

Schlußbetrachtungen

1. Die Frage nach der historischen Referenz der Bilder als Gravitationszentrum der Literatur- und Modernedebatte der Nachkriegszeit

Wer sich in den Autorenpoetiken der Nachkriegszeit orientieren will, ist gut beraten nachzuvollziehen, wie darin die Frage nach dem Verhältnis von Literatur und Geschichte gestellt wird. Die Forderung nach Berücksichtigung der historischen Dimension der Literatur oder – im Gegensatz dazu – die Suche nach Instanzen, die die Kontinuität der Tradition jenseits der historischen Zäsuren legitimieren, bilden nicht nur die entscheidenden Kriterien zur Unterscheidung der wichtigsten Tendenzen innerhalb dieser Poetiken; beide Ansätze erweisen sich auch als geheimes Zentrum der Debatte über Gebrauch und Mißbrauch der poetischen Bilder – einer Debatte, die in den frühen fünfziger Jahren ihren Anfang nimmt, auf der Schwelle zwischen den fünfziger und sechziger Jahren ihren Höhepunkt erreicht und erst mit dem Ausbruch des Vietnamkrieges und der Studentenrevolte, als die Diskussion über das Verhältnis von Literatur und Geschichte von der Forderung nach „politischer Alphabetisierung“ der Öffentlichkeit¹ überlagert wird, an Vehemenz verliert.

Von diesem Blickwinkel aus betrachtet, spiegelt die Metapherndiskussion der Nachkriegszeit die Bildung von Gruppierungen und strategischen Allianzen zwischen den Schriftstellern wider, die nicht nur deshalb beachtenswert sind, weil sie theoretische Konvergenzen zwischen oft sehr unterschiedlichen Autoren anzeigen, sondern auch aus einem literatursoziologischen und nicht zuletzt rein menschlichen Gesichtspunkt von Interesse sind. Obwohl die Entstehung von Werken und Poetiken nie auf biographische Zusammenhänge reduziert werden kann, ist in den rekurrierenden Argumenten des ‚Für und Wider die Metapher‘ der Versuch zu erkennen, den jeweiligen biographischen, mit dem Krieg verbundenen Ereignissen einen Sinn zu geben bzw. sie im nachhinein – im Lichte der Gegenwart – zu legitimieren.

Stark vereinfachend kann man in der Debatte zunächst zwei Fronten isolieren: auf der einen Seite stehen in erster Linie Autoren der „jungen Generation“ (Andersch) wie Paul Celan, Ingeborg Bachmann und Hans Magnus Enzensberger, aber auch ältere wie zum Beispiel Nelly Sachs; sie alle schreiben der figürlichen Rede innerhalb ihrer dem Gedenken und der Geschichte verpflichteten

¹ H. M. ENZENSBERGER, Gemeinplätze, die Neueste Literatur betreffend, in: Kursbuch 15 (1968), 187–197; 197.

Poetiken eine zentrale Rolle zu. Auf der anderen Seite befinden sich hingegen jene älteren, konservativen Autoren und Kritiker, welche die Wirkungsweise der Metapher primär von ideen-, geistesgeschichtlichen bzw. kunstpsychologischen oder anthropologischen Faktoren, also allesamt von Faktoren der *longue durée*, abhängig machen. Innerhalb der Traditionalisten des Literaturbetriebes stechen Naturlyriker wie Wilhelm Lehmann und Oskar Loerke, Gottfried Benn sowie Hans Egon Holthausen besonders hervor.

Zu einer Zuspitzung der Debatte, in der sich Kontraste verschärfen, Positionen klären und Allianzen bilden, kommt es nur allmählich. Zunächst wird die Metapher primär noch nach den Kriterien der Vorstellbarkeit, der Präzision und Nachvollziehbarkeit kritisiert. Das Verhältnis von Literatur und Geschichte spielt in dieser Phase kaum oder zumindest eine untergeordnete Rolle. Einerseits gilt die Metapher als „vollkommen sinnliche Rede“, an der Anschaulichkeit und Präzision geschätzt werden (vgl. den Standpunkt der Naturlyriker sowie Wilhelm Lehmanns Polemik gegen Peter Huchel); auf der anderen Seite vertritt Karl Krolow in seinem Aufsatz über „intellektuelle Heiterkeit“ eine „ludistische“ Position, indem er sich die Dadaisten – vor allem Hans Arp – und die Surrealisten als Vorbilder nimmt. In der Anlehnung an den Dadaismus spiegelt sich der Anspruch auf Autonomie als Negation der Fremdbeherrschung durch die Wirklichkeit überhaupt, denn die dadaistischen Wortspiele orientierten sich weder am Sinnlichen noch am Rationalen.

