

## Zwischen Sumpf und Feuer

Literarische Faszination durch Beraubung und Zersetzung

### I.

*Warnung*, schreibt Ewa Lipska, *Ostrzeżenie*. Natürlich warnt sie, die Poetin der modernen Mobilität und ihrer Komplikationen, nicht vor irgendwelchen Flugzeugabstürzen oder dem Bankrott einer Fluglinie. Sondern: »Ich warne dich vor dir«. Du könntest dir selbst davonlaufen, könntest dich zum Tode verurteilen.

Achte auf deine Gedanken  
die dich plötzlich verlassen  
auf dem Schleudersitz  
des brennenden Gehirns.

Meide das Schweigen  
von dem du zu häufig Gebrauch machst:  
es könnte deine Zunge lösen.<sup>1</sup>

Es geht rau zu in ihren Gedichten, wie in vielen Gedichten der 60er, 70er, 80er Jahre. Es kratzt und piekt, wo immer man hinfassen möchte. Faszinierend allerdings sind nur diejenigen Partien darin, die uns anziehen und zugleich im Stich lassen, uns einer unbestimmten, der eigenen Vorstellungskraft überlassenen Gefahr aussetzen. Die *Warnung* arbeitet dem Zauber entgegen, und einzelne Zauberkunststücke untergraben jedes Sicherheitsdenken.

### II.

Radikaler wird uns der Boden weggezogen, wenn wir uns einem denkbar unradikalen Poeten wie Reiner Kunze anvertrauen. Kunze schreibt eine Liebeserklärung an Erasmus, den Humanisten im Sinne des Wortes, der als Musterbild des konzilienten, ausgleichenden Intellektuellen gilt, Bildlich macht er ihn zum Brückenbauer, der uns überhaupt erst zeigt, worauf es beim Brückenbau ankommt. So wie das technische Konstrukt Brücke etwas nachbildet, was die natürliche Beschaffenheit der Ufer vorgibt, so setzt der auf Haltbarkeit bedachte Denker sein »Wissen« ins Verhältnis zur praktischen Klugheit der Bauleute, oder der Bauwerke selbst. Diese zweifache Übereinstimmung wird in eine solche Satzmelodie gebracht, so kunstvoll auf drei Verse verteilt: mit einem Stau, zwei Enjambements und einer Satzspiegelung, dass die erste Strophe selbst so elastisch und verlässlich wird wie eine gut gebaute Brücke.

1 Ewa Lipska: *Ostrzeżenie* (1974). In: Peter Raina (Hg.): *Landkarte schwer gebügelt. Neue polnische Poesie 1968 bis heute*. Berlin 1981, S. 58.

Er wußte, was brücken wissen: Sie verbinden  
über wasser, was unter wasser  
verbunden ist.

Dann aber bricht alles zusammen: die Brücke, das daran ausgerichtete Wissen des Humanisten und der kunstvoll federnde Satzbau. Im konkreten Fall geht es nicht um Natur, sondern um die Geschichte zur Zeit der Glaubenskämpfe, das macht den Brückenschlag zum Gespött, ja zur Falle:

