

ist immer schon da; vor uns
denkt sie; bleibt;
ohne die Hand auszustrecken
nach dem oder jenem,
fällt ihr, was zunächst unmerklich,
dann schnell, rasend schnell fällt, zu;
sie allein bleibt, ruhig,
die Furie des Verschwindens.

HANS EGON HOLTHUSEN

Chorführer der Neuen Aufklärung

Über den Lyriker Hans Magnus Enzensberger

Verteidigung der Wölfe, Hans Magnus Enzensbergers erster Gedichtband, erschien im Herbst 1957. Der Autor, damals noch nicht 28 Jahre alt, stellte sich seinen Lesern mit ein paar kurz angebundenen Informationen folgendermaßen vor: »Geboren am 11. November 1929 in Kaufbeuren im bayerischen Allgäu (unter uns gesagt, der Geburtsstadt Ganghofers . . .); als Kind in Nürnberg; »Reichsparteitage« vor mittelalterlicher Kulisse; im Nachbarhaus wohnte Streicher, die Leute aus den Slums brachten ihm Blumen zum Geburtstag; später kamen die Luftminen. Im Winter 44/45 zum Volkssturm, Ehrenkleid in die Mülltonne, Schwarzhandel und Abitur. Studium in Erlangen, Hamburg, Freiburg im Breisgau und an der Sorbonne: Literatur, Sprachen, Philosophie. Zwei Jahre Studententheater. In den Ferien Trampreisen durch Europa, Promotion 1955 . . .«

Schon hat er zwei Jahre als Redakteur am Süddeutschen Rundfunk hinter sich, eine Gastdozentur in Ulm und die erste Reise in die USA und nach Mexiko. Er hat in deutschen und ausländischen Zeitschriften Gedichte, Essays und Übersetzungen veröffentlicht, ist in Anthologien und Jahrbücher aufgenommen worden und »Mitarbeiter an den meisten deutschen Rundfunkstationen«. Seinen Wohnsitz hat er kürzlich nach Norwegen verlegt, wo er hinfort als »freier« Schriftsteller zu leben gedenkt.

Hier meldete sich einer zu Wort, auf den die Welt offensichtlich gewartet hatte. Etwas wie Verabredung schien im Spiel zu sein, ein glückhaftes *timing* zwischen einer unausdrücklichen Disposition auf seiten der literarischen Öffentlichkeit und eben diesem selbstbewußt auftretenden jungen

Talent, das da im Begriffe stand, mit seinem allerersten Buch auch gleich seinen ersten Volltreffer anzubringen. Und sah es denn, als der Band unter die Leute kam, nicht tatsächlich so aus, als ob durch ihn jene ganz besondere (und sehr seltene) Schockwirkung erzeugt worden sei, die Walter Benjamin als die »von Grund auf neue, bahnbrechende Erzeugung von Nachfragen« definiert hat? Andererseits wurde, wer sich ein bißchen auskannte, mit Reminiszenzen und Anklängen geradezu verwöhnt. Unverkennbar die Benn-Töne (»später kamen die Luftminen«), unverkennbar auch, daß Brecht als Autorität und mögliches Vorbild in der Kulisse stand. Aber auch die Muster der surrealistischen Poesie der romanischen Literaturen wirkten herein, und Pablo Neruda, er vor allem, ließ ausdrücklich grüßen.¹

Mit 33 hatte er den Büchner-Preis, die begehrteste literarische Trophäe der Republik. Zwei Jahre später gründete er in Berlin das *Kursbuch*, eine Zeitschrift neuen Typs (»Dossiers« statt Gedichte), die sogleich reüssierte und sich in kurzer Zeit bei ständig steigender Auflage zum führenden Organ der studentischen Protestbewegung entwickeln sollte. Enzensberger, nachdem er bis 1964 in rascher Folge drei Gedichtbände – der zweite war *Landessprache*, der dritte *Blindenschrift* betitelt –, zwei Sammlungen kritischer Essays – *Einzelheiten* und *Politik und Verbrechen* –, die sechzehn-sprachige Anthologie *Museum der modernen Poesie* (und anderes) veröffentlicht hatte, schien sich hier auf eine zweite Karriere eingelassen zu haben. Mit demonstrativer Entschiedenheit wußte er den Eindruck zu erwecken, er habe sich einer Aufgabe zugewandt, die er für dringlicher halten müsse als das im hergebrachten (»bürgerlichen«) Sinne »literarische« Geschäft. Was die Lage verlangte, war nicht mehr das sozialkritisch gesalzene Gedicht, das die Leser seiner frühen Bände entzückt hatte, es war ästhetisch unvermittelte, auf die gesellschaftliche Totalität rekurrierende Politik, Politik pur und sans gêne. Das Programm hieß »Aufklärung«: ein Begriff, der noch Anfang der fünfziger Jahre, als Adorno seine *Minima moralia* erscheinen ließ, ein geistesgeschichtliches Fossil aus Olims Zeiten zu sein schien, um 1965 aber in seiner aktuellen neu-linken Version zum Schlachtruf einer ganzen Generation geworden war. Im November 1968, ein halbes Jahr nach den Pariser Mai-Ereignissen, definierte der *Kursbuch*-Herausgeber seine Absicht mit schneidender Arroganz als die »politische Alphabetisierung Deutschlands« und nannte, was er sich vorgenommen hatte, ein »gigantisches Projekt«.

Blickt man von hier aus, genauer gesagt: vom Zeitpunkt der *Kursbuch*-Gründung aus, auf die drei ersten Gedichtbände zurück (und läßt man dabei auch die gleichzeitig veröffentlichte kritische und essayistische Prosa

¹ Im Nachwort zu einem zweisprachigen Band Nerudascher Gedichte mit seinen eigenen Übersetzungen, den er im Jahre 1968 erscheinen ließ, schreibt Enzensberger: »Es sind gerade die hier vorgelegten Texte aus den beiden Bänden der *Residencia en la Tierra*, an denen ich selber am meisten gelernt und gewonnen habe: kein geringfügiges Motiv für einen, der Gedichte schreibt, und die aufrichtigste Art, einem Autor zu danken, ohne den man sich die eigene Arbeit nicht denken könnte . . . »Pablo Neruda, *Poesie impure*. Deutsch von H. M. Enzensberger, Hamburg 1968.

nicht aus den Augen), so ergibt sich ein kompliziertes Bild. Zur Debatte steht ein Autor, der über eine weitgefächerte Skala von Tönen gebietet und keineswegs eindeutig in Richtung *Kursbuch* unterwegs zu sein scheint. Ist er ein Bahnbrecher und Neutöner, so kann man sich fragen, oder nicht vielmehr ein mit allen Wassern gewaschener Spätling, der von alten und ältesten Erbschaften profitiert, an zeitgenössischen Vorbildern der zwanziger bis fünfziger Jahre geschult ist? Ist er ein *poeta doctus*, der seine Gedichte mit kostbaren, wenn auch nicht immer ganz passenden Motti aus entlegenen Klassikern der Weltliteratur (von Heraklit bis Gongora) behängt, oder ist er ein potentieller Barrikadenkämpfer, vielleicht auch ein auf die Barrikade gestiegener *poeta doctus*? Ist er ein Moralist oder ein formalistischer Virtuose, womöglich ein als Moralist verkleideter Virtuose?