Sobald allerdings Paul Celan, Ingeborg Bachmann und Nelly Sachs die literarische Bühne der Nachkriegsliteratur betreten und ihre Lyrik intensiv und in breiter Öffentlichkeit diskutiert wird, verlagert sich der Schwerpunkt der Diskussion. Seit der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre wird zunehmend klar, daß es eine Frage der Metaphernkritik gibt, die alle anderen überlagert und voraussetzt, jene nämlich der historischen Referenz der Bilder. Damit ist grundsätzlich die Möglichkeit gemeint, daß sich die dichterischen Metaphern – der Absicht ihrer Schöpfer folgend – auf bestimmte historische Ereignisse, insbesondere auf jene der jüngsten Geschichte, wie vermittelt auch immer, beziehen können. Die Notwendigkeit, diese Möglichkeit zu theoretisieren, wird in dem Moment empfunden, in dem einige führende Kritiker, Literaturwissenschaftler und Autoren entweder die Metapher als ästhetizistisches Verfahren offen kritisieren oder auf das Autonomie-Prinzip der Dichtung zurückgreifen – Autonomie als Fähigkeit intendiert, eine eigene, der Wirklichkeit entgegengesetzte und monadisch geschlossene Welt zu schaffen –, um einem Literaturverständnis Vorschub zu leisten, in dem für eine Auseinandersetzung mit konkreten historischen Ereignissen von einem moralischen Standpunkt aus kein Platz ist.

Um ein prägnantes Beispiel zu nennen: In seiner im *Tagesspiegel* vom 11.10.1959 erschienenen *Sprachgitter*-Rezension degradiert Günter Blöcker die Verse der *Todesfuge* zu „kontrapunktischen Exerzitien auf dem Notenpapier“ und greift Holthausens These einer „reinen Dichtung“, die auf ihre kommunika-

tive Funktion bewußt verzichtet und autoreferentiell bleibt², wieder auf, um sie auf Celans Gedichte zu beziehen: „Celans Metaphernfülle“, resümiert Blöcker, „ist durchweg weder von der Wirklichkeit abgewonnen, noch dient sie ihr³.“ Celan kann freilich eine solche ‚Enthistorisierung‘ seiner Gedichte nicht akzeptieren. In seiner Erwiderung an den *Tagespiegel* vom 23.11.1959 kommt die bittere Ironie eines Autors zum Ausdruck, der gegen die Negation des Zeugnischarakters, d.h. der aus seiner Sicht wichtigsten Eigenschaft seiner Dichtung, durch den „erste[n] deutsche[n] Nachwuchs-Kritiker“⁴ protestiert:

Auschwitz, Treblinka, Theresienstadt, Mauthausen, die Morde, die Vergasungen: wo das Gedicht sich darauf besinnt, da handelt es sich *um kontrapunktische Ezerzitiën auf dem Notepapier*. Es war tatsächlich hoch an der Zeit, denjenigen, der – das mag an seiner Herkunft liegen – nicht ganz gedächtnislos Gedichte schreibt, zu entlarven⁵.

So wie sich Ingeborg Bachmann in ihren *Frankfurter Vorlesungen* die Verteidigung der historischen Dimension der *Todesfuge* gegen formalistische Ansätze der Literaturbetrachtung vornimmt, verteidigt Hans Magnus Enzensberger die historischen Bezüge der Bilder von Nelly Sachs gegen die Annahme, sie seien wirklichkeitsfremde, wenn auch ästhetisch gelungene „absolute Metaphern“ – ein Urteil übrigens, das auch in gleicher Weise gegen Celan ergeht⁶. Insbesondere besteht Enzensberger auf der Überzeugung, diese Bezüge würden nicht dadurch kompromittiert, daß die Bilder auf einen religiösen bzw. mythischen Horizont projiziert werden⁷. „Staub, Asche, Rauch“, führt Enzensberger aus, „stehen fürchterlich genau und konkret über den Verbrennungsöfen der deutschen Konzentrationslager. Das ist der Anfang, der durch alle Verwandlungen

² Vgl. H. E. HOLTHUSEN, Fünf junge Lyriker, a.a.O.

³ G. BLÖCKER, Gedichte als graphische Gebilde [Rezension zu Celans *Sprachgitter*], in: *Tagespiegel* (Berlin), 11.10.1959.