Doch das eine ufer war sumpf,  
das andere feuer.<sup>2</sup>

Sumpf oder Feuer: Man kann sich ausmalen, welches von beidem den Brückenbau peinlicher verhindert oder, wenn sie trotzdem gebaut wird, welches die Nutzer dieser Verbindung fataler empfängt. Zwischen »sumpf« und »feuer« bleiben wir stehen. Ein Drittes gibt es nicht, auch keine Verbindung zwischen ihnen, nicht einmal eine Ausstrahlung ihres Gegensatzes. Das kurze Gedicht lässt uns keinen Raum zu ermessen, wie tiefsinnig die tatsächliche Position des Versöhnlers Erasmus erfasst ist. Es lässt dem Erasmus keinen Spielraum, aus den niederschmetternden Erfahrungen mit den Kampfparteien seiner Zeit neue Konsequenzen zu ziehen, etwa sein *Lob der Torheit* zu schreiben. Das Gedicht hält uns fest im unüberbrückbaren, kruden Gegensatz, auf diesem bodenlosen Platz zwischen dem verschlingenden Sumpf und dem verzehrenden Feuer. Seine Attraktivität gewinnt es nicht aus der raffinierten Nachbildung des Wesensgesetzes von Brücken, sondern aus der in ihrer ganzen Plumpheit dargestellten, fanatisch einseitigen, unbeweglichen Absage an alle Überbrückung. An diesem unerwartet aggressiven, aber realistischen Schluss entzündet sich die Faszination, d. h. hier: die scharf gezeichnete ausweglose Situation, die uns über ein solches Gedicht nicht hinwegkommen lässt. Billiger ist das Leben in harten Zeiten und ist die Lehre von großen Denkern nicht zu haben. Schon seit Heine, seit Baudelaire und Rimbaud ist die Zerstörung von Sicherheit und schönen Hoffnungen menschenwürdiger, auch poetisch überzeugender als jede Bereicherung und Verschönerung. Die Poeten lassen uns mit den Fanalwörtern der Aggression und der Intransigenz allein, oder anderswo mit solchen des Agnostizismus, der Blasphemie, der Verzweiflung, des Ekels, des Menschenhasses. Sie spielen mit dem Feuer. Es ist nur konsequent, wenn in diesem Tagungsband auch der aufstachelnde, auch der faschistische Gebrauch der Faszination einbezogen worden ist. Sumpf und Feuer sind gewalttätiger, eindringlicher als die Erkenntnisse des humanen Vernunftgebrauchs – aber die strengen Poeten, wie in diesem Fall Kunze, lassen die Faszination nicht wer weiß wohin anschwellen. Sie hindern selbst die einprägsamsten Wendungen der Regression, sich als Hetzparolen, also ohne Besinnung, ins Ohr zu schleichen. Hier lässt es sich direkt ablesen: Nicht als elementare, alles erstickende Ausbrüche oder Endzustände bleiben »sumpf« und »feuer« am Ende stehen, sondern als Hinderungsgründe für ein Werk der Intelligenz, fast als Antwort heischende Argumente, da sie mit einem »Doch« eingeführt werden. Ihre durchschlagende, abbrechende Kraft verdanken sie,

2 Reiner Kunze: Erasmus von Rotterdam. In: Ders.: auf eigene hoffnung. Frankfurt a. M. 1981, S. 66.

hier, ihrem kunstvollen Einbau in eine Auseinandersetzung um die Grundfragen von Feindseligkeit und Ausgleich.

### III.

»Das Gedicht ist zur Ruhe gekommene Unruhe«, schreibt Kunze.<sup>3</sup> Damit wir das aber nicht zu friedvoll auffassen, müssen wir uns einen Begriff machen von der Dringlichkeit der Unruhe und der Schärfe des Widerstreits mit dem schließlich doch gefundenen, aber überhaupt nicht beruhigenden Haltepunkt, der Form.<sup>4</sup> Gewagt, ausgefallen, nahezu widersinnig wirkt vieles, was die Poeten in dem unheiligen 20. Jahrhundert gegen dessen Perversionen aufboten und ins Feld führten. Der Krieg wurde von den Expressionisten an, ja schon von Georg Heym, der ihn nicht mehr erlebt, nur geahnt hat, als so monströs, eine solche Verrückung des Denkens wie der erreichten gesellschaftlichen Ordnung begriffen, dass die Bilder entgleisten, die Worte aufquollen oder platzten.<sup>5</sup> Der physische Schmerz bei Benn und die Qual einer völlig desorientierten Seele bei Ehrenberg greifen zu verletzenden, »obszön« wirkenden Vokabeln. Celan reagiert auf die Vernichtung seines jüdischen Volkes mit Metaphern der schieren Verkehrung der Begriffe. Die Auslöschung wird zum Quell des Lebens, die Negation das Einzige, was sich bewahren, ja feiern und »singen« lässt: »Niemand knetet uns wieder« – »Gelobt seist du, Niemand« – eine durchgehende Bewegung der Inversion, die hinführt bis zum »Purpurwort, das wir sangen / über, o über / dem Dorn«.<sup>6</sup> Noch in seinen späten Gedichten insistiert Celan auf dem Leuchten und Glühen, das er in der Aggression und Vernichtung oder an ihren Werkzeugen ausmacht: »Ich höre, die Axt hat geblüht«.<sup>7</sup> »Blühen ist ein tödliches Geschäft«, hatte schon vor Celan Heißenbüttel geschrieben.<sup>8</sup> Immer wird dramatisiert und geht es um Leben oder Tod. Das aber geschieht durch keine Hinzufügung oder Aufbauschung, sondern die dramatische, auch in Gedichten dramatische Struktur oder Logik nimmt diese Zerreißungskraft auf und bringt sie heraus. Die Finsternis leuchtet in Celans Versen. Das Schweigen bekommt eine Stimme und schreit.<sup>9</sup>

3 Reiner Kunze: Selbstgespräche für andere. In: Ders.: eines jeden einzelnen leben. Frankfurt a. M., 1986, S. 33.

4 Dylan Thomas definiert das Gedicht als eine Tätigkeit des Brennens und Zuspitzens: »A Burning and Crested Act«, In: Dylan Thomas: The Collected Poems. New York 1943, S. XV.