Der junge Enzensberger war ein Zögling der fünfziger Jahre. Die damals vorherrschenden stilistischen Muster, thematischen Interessen und poetologischen Begriffe haben ihm die erste Orientierung gegeben – wie könnte es anders sein! Seine Dissertation über *Brentanos Poetik* (verfaßt 1953–55, veröffentlicht erst 1961) ist ein Stück »werkimmanenter Interpretation«, wie es im Buche steht, Emil Staiger hat Pate gestanden. Der dort eingeführte Begriff des »poetischen Bewußtseins« als einer »Instanz«, die vom »empirischen Ich« kategorisch zu unterscheiden ist, gehört zum Kernbestand der *ars poetica* jener Tage, – wo finden wir das Modell? In Benns »lyrischem Ich«, wenn nicht in Hugo Friedrichs *Struktur der modernen Lyrik*.

Ein paar Jahre später – Enzensberger hatte inzwischen das Denktraining der Frankfurter Schule absolviert und die dort übliche dialektisch mäandernde Schreibweise übernommen – bemühte er sich, in einem Versuch über Poesie und Politik, von neuem um eine Definition – diesmal nicht des lyrischen Subjekts, sondern des lyrischen Produkts. »Sein (des Gedichts) politischer Auftrag ist«, sagt er, »sich jedem Auftrag zu verweigern und für alle zu sprechen, noch dort, wo es von keinem spricht, von einem Baum, von einem Stein, von dem, was nicht ist.« Adornos kritisch verklausulierte These von der »Autonomie« der Kunst – als einer Disziplin, die sich »einzig durch ihre gesellschaftliche Resistenzkraft am Leben erhält« hat hier einen elegant formulierenden jungen Adepten gefunden. Damit ist, so scheint es, die – in Benns Vortrag *Probleme der Lyrik* mustergültig zusammengefaßte – *ars poetica* der fünfziger Jahre nicht überwunden, sondern im genauen Sinne des Wortes »aufgehoben« beziehungsweise in ein politisch-soziologisch interessiertes Idiom »übersetzt«.

Andererseits gilt es festzuhalten, daß Enzensberger, sobald er nur in der Lage war, als Dichter eigenen Rechts Erklärungen abzugeben, sich gegen Benn und seine »Ausdruckswelt« gestellt hat, und zwar mit dem üblichen (refrainartig wiederkehrenden) Anspruch neuer Generationen, das soeben Abgelebte in Bausch und Bogen zu verwerfen: »Wahrheit kann nur produziert werden«, so schrieb er 1961, »wo mehr als ein Mensch zugegen ist. Deshalb müssen Gedichte an jemanden gerichtet sein, für jemanden geschrieben sein . . . Es gibt kein Sprechen, das ein absolutes Sprechen wäre.« Berühmte Benn-Formeln werden hier kritisch paraphrasiert.

»Einerseits – andererseits« heißt der Kurs, den wir zu steuern haben. Es war die Zeit der Option für das ganz Andere, es war, als hätte sich die junge Intelligenz mit einem Ruck aus dem hypnotischen Bann der Bennschen Zauberformeln – *Stundengott – finale Lust – nur nicht handeln* – befreit und hätte die Leitmotive der linken Traditionen der zwanziger Jahre wiederentdeckt und für die eigene Situation innerhalb der Ära Adenauer – *Restauration – Konsumgesellschaft – Spätkapitalismus – Verwaltete Welt* usw. reaktualisiert:

Lies keine Oden, mein Sohn, lies die Fahrpläne:
sie sind genauer. Roll die Seekarten auf,
eh es zu spät ist.

So der Anfang von Enzensbergers *Ins Lesebuch für die Oberstufe* aus seinem ersten Band. Das ganz Andere, versteht sich, hieß Brecht. Ton und Thema seit Jahrzehnten bekannt und doch auf einmal unter neuen Auspizien von einer neuen Generation auf neue Art erlebt: als eine Synthese von Neuer Aufklärung und alt-marxistischer Schulweisheit und als Offenbarung gefeiert.

Alfred Andersch, einer der frühesten Bewunderer des jungen Enzensberger, hat schon 1958 festgestellt, es sei diesem Autor gelungen, »was es in Deutschland seit Brecht nicht mehr gegeben hat: das große politische Gedicht«. Was Andersch meint, wenn er seinen »zornigen jungen Mann« mit Brecht vergleicht, läßt sich mit zahlreichen Texten vor allem aus den beiden ersten Bänden einigermaßen einleuchtend belegen. *Goldener Schnittmusbogen zur poetischen Wiederaufrüstung, Ratschlag auf höchster Ebene, An einen Mann in der Trambahn, Geburtsanzeige*, dann das lange, berühmt lästerliche Titelgedicht aus *Landessprache* (über den Alptraum, um 1960 ein Deutscher zu sein): lauter Bravourarien des politisch-satirischen Furors, Schulbeispiele einer neuartigen Behexungskunst durch agitatorische Verve, sprachlichen Witz und eine stilistische Brillanz und Virtuosität, die alles zeitgenössisch Vergleichbare weit hinter sich ließ. Was ihn mit Brecht verbindet, ist natürlich vor allem die linke Grundstimmung, es ist der gesellschaftskritische Impetus und jenes heikelste und heißeste unter den Diskussionsthemen der letzten zwanzig Jahre, das Ernst Bloch in seinem Vorwort zum *Prinzip Hoffnung* (1959) in den Satz: »Das Wesen der Welt liegt selber an der Front« zusammengedrängt hat: die Idee der Revolution.

Was ihn von Brecht trennt, ist kaum weniger schwerwiegend. Wenn Enzensberger im Mai 1967 die These vertrat: »Was auf der Tagesordnung steht, ist nicht mehr der Kommunismus, sondern die Revolution«, so wäre das für Brecht so viel wie ein hölzernes Eisen, im besten Fall ein Rückfall in einen prämarxistischen (»kleinbürgerlichen«) Dilettantismus gewesen. Was ihn von Brecht trennt, ist aber nicht nur die fundamentale Verschiedenheit der historischen Perspektive. Es ist auch nicht nur die Verschiedenheit im »Grundgestischen« der Sprache, will sagen Enzensbergers durchgehender Intellektuellen-Duktus gerade in den politischen Gedichten und eine kaum zu verbergende instinktive Abneigung gegen den von Brecht ge-

liebten und gefeierten Geruch des Plebejischen. (Siehe z. B. das Gedicht *An einen Mann in der Trambahn*.) Den Ausschlag gibt, so scheint mir, noch etwas anderes: Es ist die Skepsis des Jüngeren – nicht gegen Brechts »Glauben an die Revolution« – denn »Glaube«, an was auch immer, wäre vermutlich das Letzte gewesen, das man dem alten Fuchs würde zum Vorwurf machen können –, sondern gegen den Schematismus von Brechts »Ideologie«, jenen fabelhaften Steuerungsmechanismus, der den »Sankt-Nimmerleins-Tag« der Revolution als »dramaturgisches Prinzip« voraussetzt. Es ist die Melancholie der Zurückhaltung, die bei den Alten *εποχή* genannt wurde, und es richtet sich gegen das durchweg Stimmige und Handliche der Brechtschen Entwürfe, gegen das, was Peter Handke einmal das Weihnachtsmärchenhafte des Brechtschen Theaters genannt hat. Anders ist es kaum zu erklären, daß er in einem eher beiläufigen kleinen Text des Bandes *Blindenschrift* (1964) ausgerechnet Brechts berühmte *Ode an die Nachgeborenen*, ein beinahe sakrosanktes Paradestück der deutschen antifaschistischen Emigration, heranzieht, um einen zentralen Punkt des Brechtschen Weltbildes parodistisch in Frage zu ziehen: sein Pathos der revolutionären Geduld (vulgo: seinen »Glauben an die Zukunft«) »Wer soll da unsrer gedenken / mit Nachsicht?«