⁴ Paul CELAN, Brief an Max Frisch vom 23.10.1959. Zit. nach: Max Frisch – jetzt ist Sehenszeit. Briefe, Notate, Dokumente, hrsg. und mit einem Nachwort versehen von J. SCHÜTT. Im Auftrag der Max Frisch-Stiftung, Frankfurt a.M. 1998, 201.

⁵ Ebd., 235–236. Vgl. auch Paul CELAN / Nelly SACHS, Briefwechsel, hrsg. von B. WIEDEMANN, Frankfurt a.M. 1993, 24f.

⁶ Über das Gedicht *Das ist der Flüchtlinge Planetenstunde* schreibt etwa C. Vaerst-Pfarr: „Auch figurale Metaphern – ‚Umriß‘, ‚Ring‘, ‚Figur‘ – im Kontext von Sprachmetaphern sind mehrdeutig. Sie verweisen einerseits auf die der Chiffrensprache von Nelly Sachs innewohnende Tendenz zur Abstraktion und Entstofflichung. Sie zeigen andererseits durch den Kontext des Todes, in dem sie häufig begegnen, daß die Absolutheit der Metaphern auch für den Versuch steht, gegen die reale Welt der Unmenschlichkeit eine poetische Gegenwelt aus der Kombination von Bildelementen zu schaffen.“ (C. VAERST-PFARR, Nelly Sachs, „*Das ist der Flüchtlinge Planetenstunde*“ [aus dem Zyklus *Und niemand weiß weiter*], a.a.O., 48.)

⁷ In ihrer Interpretation des Gedichts *An euch, die das neue Haus bauen*, das in ihren Augen uns erinnert, „auf welchem Grund wir bauen, auf wieviel Gräbern, Schandorten“, warnt auch Ingeborg Bachmann vor solchen Mißverständnissen: „(...) hier ist Prophetisches und Psalmoidierendes nicht zu verwechseln mit Kunst-Prophetie, es ist keine Geste, sondern eine Bewegung aus Leiderfahrung.“ (IV, 208)

des Staubes hindurch behauptet, stets mitgedacht und nie vergessen wird⁸.“ Da Enzensberger Asche und Staub als Zeichen der Zeitgebundenheit schlechthin betrachtet, behauptet er in seinem Kommentar zur Sammlung *Fahrt ins Staublose*:

So handgreiflich, als nackte Realität wie die Asche und der Rauch in den Vernichtungslagern, so gegenständlich beginnt die Reise, als Exil, besitzlose Verbannung, Flucht vor den Schergen des Jahres 1940 in das gefriedete Schweden, und wie der Staub, so endet die Fahrt als kosmische, als Weltfigur⁹.

Somit kommt Enzensberger zum gleichen Schluß wie Peter Szondi in bezug auf Celans Gedicht *Engführung*: „So ist die Aktualisierung der Vernichtungslager nicht allein das Ende von Celans Dichtung, sondern zugleich deren Voraussetzung¹⁰.“

Die Aufwertung der geschichtlichen Signatur der Sprachbilder oder, umgekehrt, die Relativierung des historisch Aktuellen, liefert auch das entscheidende Kriterium für die Beurteilung der Entwicklung der Naturlyrik nach 1945 – d.h. des Übergangs vom naturmagischen Modell der frühen Nachkriegszeit zu dessen Kritik und partieller Weiterführung unter anderen Vorzeichen in den fünfziger und sechziger Jahren. Als Paradigma der konservativen Naturlyrik gilt die naturmagische Schule, die nach dem Krieg unangefochten vorherrscht: programmatisch vertreten durch die beiden großen Namen Oskar Loerke und Wilhelm Lehmann bildet sie eine Klammer, die Vor- und Nachkriegslyrik zusammenschließt, und beeinflusst nicht zuletzt einen wichtigen Teil der dichterischen Produktion von Christine Lavant. Die Vertreter dieser Orientierung eignen sich den romantischen, von Jakob Böhme und der Mystik abgeleiteten „Topos einer Signaturschrift aller Dinge und Wesen“ an und verbinden die „Suche nach einer ‚Chiffrensprache der Natur‘“ oft „mit einer im taxonomischen Sinne korrekten Naturdarstellung“¹¹. Sie verbreiten ein „Denk- und Weltmodell, worin Natur als das verheißungsvolle Bild jener höheren Bedeutung aufgefaßt wurde, aus der all ihr Leuchten, Glänzen, ihr Frieden und ihre kosmische Dimension abgeleitet waren“¹². Durch die Vorstellung einer heilen Naturwelt stellen sie die Heilung des Menschen vom Leiden an der Zivilisation in Aussicht.