5 Das Letztere besonders bei Stramm.

6 Paul Celan: Psalm. In: Ders.: Gedichte in 2 Bänden. Frankfurt a. M., 1986-87, Bd. 1, S. 225. Von den überaus zahlreichen Deutungen dieses »Psalms« verweise ich nur auf die von Peter Paul Schwarz, der hier ein »eigenartiges Zwielficht von Blasphemie und Frömmigkeit« ausmacht, s. Peter Paul Schwarz: Totengedächtnis und dialogische Polarität in der Lyrik Paul Celans. In: Wirkendes Wort, 18. Beiheft, 1966, S. 196.

7 Paul Celan: Titel? (entstanden 1968, veröffentlicht 1971). In: Ders.: Gedichte in 2 Bänden, Bd. 2, S. 342.

8 Helmut Heißenbüttel: Einfache Sätze. In: Ders.: Kombinationen. Eßlingen 1954, o. S.

9 Dass im Gedicht Gegensätze aufeinanderprallen, gehört seit Petrarca zur europäischen lyrischen Tradition; der Barock hat diese Erkenntnis ebenso wie diese Stilfigur geliebt. Dass das Leben und seine Vernichtung zusammen gesehen werden, eines im anderen gefunden wird,

Und auch, als die eklatanten Barbareien der ersten Jahrhunderthälfte zurücktraten, als sie nur noch in der Erinnerung präsent waren oder latent in der gebliebenen Aggressivität ahnbar blieben, hielten die verletzlichen und sprachrebellischen unter den lyrischen Dichtern (mindestens bis in die 80er, z. T. noch in die 90er Jahre) an den »glühenden« Metaphern fest, die das Perverse zu fassen suchen, indem sie das eigentlich Unmögliche ins Licht rücken. »Ich esse gefrorenen Zement«, schreibt Werner Söllner.<sup>10</sup> »In unseren Adern fließt Asche.«<sup>11</sup> »Zärtlich bis aufs Messer«; »Es ist so dunkel, daß die Menschen leuchten«.<sup>12</sup>

#### IV.

Die Gedichte sagen und »krönen« mit ihren bleibenden Wendungen nicht nur, was ist: die Welt in ihren Spannungszuständen, scharf betrachtet in ihrer Unerträglichkeit. Sie können auch, vor allem, die dem Geschehen immanente Kausalität herausarbeiten, ihm eine Logik andichten, ja mit sprachlichen Mitteln Rache üben. In einem von Erich Frieds Vietnam-Gedichten wird ein Schematismus der Vergeltung so zwingend gemacht, dass wir uns seiner Verführungskraft kaum entziehen können:

Einbürgerung

Weißer Hände  
rotes Haar  
blaue Augen

Weißer Steine  
rotes Blut  
blaue Lippen

Weißer Knochen  
roter Sand  
blauer Himmel<sup>13</sup>

Bei näherem Zusehen geht die Faszination dieses kurzen Gedichts nicht von dem primitiven Mechanismus einer Schuldzuweisung aus. Um die schlichte kausale Verkettung im Sinne des damaligen Kampfes gegen den Imperialismus anzudeuten, braucht Fried nur drei Worte: Hände – Steine – Knochen, in Prosa übersetzt: Wenn der General Westmoreland damit prahlt, er werde Vietnam »in die Steinzeit zurückbomben«, dann greifen die mit Bomben und Napalm Übersätteten eben zu Steinen, nicht zu vergessen: unter Anleitung ihres Revolutionslehrers Ho Tschiminh, und dann finden nicht wenige seiner GI's dort ihren Tod. Dieser einleuchtende Zu-

war trotz der Einsichten der Romantiker, im Deutschen am ehesten bei Brentano, nach wie vor eine ausgefallene, gewagte Vorstellung. Hebbels *Aperçu*: »Kleists Arbeiten *starren* vor Leben« (aus seinen Tagebüchern) arbeitet metaphorisch mit eben diesem Ineinander.