Das Ganze ist *Weiterung* überschrieben, es stellt sich dar als eine kurze, ironisch verspielte Sequenz von Variationen auf eine einfache Wortwurzel (weit, weiter), und was es zu sagen hat, um die eben zitierte Frage zu beantworten, läuft auf etwas hinaus, das man die Liquidierung des Prinzips Zukunft (qua »Nachwelt«) nennen könnte: »Das wird sich finden / wenn es erst so weit ist. // Und so fortan / bis auf weiteres // und ohne weiteres / und so weiter und so // weiter nichts // Keine Nachgeborenen / Keine Nachsicht // nichts weiter.«

Der Sinn von Enzensbergers politischem »Engagement« ist nicht zu verstehen, wenn man nicht zuvor das radikal Subjektive, gewissermaßen Narzißtische seines »poetischen Bewußtseins« begriffen hat. Bei Brecht, nachdem er sich einmal »gefunden« hat, gibt es bei aller dialektischen Verschlagenheit in Fragen der politischen Identität keinen Zweifel mehr: ja ist ja und nein ist nein. Bei Enzensberger haben wir das ständige Konvergieren, die ständige Austauschbarkeit von Ja und Nein, wir haben, was man die sophistische Ubiquität des Arguments nennen könnte, oder um es mit Bennis zu sagen: »die Integrierung der Ambivalenz«, »die Verschmelzung eines Jeglichen mit den Gegenbegriffen.« Eine Enzensbergersche Themenstellung ist deshalb nicht gleichbedeutend mit der Besetzung einer »Position« (die man behaupten, allenfalls aber auch wieder aufgeben kann); Thema ist immer nur eine »Situation«, die antinomisch geladen ist, das Gegen Thema immer schon in sich enthält.

So erklärt es sich, daß er einerseits sich von der Welt des jeweils Neuesten vom Tage, des kraß Aktuellen und trivial Skandalösen, so vehement motivieren läßt, andererseits ein Sein ohne »Welt«, ohne alles politische Interesse, ja ohne Menschen überhaupt, mit emphatischer Zustimmung ins Auge faßt. Einerseits ein Gedicht wie *Bildzeitung*; andererseits: »Wie ein

unbewohnter Stern / riecht die Erde.« (Aus dem frühen Gedicht *Für Lot, einen mazedonischen Hirten*.)

Seine politischen Tiraden will er als »Plakate oder Flugblätter, in eine Mauer geritzt«, dann wieder als »Gebrauchsgegenstände« verstanden wissen; seine Details haben unverkennbares Zeit- und Lokalkolorit, sie sind anzüglich, agaçant, zeigen wie mit Fingern auf sich selber. Was sich da zeigt, ist nicht persönliches Erlebnis, sondern öffentliches Interesse: Es sind aktuelle Deformationen im Bereich des sozialen Verhaltens, aufgezeichnet mit der grimmigen Lustigkeit eines engagierten Karikaturisten, der voraussetzen darf, daß sein Publikum seine Anspielungen versteht, zum Beispiel weiß, wer die öde Parole »Seid nett zueinander!«² in die Welt gesetzt hat:

Hier geht es aufwärts
hier ist es gut sein,
wo es rückwärts aufwärts geht,
hier schießt der leitende Herr den leitenden Herrn mit dem Gesangbuch ab,
hier führen die Leichtbeschädigten mit den Schwerbeschädigten Krieg,
hier heißt es unerbittlich nett zueinander sein.

Es ist die Gesellschaft als ein Panoptikum von unerträglichen Fehlbesetzungen:

Wohin mit den Witwen?
Wohin mit den Kommunisten? Wohin mit dem,
was da sagt Hölderlin und meint Himmler, mit dem,
was da Raketen und Raten abstottert, was da filmt
und vögelt und fusioniert? Wohin mit den Erzbischöfen?

Schließlich (und immer wieder) das ungebüßte, unaufgeklärte Böse der deutschen Schuld, gedeutet sozusagen als das moralische Grundgesetz der gegenwärtigen Lage:

ja wären's Leute wie andere Leute,
wäre es ein ganz gewöhnliches, ein anderes
als dieses Nacht- und Nebelland,
von Abwesenden überfüllt . . .

Es spricht ein Autor, der als Aufklärer gehört werden will, und der doch den fragwürdigen, gewissermaßen »utopischen« Sinn dieser seiner Rolle nur allzugut durchschaut, weshalb er zum Beispiel einen ganzen Zyklus von Texten innerhalb seines zweiten Bandes als *Gedichte für die Gedichte nicht lesen*, einen andern als *Oden an niemand* präsentiert. In ihnen, so scheint es, wendet sich das politische Interesse gegen sich selbst: Nicht mehr Aufklärung einer in Dummheit und »selbstverschuldeter Unmündigkeit« verhar-

² Der Zeitungsverleger Axel Springer.

renden Welt – qua Gesellschaft – ist das Telos, sondern der Schritt über die Welt – qua Gesellschaft – hinaus, der Übertritt ins Reich des Elementaren, in die stumme Gesellschaft der Minerale, der Pflanzen und der niederen tierischen Organismen, von wo aus man dann die menschliche Gesellschaft überhaupt als eine Harlekinade aus hoffnungslos verfilzten Irrungen und Wirrungen sieht, wo »niemand recht hat von uns«. So wird in einer *Botschaft des Tauchers* die vor- und außermenschliche Alternative gepriesen, die ein menschliches Ich – »hangend im Tang, die Maske vor dem Gesicht« – tief unter der Oberfläche der bewohnten, befahrenen, durch menschliches Tun verstörten Welt entdeckt:

CQ CQ An Alle! An Alle!

Ich bin auf dem Grund allein,
wo niemand recht hat von uns
und von euch, vernäht in mein Ende:
die stumme Muschel hat recht
und der herrliche Hummer allein,
recht hat der sinnreiche Seestern.

