach Anknüpfungs- und Abstoßungspunkten. Anknüpfungspunkte findet er in der Aufklärung, besonders bei Klopstock, und bei Goethe. Bei Goethe glaubt Mickel eine Haltung zur Geschichte und zum geschichtlichen Wollen der Menschen zu erkennen, die er mit diesem als Entsagung bezeichnet; eine Haltung, die empfiehlt, in Zeiten komplizierter geschichtlicher Bewegung „alles, woran das Herz hängen mag, abzutun; man reduziere sich auf die kleinste Größe und überlebe“. Für einen dialektischen Materialisten ist diese Haltung eine Provokation, aber Mickel läßt nicht kurzschlüssig zur Identifikation mit ihr ein. Sie wird ihm nicht zur Legitimation von Resignation und Fatalismus, sondern lediglich von nüchterner Illusionslosigkeit. Mickel sucht nicht oberflächliche Parallelen zur heutigen geschichtlichen Situation, sondern bestenfalls Analogien, die ihm helfen, persönliche Lebens- und Produktionsmöglichkeiten als geschichtliches Individuum zu praktizieren. Damit reflektiert er – wie in anderen Erscheinungsformen viele andere DDR-Schriftsteller – den Widerspruch, daß mit dem Übergang zur sozialistischen Produktionsweise in hohem Maße die Ideale entgrenzter Humanität wieder denkmöglich geworden sind, gleichsam aus dem Nebel der Utopie wieder in Sichtweite geraten (was auch Illusionen erzeugt), ohne daß sie deshalb schon in unmittelbarer Griffweite wären, weil Produktivkraftentwicklung und soziale Hierarchisierung noch deutliche Grenzen setzen – was diese Ideale um so wünschbarer macht.

Im Gedicht „Odysseus in Ithaka“ (aus *Vita nova mea*), das ebenso wie der Goethe-Essay zum *Nausikaa*-Umkreis gehört, und das den gesammelten Gedichten von 1976 programmatisch seinen Titel lieh, wird dieser Widerspruch geradezu apodiktisch zusammengepreßt:

*Die Welt ein Schiff! Voraus ein Meer des Lichts
Uns hebt der Bug, so blicken wir ins Nichts.*

Deshalb wird für Mickel die bei Goethe gefundene Entsagung auch nicht zum Anlaß geschichtsphilosophischer Resignation, denn „derart nun birgt der Begriff ‚Entsagung‘ seinen Widerspruch Begierde; er ist nicht mürrisch, sondern weltfromm, nicht ergeben, sondern tätig“. [(26) Karl Mickel: „Die Entsagung. Vier Studien über Goethe“. In: Karl Mickel (s. Nachweis 9), S. 22]

Eine solche Haltung als Geschichtspessimismus anzuzeigen, wie es Leistner [(27) Bernd Leistner, (s. Nachweis 2), S. 67f.] andeutet, ist Verkennung. Mickel bekennt:

Ich glaube nicht an einen zyklisch in sich selbst zurücklaufenden Geschichtsprozeß. [(28) Karl Mickel, (s. Nachweis 8), S. 57]

Und er weiß – *Eisenzeit* und die Essays bezeugen es –, daß die Geschichte weder pessimistisch noch optimistisch ist, sondern ihren notwendigen Gang geht, den die Menschheit nicht vorrangig mit optimistischem oder pessimistischem Wollen ändert, sondern indem sie diesen Gang begreift und sich in ihm bewegt. Will man dieser Haltung unbedingt einen Namen geben, so erscheint Geschichtsrealismus angemessener. Freilich scheint dabei die Gefahr eines bewußtlosen Pragmatismus nicht immer abweisbar, die den Dichter in die Position des bloß interessierten Beobachters zu drängen droht. Immerhin macht diese Haltung in ihrer dialektischen Rigorosität auf einen regierenden materiellen Zusammenhang aufmerksam: „Mehr, als wir denken, sind wir“, heißt es in dialektischer Mehrfachbedeutung am Schluß von „Libation“ (aus *Eisenzeit*), womit sich das Motiv vom Ändern und Begreifen auf einer neuen Ebene etabliert.

Karl Mickels poetisches Werk wie seine weltanschauliche Positionsfindung ist durchaus noch unabgeschlossen: auch wenn er in seiner Lyrik ein entwickeltes poetologisches Konzept realisiert hat. Seine Bühnentexte tragen noch Züge des Entwurfs. Zwar scheinen sie auf ein Ziel zu weisen, aber es ist noch nicht klar prognostizierbar; von einer Mickelschen Dramaturgie zu sprechen, wäre verfrüht. In der Epik gar liegen erst zwei Versuche vor: „Der Sohn der Scheuerfrau“ (1968) und „Der Herzog von Meiningen“ (1976); sie tragen zwar spezifisch Mickelsche Züge, erlauben aber noch nicht die Kennzeichnung seines Prosa-Konzepts. So ist Mickels Ort in der Literaturlandschaft der DDR nicht leicht auszumachen, hinzu kommt, daß der Autor seit 1976, mit Ausnahme eines Wieland-Essays von 1983, keine literarischen Produktionen in die Öffentlichkeit gebracht hat. Was allerdings kein Zeichen des Verstummens aus mangelnder Produktivität ist. Rainer Kirsch erkannte in Mickels Gedichten „einen immensen Überschuß an Zukunft“. [(29) Rainer Kirsch, (s. Nachweis 4), S. 510] Dies ist eine signifikante Metapher für die zahlreichen sozialen, weltanschaulichen und ästhetischen Erkundungen, die Mickels Werk präsentiert. Viele geistige Probleme der Entwicklung der sozialistischen Gesellschaft hat Mickel wohl als erster in der Literatur signalisiert, noch ehe sie öffentlich im gesellschaftlichen Bewußtsein artikuliert wurden, ja noch ehe sie viele seiner Kollegen gespürt hatten. Und für viele dieser Probleme hat er ästhetische Abbildformen und Wirkungsstrategien entworfen, die zu fruchtbaren Anregungen wurden, ohne daß er selbst ihre Gültigkeit durch fortentwickelnde Wiederholung fundamentiert hätte. Gelegentlich scheint es, als hätte er nur zeigen wollen, so könne man es machen, und überließ die weitere Ausführung anderen, um schon weiter zu neuen Erkundungen zu eilen. Mickels Werk dürfte, obgleich singulär, neben anderen Dichterleistungen als eine Konstituante einer spezifischen Strömung der DDR-Literatur angesehen werden. Mit Volker Braun, Peter Hacks, Heiner Müller und einigen anderen teilt Mickel, daß sich das literarische Interesse an Mensch und Geschichte nicht nur auf die Befindlichkeit des Individuums, sondern gleichermaßen auf die Verhältnisse, in denen es sich befindet, richtet. Das Wesen dieses Realismus ist nicht subjektive Authentizität, sondern – wie Peter Gosse es nennt – „paradigmatische Aufhellung“. [(30) Peter Gosse: „Dickicht Mickel“. In: Peter Gosse: *Mundwerk. Essays*, Halle/Leipzig 1983, S. 126] Dies schließt Moralisieren aus und bleibt dennoch des betroffenenmachenden und aktivierenden, komisch-satirischen oder tragischen Gestus fähig.

Heinz-Jürgen Staszak, LITERATUR der Deutschen Demokratischen Republik, Volk und Wissen, 1987