10 Werner Söllner: Winter der Gefühle. In: Ders.: Kopfland. Passagen. Frankfurt a. M. 1988, S. 35-38.

11 Werner Söllner: Gerettet. In: ebd., S. 88.

12 Werner Söllner: Das Land, das Leben. In: ebd., S. 15 (zuerst in: Literarischer März 3, 1981, S. 158).

13 Erich Fried: und Vietnam und. Berlin 1966, S. 36.

sammenhang macht jedoch das Gedicht nicht aus, sondern wird ihm nur zu Grunde gelegt. Gegen den Vorwurf, der seinerzeit heftig erhoben wurde, Fried, der Dichter des Friedens und der Liebe, propagiere etwas so Finsteres wie Rache, konnte er sich genauso verteidigen wie 160 Jahre früher ein preußischer Dichter gegen die Beschuldigung, er bringe mit seiner *Penthesilea* die Barbarei auf die Bühne: »Scheltet, ich bitte, mich nicht! Ich machte, beim delphischen Gotte / Nur die Verse; die Welt, nahm ich, ihr wißt, wie sie steht.«<sup>14</sup>

Über dem Substrat der drei Stichwörter errichtet Fried erst seine Verse. Strophe für Strophe zeigt er, was noch, komplex und farbig, zu einem Menschen, zu einem Kampfgeschehen und zu einer auf fremdem Boden gefundenen Ruhestätte gehört. In ihren Grundelementen entspricht das eine dem anderen und dem dritten, es »antwortet« genau darauf. Selbst die Wiederholung der drei Farben, eine eminent artistische Veranstaltung, ist mehr als Spielerei. Nicht nur entsprechen sich die Fahnen, die kriegerisch eingesetzten Insignien der beiden Kriegsparteien, in diesen drei Grundfarben, sondern vor allem wird der Mensch, der als Krieger herübergeschickt wurde, auf seine schlichte, leicht verständliche Kreatürlichkeit zurückgeführt. Er ist, d. h. er wäre zu humaneren, entgegenkommenden Akten fähig. Ein Gedicht zur fortschreitenden Verbesserung der Einsicht.

## V.

Ganz und gar faszinierende Gedichte begnügen sich auch nicht mit der Provokation von Einsichten. Sie zielen auf das Verhalten oder mindestens die innere Einstellung, auf den Fundus der Person. Natürlich können sie, wenn sie nicht ideologisch werden wollen, nicht ein bestimmtes Verhalten propagieren, sie geben nicht einmal Kriterien für eine »richtige« Einstellung an die Hand. Sie versetzen die lesenden, nachdenkenden Menschen in eine Art der Konfrontation mit sich, der sie nicht ausweichen können. »Wie leicht sich das sagt: sich selber finden! Wie man erschrickt, wenn es wirklich geschieht!«<sup>15</sup> Hier wirkt, im intellektuellen Phänomen wie im Gedicht, eine andere Art Stupor als der, den Brigitte Weingart in ihrem Beitrag zu diesem Band entfaltet: ohne Erstarrung (»Versteinering«), sondern äußerst mobilisierend. Rilkes *Archaischer Torso Apollos*<sup>16</sup> ist eine gewaltige Lektion, wie der Mensch – der Sprecher dieser Verse, der Leser und womöglich jedermann, männlich wie weiblich – in eine Gegenüberstellung von so unausweichlicher innerer Macht geführt wird, dass er nur konstatieren kann: »Du mußt dein Leben ändern« (kein Ausrufungszeichen). Wie dieser Impuls produziert wird: durch den Blick einer Statue, die keine Augen hat, aber mit jedem Zoll des funkelnden Torsos dich ansieht, und was für Register und Dimensionen der Antikenbegeisterung, der »dionysischen« Archaisierung und Modernisierung der

14 Heinrich von Kleist: Verwahrung. In: Ders.: Sämtliche Gedichte. Brandenburger Ausgabe. Hg. von Peter Staengle. Frankfurt a. M. 2005, S. 47.

15 Elias Canetti: Aufzeichnungen 1942-72. München 1973 (eine Eintragung vermutlich nach 1960).

16 Rainer Maria Rilke: Archaischer Torso Apollos (1908). In: Ders.: Sämtliche Werke. Hg. vom Rilke Archiv. Frankfurt a. M. 1955-66, Bd. 1, S. 557.