Ein anderes, besonders denkwürdiges Gedicht der Reihe *Oden an niemand* ist *Ehre sei der Sellerie* überschrieben. Es ist wie schon der Titel erkennen läßt, auf einen »affirmativen« Ton gestimmt. Der Abkehr vom »Sozialpartner« entspricht das Umschlagen des kritischen Furioso – Poesie ist »Widerspruch, nicht Zustimmung zum Bestehenden«! – ins Panegyrische. Es wird hier in vier Strophen gerühmt und – mit einer leichten Beimischung von zärtlicher Ironie – gefeiert, was einer älteren, aber achtbaren Überlieferung zufolge in den ersten sechs Schöpfungstagen ins Leben gerufen und ans Licht gestellt wurde, der Steinbrech, der Uhu, die »friedliche Milch«, der Wal, das Salz, der Dotter, das Brom und so weiter und so weiter, alles Nährstoffe, Substanzen, Prämissen für jenes sinistre Produkt des siebenten Tages – »das Ebenbild, wer wär es nicht leid«! – eine ganze Mustersammlung von Erscheinungen, die seinerzeit einem aufgeklärten, aber noch nicht gänzlich entgötterten Jahrhundert, dem achtzehnten nämlich, genügt hätte, seinen klassischen Gottesbeweis, den teleologischen, zu erbringen. Auch in Enzensbergers »sinnreichem Seestern« kann man eine späte Erinnerung an die Logik jener Beweisführung erkennen.

Einerseits also das vehement kritische Engagement im Politischen; andererseits der Exodus ins »Unbewohnte«, dessen Preiswürdigkeit eben darin liegt, daß es in ihm politische Zusammenhänge nicht gibt. Der Gedanke aber, in dem das eine mit dem andern sich verbindet bzw. überschneidet, ist die Idee des Utopischen: das Utopische in der ganzen unabgegriffenen Strenge des Begriffs, als das »Gutsein«, das »nirgends ist«. (Aus *Antwort des Fabelwesens*, einem Schlüsselgedicht des Bandes *Landessprache*.) Das a-politische Nirgendwo, das in Gedichten wie *Ehre sei der Sellerie*, *Gespräch der Substanzen* u. a. gefeiert wird, es hat einen latent politischen Sinn als das »Noch-nicht-Gekommene, das ein Erfüllendes sein könnte« (Ernst Bloch); es steht als antipolitische Chiffre für jene »tagträumende«

Wunschvorstellung, die in der Sprache des politischen Utopismus (zum Beispiel) »Reich der Freiheit« heißt.

Die Idee des Utopischen ist in den zwanzig Jahren, die seit dem Erscheinen der westdeutschen Ausgabe des *Prinzip Hoffnung* vergangen sind, zum publizistischen Gemeinplatz verkommen: jeder diskutierende Esel führt es im Munde. Wer sich davon überzeugen will, was diese Idee in der Ursprünglichkeit ihrer »Renaissance« im Zeichen der Neuen Aufklärung einmal gewesen ist, das Utopische nicht als ideengeschichtlicher Topos, sondern in poetischer »Übersetzung« als konkrete Gestalt, der muß zum jungen Enzensberger zurückkehren. Das Utopische ist sein markantestes Motiv; von ihm her läßt sich das Ganze seines bisher vorliegenden lyrischen Werkes erschließen, seine thematische Einheit erkennen.

Von zwei Gedichten des Bandes *Verteidigung der Wölfe*, die in diesem Zusammenhang genannt werden müssen, heißt eines *Utopia*, das andere ist mit einer zunächst etwas rätselhaft klingenden Wendung *Sieg der Weichseln* überschrieben. Im ersten Falle stellt das utopische Nirgends sich dar als ein mit abenteuerlichem Allotria überfüllter Lustort, an dem »alles möglich ist«, will sagen: die konventionelle Ordnung der Dinge zugunsten einer unbegrenzten welt-losen Freiheit außer Kraft gesetzt wird. Eine begeisterte Un-Ordnung wird gezeigt, in der »die Bienen streiken«, und: »wie eine Meuterei / bricht das Glück, wie ein Löwe aus«; was in der Sprache der Begriffe z. B. »Intentionalität« oder auch »die Aurora-Qualität der Zeit« (Bloch) genannt wird, hier findet es als Ausreise ins unbegrenzt Weite – »die Lustflotte steht unter Dampf –, als Ballon-Aufstieg und Fahrt in den Himmel – »himmelan steigen die Bräutigame / auf Rolltreppen« – sein sinnbildliches Korrelat.

Der gleiche Elan eines radikal anarchischen Freiheitsdranges spricht aus dem Gedicht *Sieg der Weichseln*, das seine Entstehung einem einzigen metaphorischen Einfall von allerdings bezwingender Liebenswürdigkeit verdankt. Die Szene ist ein weißblühender Kirschgarten unter schwarzen Gewitterwolken, gesehen als eine Versammlung von jungen Frauen im Hochzeitsstaat, die, »zur Lust entschlossen«, mit schwarzoffenen Mündern singend, drohend, blühend für ihre Interessen demonstrieren. Es ist eine Demonstration gegen sogenannte Herrschaftsverhältnisse, die hier – nach Brechtschem Muster – kraß und kriegerisch mit Schimpfwörtern wie Schlachthaus und Metzger denunziert werden, gegen das Zwingerhafte von festgegründeten (häuslichen) Verhältnissen – »aus Schloß und Angeln springen die Tore« – ja gegen das Unterworfensein unter die Kategorie der Zeit schlechthin: »Die Bräute schamlos zerdrücken die Uhren«. Vorstellungen, die man konventionellerweise mit dem Erlebnis des Brautstandes verbindet, werden in ihr Gegenteil verkehrt: Bräute sind »zornig«, »drohend«, »schamlos«, das »Auge der Unschuld« wird »wild« genannt, und das Glück, das die Hochzeit bringen soll, wird mit den Worten »eine Wut ist das Glück geworden« verfremdet.

Mehr als zehn Jahre vor den Pariser Mai-Ereignissen des Jahres 1968 wird hier die Thematik der großen internationalen Studentenrevolte in ih-

ren wesentlichen Zügen vorweggenommen. Streik und Meuterei als spezifische – politische! – Signale für das Sturm- und Dranggefühl einer neuen Generation: die Idee des Glücks als einer gesellschaftlichen Möglichkeit (wie das 18. Jahrhundert sie gedacht hatte) im frischen Glanz ihrer allerjüngsten Wiedergeburt. Noch lagen im Dunkel der Zukunft die konkret politischen Motive für die Krawalle und Prozessionen der späten sechziger Jahre (Vietnam, Iran usw.). Was in Gedichten wie *Utopia* und *Sieg der Weichseln* zur Sprache kommt, ist nicht eine historisch fällige, eine hier und jetzt praktikable Revolution, es ist das Überhaupt der Revolution, die ideale Blaupause der Revolution. Also nicht die Revolution, sondern die »Kultur-Revolution«, genau das, was zehn Jahre später in Berlin, New York usw., vor allem in Paris eine ganze Generation in Hitze bringen sollte.