Allerdings wird die magische Beschwörung einer heilen Welt bereits in den fünfziger Jahren verstärkt kritisiert; sie wird immer weniger glaubwürdig und zunehmend mit Sentimentalität, Anachronismus oder Eskapismus assoziiert. So hebt etwa Enzensberger vor diesem Hintergrund die moralische Qualität der

⁸ H. M. ENZENSBERGER, Über die Gedichte der Nelly Sachs, a.a.O., 359.

⁹ Ebd., 361.

¹⁰ P. SZONDI, Durch die Enge geführt. Versuch über die Verständlichkeit des modernen Gedichts, in: DERS., Schriften II, Frankfurt a.M. 1978, 345–389; 383.

¹¹ A. GRACZYK, Naturlyrik des 20. Jahrhunderts. Ein kritischer Literaturbericht. In: Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge 3 (2004), 614–618; 614.

¹² U. HEUKENKAMP, Zauberspruch und Sprachlyrik: Naturgedicht und Moderne, in: H. L. ARNOLD (Hrsg.), Lyrik des 20. Jahrhunderts, München 1999, 175–200; 177.

Lyrik von Nelly Sachs hervor: indem die Dichterin in ihrem Werk das Leiden des jüdischen Volkes thematisiert habe, habe sie die Sprache „aus ihrer Verzauerung“¹³ erlöst und aus einem geschichtslosen Raum gehoben. Auf ähnliche Art und Weise distanziert sich Bachmann einerseits von den „Gräserbewisperern“¹⁴ als Pflegern einer zeitlosen Schönheit, auch wenn sie andererseits Günter Eich und Wilhelm Lehmann durchaus zugesteht, keine „Feld-, Wald- und Wiesen-dichter“ geworden zu sein sowie durch „viele neue Bilder“, „viele neue Metaphern“ (GuI, 45) einen wichtigen Beitrag zu ihrem Traum von einer neuen Sprache geleistet zu haben. Viel drastischer äußert sich hingegen Peter Rühmkorf. Aus seiner Sicht sei das von Loerke und Lehmann propagierte Projekt, aus dem Mythos als Fundus ursprünglicher Wahrheiten und allgemeingültiger Werte zu schöpfen, um der gespaltenen und entfremdeten Gesellschaft eine heile Welt entgegenzusetzen, von Anfang an zum Scheitern verurteilt gewesen. Konkret meint er, daß „die Utopie aus dem Blumentopf, beziehungsweise die Wunschvorstellung von einer Wiedergeburt des Mythos aus dem Geist der Kleingärtnerei zwangsläufig in die Lächerlichkeit führen mußte, weil das Mißverhältnis zwischen den tatsächlichen Depressionen, Ängsten und Schwermutanwallungen des seine gesellschaftliche Unverbundenheit erlebenden Subjekts und dem mediokren Heilsprogramm den komischen Effekt bereits unfreiwillig antizipiert hatte“¹⁵.

Unter solchen Voraussetzungen erscheint eine Weiterführung der naturlyrischen Schreibweise nur unter der Bedingung denkbar, daß sich diese dem Moralischen, Sozialen und Politischen öffnet, in dem sie „die Spuren des Krieges und die Verbrechen des Holocaust sowie die damit verbundene Frage der Schuld in sich auf(nimmt)“¹⁶. Für dieses Revisionsprogramm stehen im Westen Günter Eich und Enzensberger, im Osten Peter Huchel und Johannes Bobrowski, in Österreich Paul Celan und Ingeborg Bachmann. Letztere etwa entwirft eine Naturauffassung, welche für die bereits in den frühen fünfziger Jahren ansetzende Neuorientierung höchst symptomatisch ist. In einem Interview, in dem sie sich gegen die „Eingruppierung (ihrer Gedichte) in die Hauptabteilung ‚Naturlyrik‘“ (GuI, 32) zu Wehr setzt, behauptet sie, sich nie für Naturphänomene im empirischen Sinne interessiert zu haben: „Wiesen und Wälder, die darin (in ihrem Gedicht *Landnahme*, A.d.V.) angerufen würden, meinten in Wirklichkeit nicht eine Landschaft, sondern eine ‚Sprachlandschaft‘.“ (GuI, 33) Ästhetische Landschaft komme in ihren Gedichten nur als „kritische Naturlandschaft“ bzw. „Geschichtslandschaft“ in Betracht, d.h. als Landschaft, in der Gedächtnisspuren eingeschrieben sind: „Die Natur liefere auch nur die Gegenstände, Stichworte, Vokabeln – den Hintergrund für die Verse [...]“; was diese zu typischen „Bach-

¹³ H. M. ENZENSBERGER, *Die Steine der Freiheit*, in: DERS., *Einzelheiten*, Frankfurt a.M. 1962, 246–252; 249.