Antike, der Lebensphilosophie, der Literarisierung der Revolution dafür aufgeboten werden, kann ich hier nicht ausführen und muss auch die künstlerische Raffinesse dieses ungemein wirkungsvollen Gedichts auf sich beruhen lassen.<sup>17</sup> Hier möchte ich nur auf den ästhetischen Umgang mit einem mehr als ästhetischen Einfall: einer Nötigung zur Umkehr und Veränderung des Ganzen, eingehen. Der Impuls kommt von innen angesichts eines überwältigenden Eindrucks von außen, dessen Macht und Autorität ebenfalls im Inneren des Betrachters anzusetzen ist. Der Impuls ist ebenso unbestimmt wie dringlich. Er versetzt das rückhaltlos mitgehende Ich in eine totale und gänzlich unkonkretisierte Bereitschaft.<sup>18</sup> Vielleicht lässt sich die Spezifik dieses modernen, aus der Antike wie aus dem Christentum emanzipierten Rufs zur Umkehr gut verdeutlichen, wenn wir eine wiederum lyrische Reaktion darauf betrachten. Felix Pollak gestaltet in seinem Gedicht *Du mußt dein Leben ändern* (von 1971) vor allem die Zumutung, die in diesem nie erfüllbaren Anspruch liegt.<sup>19</sup> Das Ich *seines* Gedichts lässt sich bereitwillig auf den Zuruf von »Rainer Maria« ein. Es »wechselt« sein Leben öfter als seine Hemden, sehr zum Schaden seines Seelenfriedens und seines Bankkontos, »von häufigen / Ehekrisen gar nicht zu reden«. Sein Gegenüber aber beharrt auf seiner Forderung, die sich am Endzustand jeder vollzogenen Änderung genauso stellt wie vorher. Der Spruch »Du mußt dein Leben / ändern«, verfolgt das Ich bis in seine Träume, »monoton wie ein Fernsehfilm«, »kryptisch wie Kafka«. Erst im Tod lässt die Stimme von ihm ab – »um sich / auf Dich zu konzentrieren: *Du / mußt dein Leben ändern*«. Die lyrische Retourkutsche trivialisiert die feierlich-existenzielle Veranstaltung und macht die Diskrepanz zwischen der geballten Forderung und jeder denkbaren Erfüllung unübersehbar. Selbst im Modus des Kopfschüttelns aber muss sie noch der nicht zu begreifenden Großartigkeit dieses Lebensrufs huldigen: Er lässt sich nicht überhören und auf keine Weise abschütteln.

## VI.

Wisława Szymborska arbeitet in allen ihren Gedichten mit großen oder kleinen Fragen, Verunsicherungen, mit dem Aufweis von Lücken in der dichten Kontinuität unseres Bescheidwissens. In einigen wenigen Gedichten richtet sie diese Fragen auf Sachverhalte unserer sozialen Existenz, in der sich unter diesem verfremdenden Blick klaffende Sprünge auftun. »Wer stirbt wem?« heißt es in einem *Bericht aus den Krankenhaus*.<sup>20</sup> Anhand einer *Fotografie vom 11. September* vergegenwärtigt sie diejenigen

17 Gründlicher habe ich das sowie die Hintergründe einer Reihe anderer hier angeführter Gedichte untersucht in meiner Arbeit, in der ich nicht die Faszination pur, sondern die dadurch erregte mentale wie persönliche Provokation thematisiert habe: *Gewissensblitze. Moderne Gedichte als Provokationen*. München 1995, insbes. S. 21-29.

18 Vielleicht ist das nicht frei von der Lust an der Unterwerfung, die Andreas Degen in seinem Beitrag schildert. Doch wäre es eine Unterwerfung nicht unter ein fremdes Ich, sondern unter eine neu geschaffene Instanz, in deren Aufbau und Aneignung, ja Verichlichung das Ich als vor allem schaffende Instanz voll eingeht.