Was nun die westdeutsche Variante dieser anti-autoritären – bzw. »anti-imperialistischen« – Jugendbewegung angeht, so ist es Enzensberger als Herausgeber des *Kursbuchs* gewesen, der ihrer theoretischen Leidenschaft das prominenteste öffentliche Forum verschaffte und in seinen eigenen Beiträgen die polemische Schärfe ihres Arguments auf Hochglanz brachte. Einige Jahre lang spielte er die Rolle des Chefdirigenten eines kultur-revolutionären Großbetriebs, an dem Scharen von »engagierten« Schreibern und Zehntausende von meist jugendlichen Lesern beteiligt waren. Viele waren damals davon überzeugt, daß er im Jahre 1964 buchstäblich »die Produktion eingestellt« habe, um von nun an »mehr zu tun, als ein Dichter tun kann«. Wer seine Aktivitäten aufmerksam beobachtete, mußte erkennen, daß gerade dies nicht der Fall war: daß er zwar eine Zeitlang den Eindruck erweckte, er habe das bloß literarische Interesse hinter sich gelassen, im Grunde aber weder theoretisch noch praktisch bereit war, die »Produktion« preiszugeben. Wenn er z. B. in dem berühmten *Kursbuch* 15 vom November 1968 den »Tod der Literatur«, ihre Abdankung zugunsten der »Agitationsmodelle« der revolutionären Studentenschaft zur Diskussion stellte, so schien er gewissen damals grassierenden »Abschaffungs«-Tendenzen für den Augenblick das Wort zu reden. Doch schon im nächsten besten Nachsatz gab er zu bedenken, »daß der »Tod der Literatur« selber eine literarische Metapher ist, und zwar die jüngste nicht. Seit wenigstens hundert Jahren, sagen wir: seit Lautréamont, befindet sich die Totgesagte, nicht unähnlich der bürgerlichen Gesellschaft, in einer permanenten Agonie, und wie diese hat sie es verstanden, ihre eigene Krise zur Existenzgrundlage zu machen.«

Seine »Praxis« sah so aus, daß er seine Mitarbeiter nach Herzenslust »revolutionär« argumentieren ließ, während er selbst hinter ihrem Rücken seine Grimassen schnitt und Gedichte schrieb, in denen eine eher »konter-revolutionäre« Skepsis ihre Blüten trieb. Seine Praxis sah so aus, daß er 1971, nach sechs Jahren *Kursbuch*, einen vierten Versband veröffentlichte – *Gedichte 1955–1970* –, der eine Auswahl aus seiner frühen Lyrik mit 33 neuen Arbeiten vereinigte, darunter so bössartige Satiren auf das modische Revolutionstheater wie *Der Papier-Truthahn*, darunter auch ein grausig groteskes Jubiläumsgedicht zum 50. Jahrestag der Oktober-Revolution,

das *Kinderkrankheiten* betitelt war. Die Sammlung erschien unter dem Motto *Wer Weiß Obs Waar ist*, einer von einem alten bayerischen Bauernmöbel abgelesenen Parole, die der Autor in altmodischer Fraktur als ein wolkig-ovales Gespinst von Schnörkeln auf den Einband setzen ließ. Noch in *Kursbuch* 20 (März 1970) hatte einer von seinen jungen Leuten erklärt: »Selbstverständlich wird hier nicht einer ›autonomen‹ Literatur das Wort geredet, sondern ihrer rigorosen Unterordnung unter die Erfordernisse des revolutionären Kampfes.« Der Herausgeber seinerseits hatte offenbar das genaue Gegenteil im Sinn, denn seine neuen Gedichte wollen uns keineswegs als rigoros untergeordnet erscheinen, eher schon als ein Plädoyer für die Autonomie der Poesie, ihre Emanzipation sozusagen von der Fremdbestimmung durch gewisse »Erfordernisse«.

Angesichts derartig komplizierter Verhältnisse liegt es nahe, noch einmal an die oben zitierte Diagnose von Alfred Andersch zu erinnern: Ist es erlaubt, so könnte man sich fragen, ein so doppelzüngiges Subjekt für einen politischen Dichter zu erklären? Offenbar ist es hier nicht das »empirische Ich«, das die Welt allen Ernstes verändern will, sondern es ist das (in der Brentano-Arbeit definierte) »poetische Bewußtsein«, das die literarisch-politischen Turbulenzen der späten sechziger/frühen siebziger Jahre als eine Art von Spielmaterial behandelt, mit dem man alles Mögliche anstellen kann: Luftschlösser bauen, Perspektiven entwerfen, revolutionäre Phantasmagorien inszenieren. Dies poetische Bewußtsein ist so wenig naiv, wie es das Bewußtsein der Schlegel, Tieck und Brentano gewesen ist: Zur inneren Dialektik seiner Freiheit gehört jene illusionsbrechende, den eigenen Setzungen je und je in den Rücken fallende Ironie, die wir im Hinblick auf die Literatur um 1800 die romantische nennen; – nur daß das in Enzensbergers Lyrik herrschende Klima natürlich alles andere als »romantisch« ist.³ Das bedeutet aber, daß derselbe politisch inspirierte Zeitgenosse, der ursprünglich als Chorführer der Neuen Aufklärung Furore gemacht und mit »positiv utopischen« Visionen die (Kultur-)Revolution dichterisch vorweggenommen hatte, unter Umständen auch gegenläufig argumentieren, daß er – und wiederum er als der erste von allen, die es anging – einen dialektischen Seitenwechsel vollziehen konnte: von der Perspektive des Erwartens zur Perspektive des elegischen Rückblicks, vom *Prinzip Hoffnung* zum *Prinzip Katastrophe*, von der »positiven« zur »negativen« Utopie.

Schon in den Gedichten von 1970 gibt es Töne, welche die Vermutung nahelegen, daß »irgendwann« in damals jüngstvergangener Zeit ein Stimmungsumschwung stattgefunden hat: eine Umkehrung der kritischen Orientierung, die in einem Zusammenstoß der politischen Phantasie mit der politischen Erfahrung ihren Grund gehabt haben mochte. Über dies Wann (und Wo) unterrichtet uns aus der Sicht des Erinnernden und in einer poetisch-mythisierenden Invention von hochgreifendem Anspruch das bisher letzte Opus unseres Autors, der Zyklus vom *Untergang der Titanic* von

³ Vergl. die Deutung von Christian Linder in seinem Aufsatz *Der Lange Sommer der Romantik. Über Hans Magnus Enzensberger*. In: *Literaturmagazin* Nr. 4, Hamburg 1975, S. 85–117.

1978. Berlin plus Cuba ist die Antwort: Enzensbergers Aufenthalt in Havanna im Jahre 1969, also die persönliche Begegnung mit Castros »siegreicher« Revolution, und zwar in einem kunstvoll »vermittelten« Zusammenhang mit der »gescheiterten« Kulturrevolution. Berlin und Cuba: ein doppelter Schock; aber auch ein beträchtlicher Zuwachs an Horizont und Dimension, an intellektueller Finesse und eine womöglich noch gesteigerte Vielseitigkeit und Treffsicherheit der sprachlichen Mittel. Zum Ausdruck kommt ein grundsätzliches Post-festum-Gefühl – »wir wußten nicht, daß das Fest längst zu Ende war«, heißt es im dritten »Gesang« der *Titanic*-Dichtung –, ein Gefühl, das dem Elan der »zornigen« Gedichte aus den frühen Bänden auf merkwürdig symmetrische Weise entspricht.