¹⁴ I. BACHMANN, *Gespräche und Interviews*, a.a.O., 45. Im folgenden als GuI abgekürzt.

¹⁵ RÜHMKORF, *Das lyrische Weltbild der Nachkriegsdeutschen*, a.a.O., 17.

¹⁶ GRACZYK, *Naturlyrik des 20. Jahrhunderts*, 614.

mann-Versen“ mache, sei im Grunde „das Geschichtsempfinden“. (GuI, 32) Am Beispiel des Gedichts *Früher Mittag* (1952) kann man auf exemplarische Art und Weise nachvollziehen, wie sie die traditionellen Naturbilder als geschichtliche Projektionsfolien¹⁷ für eine unverblünte Kritik an der Entwicklung der Nachkriegsgesellschaft einsetzt. Wie im hermetischen Chiffrensystem, das Celan im Anschluß an die symbolistische Tradition errichtet, wird hier Natur nicht mehr als Zeichen einer höheren Bedeutsamkeit, sondern „als Vorrat traditionsbesetzter Verständigungssignale benutzt“¹⁸. Dieses Verfahren wird in der ersten Strophe des Gedichts evident:

Still grünt die Linde im eröffneten Sommer,
 weit aus den Städten gerückt, flirrt
 der mattglänzende Tagmond. Schon ist Mittag,
 schon regt sich im Brunnen der Strahl,
 schon hebt sich unter den Scherben
 des Märchenvogels geschundener Flügel,
 und die vom Steinwurf entstellte Hand
 sinkt ins erwachende Korn. (I, 44)

Der Text löst beim Leser Irritationen aus, weil er die traditionelle Regenerationskraft der Natur aufruft, um sie sofort in Frage zu stellen: „Statt einer sich erneuernden Aufbruchlandschaft, die wieder Gras auf die Vergangenheit wachsen ließe, entsteht eine bedrückende Todeslandschaft“¹⁹. Im Konkreten demontiert das Gedicht die Erwartungen, die sich im Zusammenhang mit den teilweise romantisch angehauchten Symbolen der grünenden Linde, des sich im Brunnen regenden Strahls, des Märchenvogels und des erwachenden Kornes einstellen. Die Zeichen der erwachenden und aufblühenden Natur werden durch Todeszeichen kontrastiert und somit negiert: Es handelt sich dabei um die „Scherben“, die an eine Katastrophenlandschaft erinnern, den „geschundene(n) Flügel“ und „die vom Steinwurf entstellte Hand“, die für die Gewalt und deren Folgen, für die Opfer und die Täter stehen. Im Verlauf des Gedichts kommen weitere Bilder dazu wie der enthauptete Engel, das Totenhaus, die „Henker von gestern“, die Mulde und die Asche, die die Todes- und Vernichtungsszenerie präzisieren und auf die frühe Nachkriegszeit beziehen. Indem das Gedicht durch die Konstruktion einer „Katastrophenlandschaft“ die Unmöglichkeit zu vergessen thematisiert und durch den Hinweis auf „das Unsägliche“ (I, 45) die Suche nach einer

¹⁷ Vgl. D. SCHILLING, Projektionen von Geschichte. Naturlyrik nach 1945, in: TH. ALTHAUS / ST. MATUSCHEK (Hrsg.), Interpretationen zur neueren deutschen Literaturgeschichte, Münster Hamburg 1994, 207–233.

¹⁸ H. OHDE, Die Magie des Heilen. Naturlyrik nach 1945, in: L. FISCHER (Hrsg.), Literatur der Bundesrepublik Deutschland bis 1967, München 1986, 349–367; 363.

¹⁹ A. GRACZYK, Gedächtnislandschaft der Katastrophe. Ingeborg Bachmanns Gedicht „Früher Mittag“, in: Der Deutschunterricht (2006) H.2, 58–65; 59–60.

Sprache der Erinnerung programmatisch fordert, entwirft es „eine fragmentarische Poetik für deutschsprachige Lyrik in den ersten Jahren nach 1945“²⁰. In ihrem für Bachmann typischen Schwanken zwischen Hoffnungslosigkeit und Aufbegehren behauptet es auf jeden Fall die Unmöglichkeit für die Schriftsteller, sich nach dem Krieg mit der Natur auseinanderzusetzen, ohne sie in bezug auf Geschichte und Erinnerung zu stellen, wie auch Nelly Sachs' rhetorische Fragen im Gedicht *Ihr Zuschauenden* eindrucksvoll bestätigen:

Wieviel flehend erhobene Hände
 In dem märtyrenhaft geschlungenen Gezweige
 Der alten Eichen?
 Wieviel Erinnerung wächst im Blute
 Der Abendsonne²¹?