19 Felix Pollak: *Du musst dein Leben ändern*. In: Ders.: *Vom Nutzen des Zweifels*. Frankfurt a. M. 1989, S. 131.

20 Wisława Szymborska: *Relacja ze szpitala*. In: Dies.: *Sto pociech*. Warszawa 1967, S. 42.

der Opfer, die aus den brennenden Twin Towers hinausgesprungen sind. Sie kommt zu dem Schluss, dass sie als nachsinnende Schriftstellerin nur zweierlei für sie tun könne: »diesen Flug beschreiben / und das letzte Wort nicht hinzufügen«. <sup>21</sup> Eine still bohrende Frage sieht sie durch das Verschwinden eines Selbstmörders an die Hinterbliebenen gerichtet, <sup>22</sup> und eine höchst fatale, alles durchkreuzende Frage ergibt sich aus dem Auftreten eines Terroristen vor einer von ihm präparierten Bar mitten in einer friedlichen Stadtlandschaft. Die bloße Vorstellung, intensiv durchgespielt für alle möglichen Hineingezogenen, ergibt eine scharfe Prüfung unserer Lebenssicherheit, unserer Wahlfreiheit, und führt zu einer noch schärferen Auseinandersetzung mit der inneren Abkapselung eines irgendwie herausgefallenen Mitglieds der Gesellschaft, und das alles, obgleich der Terrorismus in den 70er Jahren in Volkspolen eigentlich gar kein Thema war.

Der Terrorist, der sieht zu

Die Bombe in der Bar soll Punkt dreizehn zwanzig hochgehn.  
Jetzt haben wir erst dreizehn sechzehn.  
Ein paar werden es noch schaffen reinzukommen,  
ein paar rauszugehn.

Schon ist der Terrorist auf die andere Seite der Straße gewechselt.  
Der Abstand reicht, ihn vor üblen Folgen zu bewahren,  
und eine Sicht hat er von da wie im Kino:

Eine Frau im gelben Jackett, die geht rein.  
Ein Mann mit dunkler Brille, der kommt raus.  
Zwei Jungen in Jeans, die bereden was.  
Dreizehn siebzehn und vier Sekunden.  
Der Kleinere da, der hat Glück und steigt auf seinen Roller,  
aber der Größere, der geht rein.

Dreizehn siebzehn und vierzig Sekunden.  
Ein Mädchen kommt an mit einem grünen Band im Haar.  
Nur dass sie dieser Bus auf einmal verdeckt.  
Dreizehn achtzehn.  
Das Mädchen ist weg.  
Ob sie so dumm war und reingegangen ist oder nicht,  
das wird sich zeigen, wenn man alle rausträgt.

Dreizehn neunzehn.  
Komisch, keiner geht mehr rein.  
Dafür kommt noch ein Dicker mit Glatze raus.  
Aber anscheinend sucht er was in seinen Taschen und  
um zehn Sekunden vor dreizehn zwanzig  
kehrt er um wegen seiner blöden Handschuhe.

Es ist dreizehn zwanzig.

Die Zeit, wie die sich schleppt.  
Jetzt müsste es soweit sein.  
Nein, jetzt noch nicht.

21 Wisława Szymborska: Fotografia ze 11 września. In: Dies.; Chwila. Kraków 2002, S. 35.

22 Wisława Szymborska: Pokój samobójcy. In: Dies.: Wielka liczba. Warszawa 1976, S. 34.

Doch, jetzt.  
Die Bombe, da geht sie hoch.<sup>23</sup>

## VII.

Faszinierend an Gedichten ist der gesamte gedanklich-emotionale, bildlich-symbolische, kommunikative, evokative und argumentative Zusammenhang, den sie etablieren, von dem ich hier nur drei seiner Funktionen skizzieren konnte: die verunsichernde, die umkehrende und die zusetzende. Nicht weniger faszinierend ist, in vielen Fällen, ihre sprachliche Gestalt: die Abwandlung von Klängen und Lauten als sinntragenden oder nur sinnlichen, freigesetzten Elementen, der Rhythmus mit seinen Wiederholungen und Überraschungen, die Anlehnung an Muster, die Durchbrechung von Mustern usw. Dass Celans *Psalm* ein solches Ereignis in unserer Literaturgeschichte wurde, von Dutzenden namhafter Schriftsteller aufgegriffen, weiterentwickelt oder nur zitiert und angestaunt, das verdankt er seiner gedanklichen Kühnheit ebenso wie seiner sprachlichen Suggestivkraft, bis zum Clou »über, o über / dem Dorn«. An Frieds *Einbürgerung* fällt die Gestaltung wie in einem Rondo, die Abfolge der gleichen Wörter, die dreimalige Umarmung einer »männlichen« Endung durch zwei »weibliche« eher ins Auge und Ohr, als sich der Sinn dieser Veranstaltung erschließt. Selbst das Insistieren auf einem einzigen Laut, mit einer bunten Reihung dessen, was er in Wörtern signifizieren mag, kann, bei den Expressionisten z. B., so bannend wirken, dass er mit der Situation, der Stimmung, der Erkenntnis geradezu Schlitten fährt.