Vorausgegangen war im Jahre 1975 der Band *Mausoleum. Siebenund-dreißig Balladen aus der Geschichte des Fortschritts*, ein Zyklus, der an frühere »Erzählgedichte« aus den späten Sechzigern (darunter eines auf »Bruder« Niccolo Macchiavelli) anknüpft und auf die *Titanic* vorbereitet. Schon die ironische Durchtriebenheit des Titels, der die Idee des Fortschritts mit der Vorstellung »Grabmal« verbindet, läßt uns erkennen, daß auch hier die Original-Perspektive eines aufklärerischen Pathos »umgedreht« wird. »Fortschritt« steht hier nicht mehr für die Offenheit einer Zukunft, sondern erscheint als ein Element (unter anderen) der geschehenen Geschichte in rückblickender Perspektive. Es geht in diesem Werk um die »Capricen der Evolution« in den letzten sechs Jahrhunderten, und das Interesse richtet sich vor allem auf das, was wir in den wissenschaftlichen und technischen Disziplinen und auf dem Felde der sozialpolitischen Planung und Kritik unter Fortschritt verstehen. In 37 Porträtgedichten, die jeweils einen genialen Einzelnen zum Gegenstand haben, sein Verhältnis zu den Basis-Wirklichkeiten seiner Zeit, seine Konflikte mit Umwelt und Gesellschaft, seine Besessenheiten, seine Neurosen, seine Verbrechen und Niederlagen, gegebenenfalls: sein tödliches Scheitern und sein postumes Gewinnen –, in dieser weit ausgreifenden Darstellung einer Mustersammlung von meist »bionegativen« Typen (wie Benn gesagt haben würde) ist unter den Auspizien der Weltverbesserung mehr von Leiden und Katastrophen als von »Erfolg« die Rede; und doch wäre es abwegig zu glauben, daß hier, »was man landläufig unter Fortschritt versteht, radikal in Frage gestellt wird«. ⁴ Was diesen Autor an der Geschichte des Menschen interessiert, ist allerdings das in allen Niederlagen immer doch Unbeirrbar seines Weiterwollens, es ist jenes Motorisch-Intentionale des menschlichen Bewußtseins, das von Ernst Bloch als allein »invariabel« definiert worden ist. Nicht weniger faszinierend aber findet er den Widerstand der »Welt wie sie ist«, das Tragische daran, das Idiotisch-Unverbesserliche, unter Umständen aber auch die Weltklugheit der Welt! So wird aus Sinn und Gegensinn ein Ganzes; die Ambivalenz eines umfassenden Welt-Bildes, gesehen aus einer Art »Vogelperspektive« ⁵, die nichts ausläßt.

⁴ Eine Formulierung von Helga Novak in ihrer *Spiegel*-Rezension des Bandes vom 6. Oktober 1975.

Im *Untergang der Titanic* aber wird das, was wir das gegenläufige Argumentieren genannt haben, auf die Spitze getrieben. Die berühmte Schiffskatastrophe von 1912, die von den Zeitgenossen meist als ein Eingreifen der göttlichen Nemesis gegen den Fortschrittswahn eines hybriden Geschlechts gedeutet wurde, in Enzensbergers Gedicht erscheint sie als ein Gleichnis für die absolute, universale und definitive Katastrophe, als eine parabolische Darstellung des Weltuntergangs. In *Kursbuch* 52 (vom Mai 1978) hatte er zwei *Randbemerkungen über den Weltuntergang* veröffentlicht, um seine Leser beiläufig auf das neue Thema vorzubereiten: »Die Apokalypse«, so heißt es dort, »gehört zu unserem ideologischen Handgepäck. Sie ist ein Aphrodisiakum. Sie ist ein Angsttraum. Sie ist eine Ware wie jede andere . . .« usw. Der Weltuntergang ist ein Gedanke, der »immer« denkbar ist, eine Art Archetypus; Enzensberger nennt ihn – in der Sprache der Neuen Aufklärung – eine »negative Utopie«. Daß der Mensch des 20. Jahrhunderts für diesen Gedanken alles andere als unempfindlich ist, und daß gegen Ende der siebziger Jahre seine »Aktualität« (wieder einmal) besonders fühlbar wurde, das ließe sich vielfach belegen und begründen. Für Enzensberger aktualisiert sich die Idee der Katastrophe vor allem im »Scheitern« der 68er-Revolution; – Katastrophe hier, im ursprünglichen griechischen Sinn des Wortes, als Umkehr, Umwendung oder Peripetie, und Scheitern verstanden nicht so sehr als ein praktisch-politisches Mißlingen, sondern als das Ungültigwerden eines ganzen Systems der politischen Philosophie, will sagen als der Zusammenbruch – im Bewußtsein des Verfassers – jenes Großen hegelianisch-marxistischen Welttheaters, das noch bei Bloch unangefochten in Kraft gewesen war. Schon in jenen *Randbemerkungen* vom Mai 1978 hatte man lesen können, daß »unsere (sc. die linken) Theoretiker« noch was zu lernen hätten, weil sie, »gefangen an die philosophischen Traditionen des deutschen Idealismus«, bis heute sich weigern, »zuzugeben, was jeder Passant längst verstanden hat: daß es keinen Weltgeist gibt; daß wir die Gesetze der Geschichte nicht kennen; daß auch der Klassenkampf ein »naturwüchsiger« Prozeß ist, den keine Avantgarde bewußt planen und leiten kann; daß die gesellschaftliche wie die natürliche Evolution kein Subjekt kennt und daß sie deshalb unvorhersehbar ist; daß wir mithin, wenn wir politisch handeln, nie das erreichen, was wir uns vorgesetzt haben, sondern etwas ganz anderes, das wir uns nicht einmal vorzustellen vermögen; und daß die Krise aller positiven Utopien eben hierin ihren Grund hat«.

Enzensbergers Kunstgriff im *Untergang der Titanic* liegt darin, daß er »Berlin« und »Cuba« mit jener Original-Katastrophe von 1912 in Zusammenhang bringt und sein poetisches Szenario als ein raumzeitliches Kontinuum konzipiert, wo die Katastrophe sich sozusagen »gleichzeitig« auf verschiedenen Haupt- und Nebenschauplätzen ereignet bzw. dargestellt, erör-

⁵ Auch Karl Heinz Bohrer benutzt den Begriff »Vogelperspektive«, um Enzensbergers Welt-Bild zu kennzeichnen. In: *Über Hans Magnus Enzensberger*. Hrsg. von J. Schickel. Frankfurt: Suhrkamp 1970.

tert, erwartet und erinnert wird. Sein Opus besteht aus 33 »Gesängen« und 16 Zwischentexten, in denen das, was die »Gesänge« berichten oder reflektieren, durch zusätzliche Kommentare, Spiegelungen, »erkenntnistheoretische« Überlegungen angereichert wird. Das Ganze hat den Charakter einer komplizierten, im Sprachlichen wie im Thematischen außerordentlich vielseitigen Partitur, die nach sorgfältiger Auslegung verlangt. Der gegenwärtige Versuch beschränkt sich darauf, aus dem vielstimmigen Gedränge der poetischen und meditativen Sequenzen eine einzige herauszulösen, um wenigstens an einem Beispiel zu verdeutlichen, wie diese Partitur gearbeitet ist. Was uns beschäftigen soll, sind die ersten drei von vier Gesängen, aus denen das Finale des Werkes besteht. In ihnen wird das Thema des Überlebens nach der Katastrophe – in paradoxer Verschränkung mit dem Untergangsmotiv – entwickelt: das Überleben sozusagen als die Rückseite der Katastrophe, das Sich-Ereignen der Katastrophe in einem noch wahrnehmungsfähigen Bewußtsein.