In der Nachkriegszeit läßt sich die Metapherndiskussion also keineswegs – wie bisweilen in früheren Epochen – auf eine rein stilistische oder eine akademische Angelegenheit reduzieren; in diesen Jahren betrifft sie vielmehr Sinn und Funktion des Schreibens überhaupt, denn sie impliziert die von Jean Paul Sartre bereits sehr früh gestellte Frage, was, warum und für wen geschrieben wird²². Auf dem Spiel steht in dieser Phase der Debatte die Verantwortung des Schriftstellers bzw. die Frage seines sozialen und politischen Engagements nach der doppelten Katastrophe des nationalsozialistischen Regimes und des Zweiten Weltkriegs; zu einem Zeitpunkt, an dem Auschwitz die Legitimität des Schreibens in Frage gestellt und die Grundlagen der aufklärerisch-westlichen Zivilisation erschüttert hat, wird im ‚Für und Wider um die Metapher‘ die kulturelle Bedeutung der Literatur als gesellschaftliche Institution hinterfragt. Denn die Schriftsteller werden mit der Frage konfrontiert, was sie zur Verhinderung von Auschwitz getan haben und was sie tun werden, damit sich Auschwitz nicht wiederholt.

An diesem Wechsel der Perspektive ist Adorno maßgeblich beteiligt. Sein berühmt-berüchtigtes Verdikt aus dem Jahr 1949 verwandelt die traditionellen Vorwürfe gegen die Metapher, die in den 50er Jahren, mit Ausnahme der Kritik der Kahlschlagliteraten an der *Kalligraphie*, eher gedichtökonomischer oder formaler Natur (vgl. Benns Marburger Rede; Höllerers und Stomps' Kritik am Surrealismus; die Kontroverse Lehmann-Huchel) in weitreichende Vorwürfe. Nach diesem Verdikt verstärkt sich der Ideologie-Verdacht gegen die Metapher als Inbegriff des Ästhetizismus und der falschen Sprache. Adornos Diktum verwandelt sich nicht zuletzt in ein Bildverbot.

²⁰ L. OLSCHNER, Ein Dialog mit der Zeit. Bachmanns Gedicht *Früher Mittag*, in: M. MAYER (Hrsg.), Werke von Ingeborg Bachmann, Stuttgart 2002, 43–57; 55.

²¹ N. SACHS, In den Wohnungen des Todes, in: DIES., Fahrt ins Staublose, Frankfurt a.M. 1988, 20.

²² Vgl. J.-P. SARTRE, Was ist Literatur?, Reinbek bei Hamburg 1948.

Sobald man ästhetische Fragen in einem solchen erweiterten Zusammenhang diskutiert, wie es in der Nachkriegszeit geschieht, steigt die Sensibilität für den engen Zusammenhang zwischen Sprachbildern und gesellschaftlichen Haltungen und insbesondere das Bewußtsein dafür, daß „Metaphern (...) allererst Weltmodelle und Handlungsanweisungen (sind)“²³ und keine Metapher so harmlos ist, daß sie nicht kritisiert werden müßte, wenn sie in moralischer Hinsicht problematisch ist. Sobald sich die Schriftsteller mit solchen Fragen auseinandersetzen, nehmen sie bereits Erkenntnisse vorweg, die erst im Laufe der pragmatischen Wende der Linguistik systematisch reflektiert werden sollten:

Die Juden werden von den Nazis als ‚Ungeziefer‘, die Apo-Anhänger von einem bekannten CDU-Politiker als ‚rote Ratten‘, die Polizisten von manchen Linken als ‚Bullen‘ oder ‚Schweine‘ (‚Cops are pigs‘) bezeichnet. (...) Solche Metaphern verändern die Einstellungen zu Menschen und Gegenständen, sie enthalten Handlungsaufforderungen: Vernichtet das Ungeziefer und die Ratten, tötet die Bullen und Schweine (...)“²⁴.