Und sie sprach verweinte, wehe,  
Wirre, wunderliche Worte,  
Die der Wind warf, daß sie knallten  
Wie die Schoten.<sup>24</sup>

## VIII.

Abschließend wenigstens noch eine Erwägung über den Atavismus und die Zukunftschancen dieser Kunst. Die Kunstgriffe der Faszination stammen aus vormodernen Geisteshaltungen, aus Praktiken der Magie, der Beschwörung, des schamanischen oder anderswie autoritativen Besprechens (so wie man früher kranke Tiere oder Menschen »besprochen« hat). Solange Dichter noch »Seher« waren, gehörten diese Künste zu ihren Berufsfertigkeiten. Aufgeklärtere Poeten von Pindar bis zu George oder Pound machten noch gern, mit manchmal hinreißendem Erfolg, Gebrauch von allerlei sprachlichen oder inszenatorischen Ritualen. Die Aufklärung selbst, als Ziel

23 Wislawa Szymborska: Terrorista, on patrzy. In: Dies.: Pokój samobójcy, S. 34, übersetzt von mir unter Benutzung der Übersetzung von Dedecius. Zu den Zusammenhängen dieses Gedichts sowie zur Kunst Szymborskas überhaupt s. Gerhard Bauer: Frage – Kunst. Szymborskas Gedichte. Frankfurt a. M. 2004, insbesondere S. 147-154.

24 Alfred Lichtenstein: Der Rauch auf dem Felde. In: Ders.: Die Dämmerung. Ausgewählte Gedichte. Berlin u. Weimar 1977, S. 8.

wie als Verfahren, kann auf die Beschäftigung mit den dunklen Seiten der menschlichen Reaktionsgewohnheiten sowie des angeblichen Fortschritts, ja der ratio selber nicht verzichten. Zum einen gilt es, angemessenere Reflexionsweisen für das zu entwickeln, was nicht in Logik, ratioider Bearbeitung der Natur und digitalisierter Information aufgeht. Zum andern braucht man für psychische und soziale Zusammenhänge einladendere, anschaulichere, zwingendere Mitteilungsformen als die blassen unserer Alltagskommunikation und ihres Medienechos – oder der Strohflo- ra unserer Medien und ihres Echos im Alltagsgerede. Die heutigen Poeten können kaum mehr einfach auf Magie, Fetischismus oder auf die reputierlicheren Religionen zurückgreifen. Aber selbst ein Autor, der auf despektierlichen Umgang mit Traditionsbeständen und einen Ton der Kurzangebundenheit abonniert ist wie Thomas Kling, kommt nicht ohne eine magieähnliche Intensivierung seiner Vorstellungen, Bewegungen und Sprachgesten aus. Er inszeniert noch die Absage an mythische Gebundenheit mit feierlich sonoren, klang- und bildstarken Versen oder Verspartikeln.

ach, fliehkraft, endlicher sog;  
rausch der linie, des hinstürzendn ge-  
wissns, und kriecht die farbe vor;  
muralentstiegene. nimmt platz auf  
der netzhaut. im sturz. zusturz. setzt  
sich fest.<sup>25</sup>

Was aber irgendwelche Wahrscheinlichkeitsaussagen über die Zukunft der Dicht- kunst und ihrer Kraft zu faszinieren angeht, so halte ich mich an Enzensberger. Zum einen an seine lyrische Entwicklung überhaupt, die von den Frechheiten und Erleuchtungen seiner Anfänge bis zu *Leichter als Luft* und zur *Geschichte der Wolken* geführt hat, zum anderen an den Schlussvers eines Gedichts von 1990: »Die Wunde des Möglichen blutet noch«.<sup>26</sup>

25 Thomas Kling: (breisacher) höllenssturz. variante. In: Ders.: Gesammelte Gedichte 1981-2005. Köln 2006, S. 470.

26 Hans Magnus Enzensberger: Pragmatismus. In: Ders.: Zukunftsmusik. Frankfurt a. M. 1991, S. 55 (zuvor in: Anna Chiarloni und Helga Pankoke (Hg.): Grenzfallgedichte. Eine deutsche Anthologie. Berlin 1991, S. 171).