Zweimal hintereinander, in parallel laufenden Gesängen (30 und 31), werden Szenen geschildert, in denen ein solches Überleben stattfindet; die Szenen sind erfunden, wirken aber, nicht zuletzt durch ihr ungemein »sprechendes« Lokalkolorit, so, als wären sie von Zeitgenossen unserer Tage erlebt worden. Beide Male geht es um eine Gruppe von Personen, die gemeinsam ein katastrophales Ereignis hinter sich gebracht haben und nun als »Gerettete« auf engstem Raum zusammengedrängt, sich unter schwierigen, unbeholfenen, gleichsam postumen Bedingungen orientieren müssen.

Als Schauplatz wird einmal »Mitteleuropa«, einmal ein »Berliner Zimmer« gemeldet, es handelt sich also um ein verallgemeinertes Berlin: Berlin als der exemplarische Krisen- und Katastrophenort der Epoche. Der Zeitpunkt ist imaginär, ein so oder so zu datierendes »Damals«. Die szenischen Angaben sind »realistisch« genau und deuten auf öffentlichen Notstand und bewaffneten Konflikt: Aufruhr, Krieg oder Bürgerkrieg. Militärische Requisiten werden genannt: Zeltbahnen, Sandsäcke, ferner Bunker und verlassene Bahnhöfe, aber auch: Windeln, Zündhölzer, »Reste von Schiffszwieback, eingeschlagen in Tücher, und Tabakskrümel«. Die im 30. Gesang erwähnten Hubschrauber scheinen von Berlin wegzuführen und auf polizeiliche Großeinsätze amerikanischen Stils, vielleicht sogar auf den Krieg in Vietnam zu verweisen. Gleich darauf lesen wir: »Beteuerungen in fremden Sprachen, / Wirrwarr, Radebrechen, Gesumm.«

Das kann in Ostasien, in Cuba, aber natürlich auch in Mitteleuropa abgehört worden sein. Für die Gesamtheit aller Zeitgenossen gilt, was als ironisch-gemeinplätzig Sentenz schon für die Schiffbrüchigen der *Titanic* gelten sollte (22. Gesang) und was am Schluß des 31. Gesangs auch wieder für die Überlebenden in Anspruch genommen wird: »Wir sitzen alle in einem Boot.«

Es kann kaum zweifelhaft sein, mit welchem von allen denkbaren historischen Fakten der Autor »persönlich« sich vor allem identifizieren würde: Es ist das Jahr 1968, für ihn der Modellfall der Katastrophe, das »Damals« par excellence. Für den Sinnbereich seines Gedichts gilt, daß das Wann und

Wo nicht faktisch, sondern (»negativ«) utopisch gemeint ist. Die Atmosphäre in den beiden Flüchtlings-Sammelstellen, die uns geschildert werden, hat etwas unbestimmt Jenseitiges, Hadeshaftes; schon nach der kurzen, alles andere als eindeutigen Drei-Zeilen-Sequenz, mit der Gesang 30 beginnt, kann man nicht sicher sein, ob man es noch mit lebendigen Menschen zu tun hat oder nicht:

Wir leben noch, sagte einer von uns,
der im Halbdunkel saß:
Wir wissen es besser.

Das Dasein der »Überlebenden« ist blaß, schemenhaft, wie ausgeblutet. Namen werden nicht genannt: »das Mädchen, das mit dem Rücken zum Fenster stand«, »ein alter Mann, der einen Zobel trug«, der »Deserteur, der an den Drüsen litt«. Sie bewegen sich vorsichtig, wie unschlüssig, als müßten sie sich in einem Raum mit fremdartigen Gravitationsverhältnissen zu rechtfinden. Kleine Handreichungen werden gezeigt – Mullbinden wechseln –, Beobachtungen registriert – »Eine abgemagerte Katze schnüffelte / an dem Mörtel, der aus der Wand rann« – Meinungen werden geäußert, Argumente vorgebracht, jemand hat einen Ausbruch: »Alles, was wir taten, war falsch. / Und darum war alles falsch, / was wir dachten. Ich bin Zeuge! / Mich tröstet keiner! Mich nicht!«

Natürlich hat man längst begriffen, daß es ein mißglückter Aufstand gewesen ist, was hier zu stummer Betroffenheit und erregten Wortwechseln Anlaß gibt: »Jetzt, wo die Hubschrauber fort sind, / wo nichts mehr schwelt und heult, / jetzt, wo das Schlimmste vorbei ist, / wo wir nichts mehr wissen wollen, / kann alles von vorn anfangen.«

Dies ist nicht die Revolution aus der Retorte, der einst die Promethiden der Kritischen Theorie, Professoren, Studenten, Literaten und Publizisten, in Scharen gehuldigt hatten. Es ist die Revolution aus der Perspektive des Epimetheus. Die Revolution als Katastrophe –, das Wort hier nicht verstanden im Sinne von definitiver Vernichtung, sondern im Sinne von kritischer Peripetie. Was man sich konkret darunter vorzustellen hat, das sagt uns der Autor der *Titanic* im Ton einer trockenen, sardonisch-bissigen Gelassenheit: »Erst muß alles desinfiziert sein, / geschieht, geflickt und begraben. / Dann kommt die Rache dran, / nach der Rache die Wiederholung.«

Und an anderer Stelle –, con sordino: »Früher, das war doch kein Leben. / Wir hatten keine Wahl. Jetzt aber / herrscht die Armut, und eine Art Ruhe.«

Die Revolution, so scheint es, ist einfach zu schwer für uns. Die Revolution ist ein Problem, das noch nie jemand gemeistert hat, das offenbar nicht gemeistert werden kann. Wo also gibt es die Meisterschaft, die uns in dieser Sache grundsätzlich versagt zu sein scheint? »Der Künstler«, sagt Gottfried Benn, »ist der einzige, der mit den Dingen fertig wird, der über sie entscheidet. Alle andern Typen nassen die Probleme weiter, nassen sie durch Generationen, durch Jahrhunderte, bis sie stagnieren und faulen.«

Ist es wahr, daß man diese stolze These auch auf einen Autor wie Enzensberger beziehen kann? Nichts liegt ihm ja ferner als jenes emphatisch behauptete Vollmachtserlebnis, in dessen Namen sich Benns »lyrisches Ich« gegenüber den ewig verfahrenen, ewig zum Schiefgehn verurteilten Umtrieben des *homo politicus* in Szene setzt. Andererseits kann man geltend machen, daß auch er, indem er darstellend erfindet, was geschehen ist oder geschehen sein könnte, anstatt im Sinne seiner *Kursbuch*-Parolen von 1968 die bewußten »Agitationsmodelle« zu propagieren, sich für die »andere«, die aussichtsreichere Methode entschieden hat. Daß die *Darstellung* des Weltuntergangs den Untergang der Welt gewissermaßen zurücknimmt, weil die besondere Zuständigkeit der Kunst darauf angelegt ist, mit den Dingen auf ihre Weise unbedingt ins reine zu kommen, das hatte er schon in einem seiner Zwischentexte – einem von vier Beschreibungen imaginärer Tafelbilder mit einschlägiger Thematik, die man Galerie-Gedichte nennen könnte, und die einen in sich geschlossenen Zusammenhang bilden – demonstriert, und zwar mit einem deutlichen Hinweis auf den eigentümlichen Witz der Situation. Unter dem Titel *Apokalypse. Umbrisch etwa 1490* gibt er folgendes zu Protokoll:

das Bild

nimmt zu, verdunkelt sich langsam, füllt sich
mit Schatten, stahlblau, trübviolett,
caput mortuum, füllt sich mit Teufeln, Reitern,
Gemetzeln; bis der Weltuntergang
glücklich vollendet ist, und der Maler
erleichtert, für einen kurzen Augenblick;
unsinnig heiter, wie ein Kind,
als wär ihm das Leben geschenkt,
läßt er, noch für den selben Abend,
Frauen, Kinder, Freunde und Feinde
zum Wein . . .