So wie die Kritik bzw. die Ablehnung der Metapher in diesen allgemeinen Kontext gestellt wird, muß sich auch die Verwendung der figürlichen Sprache nicht mehr allein in einem rein literarischen, sondern in einem gesamt-kulturellen Zusammenhang rechtfertigen. Die Funktion der Metapher in diesem erweiterten Kontext zu diskutieren, bedeutet, die entscheidenden Frage danach zu stellen, wie Literatur und Kultur ‚nach Auschwitz‘ überhaupt noch gedacht werden können, ohne der radikalen Skepsis zu verfallen, die Adorno provokatorisch vorgetragen hat:

Daß es geschehen konnte inmitten aller Tradition der Philosophie, der Kunst und der aufklärenden Wissenschaften, sagt mehr als nur, daß dieser, der Geist, es nicht vermochte, die Menschen zu ergreifen und zu verändern. (...) Alle Kultur nach Auschwitz, samt der dringlichen Kritik daran, ist Müll“²⁵.

Die Herausforderung anzunehmen, die in dem Paradoxon einer „Kultur nach Auschwitz“ enthalten ist, – einer Kultur nämlich, die dieses Namens nicht würdig ist, weil sie Auschwitz nicht verhindert hat –, heißt, die Konzeption der „Kultur als Alibi“ abzulehnen, die Max Frisch anhand eines Vergleiches des Kulturbetriebes in Deutschland und in der Schweiz schon im Jahre 1949 entworfen hat. „Kultur als Alibi“ nennt Frisch mit Blick auf Deutschland „eine ästhetische Kultur“, deren „besonderes Kennzeichnen (...) die Unverbindlichkeit (ist)“, „eine Geistesart, die das Erhabenste denken und das Niedrigste nicht verhindern

²³ J. NIERAAD, „Bildgesegnet und bildverflucht“. Forschungen zur sprachlichen Metaphorik, Darmstadt 1977, 3f.

²⁴ Ebd.

²⁵ Th.W. ADORNO, Negative Dialektik, a.a.O., 359. Zu Adornos Kulturbegriff vgl. S. KRAMER, „Wahr sind die Sätze als Impuls...“. Begriffsarbeit und sprachliche Darstellung in Adornos Reflexion auf Auschwitz, in: DVJS 70 (1996), 501–523; bes. 502–508, und H. SCHWEPPENHÄUSER, Zum Widerspruch im Begriff der Kultur, in: Tractanda. Beiträge zur kritischen Theorie der Kultur und der Gesellschaft, Frankfurt a.M. 1972, 92–101.

kann, eine Kultur, die sich säuberlich über die Forderungen des Tages erhebt“²⁶. Einer solchen Kultur, die früher einen „Mann wie Heydrich“ hervorgebracht hat, welcher „der Mörder von Böhmen“ und zugleich „ein hervorragender und empfindsamer Mensch“ war, und die es heute ermöglicht, daß „wieder, als hätte es daran gefehlt, allenthalben nichts als Kultur gemacht (wird), Theater und Musik, Dichterlesungen, Geistesleben mit hohem und höchstem Anspruch“, setzt Frisch die Kulturauffassung der Schweizer entgegen, welche „die Begabung eines Gotthelf nicht als Entschuldigung dafür (empfinden), daß es in (ihrem) Lande auch Meuchelmörder gibt“²⁷.

Durch die Ablehnung der Trennung zwischen Politik und Ästhetik sowie durch die Kritik am Bild des elitären „Künstler[s], der, ledig aller Zeitgenossenschaft, ganz und gar in den Sphären reinen Geistes lebt, so daß er im Übrigen durchaus ein Schurke sein darf“²⁸, legt Frisch den Grundstein für die Kulturauffassung, die in der Nachkriegszeit von den führenden Autoren der „jungen Generation“ durchgesetzt wird. Sie zeichnet sich durch die Tendenz aus, ästhetische Fragen immer auch als moralische und politische Fragen zu behandeln: „Keine neue Sprache ohne neue Moral“ (II, 83), heißt die von Ingeborg Bachmann stellvertretend für die genannten Autoren gestellte Forderung.

In ihrer Bündigkeit liefert sie ein symptomatisches Beispiel für den engen Implikationszusammenhang der Sphären der Ästhetik, der Erkenntnis und der Moral. Zu dieser veränderten Kulturauffassung gehört ein Künstler- und Intellektuellenbild, das sich vom „Priester des Ewigen“, wie Frisch diesen nennt, differenziert und nicht mehr durch den „täglichen Verrat“²⁹ der aufklärerischen Ideale definiert. Vorbildfunktion haben in diesem Zusammenhang Figuren wie Adorno oder Julien Benda, dessen Schlüsselwerk von Frisch in diesem Zusammenhang offensichtlich zitiert wird³⁰; diese neuen Bezugspersonen ersetzen negative Vorbilder wie etwa Gottfried Benn, in den Augen von Frisch den Prototypen des Künstlers, „der, ledig aller Zeitgenossenschaft, ganz und gar in den Sphären reinen Geistes lebt (...)“³¹.