Auch im Falle der beiden »Berliner« Gesänge zeigt die Kunst – hier: die Poesie –, daß die Katastrophe, die sie darzustellen hat, nicht unbedingt auch ihre eigene Katastrophe ist. Man muß hinzufügen, daß die Kunst aufgrund der Entwicklung der letzten »hundert Jahre« (von, sagen wir, Lautréamont bis, sagen wir, zu einem Punkt diesseits von Dada und Waste Land, von Surrealismus, Paranoia-Kritik, Theater des Absurden usw. usw.) sich in einer (kunst-)geschichtlichen Lage befindet, in der ihre legendäre »Freiheit« sich mehrfach überschlagen und einen schwindelerregenden Grad von quasi-totaler Emanzipation erreicht hat. Die Kunst, genauer: die Poesie in hier gegenwärtiger Gestalt kann nicht nur, wenn sie eine Apokalypse machen will, auf die überlieferten Bildmotive – Teufel, Reiter, Gemetzel – verzichten. Sie ist auch an die sogenannten Gesetze von Raum und Zeit nicht mehr gebunden, sie treibt Allotria mit den Regeln der Logik, sie gefällt sich in Ungereimtheiten, in ausgemachten Absurditäten, und dann auch wieder darin, die eigenen »Lügengeschichten« auf der Ebene des »ge-

sunden Menschenverstandes« zu reflektieren. Dies vor allem in der Geschichte vom toten Mann, der zunächst – in Gesang 30 – nur als ein unbestimmtes Etwas, auf einem Tisch in der Mitte des Zimmers liegend, wahrgenommen wird: »war es ein Haufen ineinandergerollter Mäntel, waren es Zeltplanen . . .« Später verdeutlicht sich der Eindruck, man sieht auf dem Tisch »etwas Dunkles« liegen: »wie ein riesiges Brot«. Ist es der Tote, von dem unter den Überlebenden schon so lebhaft die Rede gewesen ist, ist er es nicht? Er scheint einer von ihnen gewesen zu sein, in gewisser Weise ihr Sprecher oder Repräsentant; was sie gegen ihn vorzubringen haben, ist ein verworrenes Gemisch aus übler Nachrede und wenig präziser Manöverkritik:

Gut, daß er tot ist.
Jetzt können wir, seine hinterbliebenen
Feinde und Freundinnen,
aus diesen berühmten Gesängen
streichen, was uns nicht paßt.

Wir können radieren.
Ohne uns wäre er nichts.
Wir sind es, die aus seinem Balg reden,
und wir können machen mit ihm,
was wir wollen.

Wißt ihr noch, wie er dasaß, nackt,
wie er lamentiert, und wie er behauptet hat,
mit den Armen rudern,
er habe den Faden verloren?
Wozu war sie gut, diese Wasserleiche?

Die Identität dieses Abgeschiedenen wird nie ganz geklärt, die Ursache seines Todes bleibt so unbekannt wie der Sinn seines Totseins. Nur gelegentlich wird der Eindruck erweckt, es handele sich um den Autor persönlich, der da von ihm selber totgesagt, von den andern in naiv räsonierender Weise kritisiert wird:

Gestatten Sie, ich zum Beispiel
ich möchte klarstellen, ein für allemal,
daß er nie in Habana gewesen ist, und außerdem,
daß es dort keine Eisberge gibt.
Alles aus den Fingern gesogen!
Alles geklaut!

Welchen Sinn hat dieses Gerede, wieviel Interesse verdient es? Viel kann es nicht sein, denn die Diskussion wendet sich rasch anderen Dingen zu, und überhaupt scheint sich die Angelegenheit Toter Mann alsbald im Dämmer eines Berliner Winterabends zu verlieren, fast als wäre man einer falschen Spur aufgesessen. Die streitenden Stimmen, auch »Feinde« und »Freunde« genannt, schließen sich wieder zu einem solidarischen Wir zusammen:

Einige wurden seekrank.
 Einige liebten sich weinend im Dunkeln.
 Manchmal aßen wir. Viele erlahmten.
 Wir hielten uns fest.
 Freund oder Feind,
 hier galt es gleichviel.
 Niemand sah auf die Uhr.

Schon ist es nicht mehr sicher, wo man sich befindet, in jenem »unabsehbaren« Berliner Zimmer, am äußersten Rande der Zeit, oder in einem Rettungsboot der »Titanic«. Schon im nächstfolgenden Vers – »Es war eine schöne Nacht« – wird es noch einmal, zum letzten Mal, die Karibik sein. Und der tote Mann? Ist er vergessen?

Er ist nicht vergessen. Der 32. Gesang, das vorletzte, nur 12 Verse umfassende Kapitel des Werkes, berichtet uns von dem allerdings überraschenden Ausgang seiner Geschichte. Der Tote liegt ausgestreckt in dem inzwischen vollkommen verdunkelten Raum, in seiner Gesellschaft befindet sich niemand mehr als »eine Unbekannte«, von der es heißt: »Freundin und Feindin / waren zusammengeschmolzen / zu einer Andern.«

Die Poesie spricht ein Machtwort und eine »andere« Zeit tritt in Kraft, eine »andere« Identität. Die Szene spielt immer noch gleichsam unter Menschen, aber wo spielt sie wirklich, wenn wir glauben dürfen, was uns berichtet wird:

Die Unbekannte vernahm seine ruhigen Atemzüge,
 beugte sich über ihn in der Dunkelheit,
 verschloß ihm den Mund, küßte ihn
 und nahm ihn mit, mit ihrem einzigen Mund.

Möge das »utopisch« oder »symbolisch« finden, wer will. Im Sinne unserer Fragestellung ist es ein Akt der Willkür, ein selbstherrliches Eingreifen von allerdings zuständigster Seite. Jener Seite, die, wie behauptet wird, allein mit den Dingen fertig wird, über sie entscheidet. Die Poesie präsentiert sich hier im Vollbesitz ihrer ältesten Rechte. Sie liefert uns einen gut gearbeiteten Weltuntergang (»Mitteleuropäisch. Gegen 1980«), aber ehe es uns ganz schwarz vor Augen wird, legt sie sich auch wieder ins Mittel, um das Schlimmste zu verhindern.