²⁶ M. FRISCH, Kultur als Alibi, in: DERS., Gesammelte Werke in zeitlicher Folge, hrsg. von H. MAYER unter Mitwirkung von W. SCHMITZ, Frankfurt a.M. 1976, 337–343; 341.

²⁷ Ebd., 341, 342.

²⁸ Ebd., 341.

²⁹ Ebd.

³⁰ Wie Christine Koschel berichtet, hat auch Ingeborg Bachmann „immer wieder erfolglos ihren Verlegerfreunden und Lektoren ein Buch [vorgeschlagen], das 1927 in Paris erschienen war und das Deutschland bis zum Jahr 1978 ignoriert hat, Julien Bendas berühmte Schrift ‚La Trahison des Clercs‘.“ (Ch. KOSCHEL, Spazieren, in: du. Die Zeitschrift der Kultur [Ingeborg Bachmann. Das Lachen der Sphinx] 9 [1994], 65–66; 66.)

³¹ Ebd., 341.

2. Zur konstruktiven Poetik der Literatur nach Auschwitz

Für die genannten Autoren der „jungen Generation“ und einige ihrer älteren Kollegen schafft das entschlossene Bekenntnis zur jüngsten Geschichte und zu einer konsequenten Vergangenheitsbewältigung zwar einen gemeinsamen Bezugs- und Orientierungspunkt; dieser erweist sich aber zugleich als Prisma, an dem sich bald auch die Differenzen in den jeweiligen künstlerischen Gestaltungsprogrammen zeigen. Während Autoren wie etwa Paul Celan, Ingeborg Bachmann und Peter Weiss auf die innovativen Potentiale der Metapher setzen und Positionen vertreten, die mit den jüngsten Ergebnissen der Holocaust-Forschung in Einklang stehen, glauben andere wie zum Beispiel Wolfgang Borchert oder Jean Améry und zum Teil auch Günter Grass der für die Beschreibung der „Unmenschlichkeit“ geeigneten Sprache gerade dadurch näherzukommen, daß sie auf die figürliche Rede verzichten und sich einer Poetik des Realismus verpflichten.

Die genannten Unterschiede hinsichtlich des Darstellungsproblems, die vom Beginn der Debatte an latent vorhanden sind, werden Mitte der sechziger Jahre evident. 1965 erscheint nämlich nicht nur Peter Weiss' *Laokoon*-Preisrede, sondern auch ein Essay des österreichischen Schriftstellers Jean Améry (1912–1978) mit dem Titel *Die Tortur*³². Hier versucht Améry, seine physischen und psychischen Erfahrungen mit den Folterpraktiken der Nationalsozialisten reflektierend nachzuvollziehen und auf ihre Darstellbarkeit in der Kunst hin zu prüfen. In seinen Intentionen soll der Essay die besondere Perspektive eines Opfers im Spannungsverhältnis von Subjektivität und Objektivität der Darstellung zur Sprache kommen lassen.

Zu den zahlreichen Reaktionen auf diesen Aufsatz gehört jene von Ingeborg Bachmann, die in Jean Améry eine Art Seelenverwandten sieht und ihn als Vorbild für die Darstellung der Figur von Trotta in der Erzählung *Drei Wege zum See* (II, 349–486) nimmt. Hier wird Trotta offensichtlich die Funktion zugewiesen, eine Wendung im Leben der Starphotographin Elisabeth Matrei, die auf Reportagen über Gewalt und Brutalitäten spezialisiert ist, herbeizuführen und ihr Selbstverständnis als Journalistin und Photographin zu erschüttern. Durch Trotta sieht sich Elisabeth in der Tat mit dem Vorwurf konfrontiert, das menschliche Leiden darstellen zu wollen, das in den Augen von Trotta gar nicht darstellbar ist, und aufgrund dieser Anmaßung letztendlich die Wirklichkeit zu verfälschen. Was sie an diesen Unterstellungen nicht begreift, leuchtet ihr nach der Lektüre des Aufsatzes *Die Tortur* von Jean Améry ein. Darin kommt zum Ausdruck, „was sie und alle Journalisten nicht ausdrücken konnten, was die überlebenden Opfer, deren Aussagen man in rasch aufgezeichneten Dokumen-

³² J. AMÉRY, *Die Tortur*, in: DERS., *Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Unbewältigten*, Stuttgart 1977, 46–73. Von dieser Ausgabe wird im folgenden zitiert.

ten publizierte, nicht zu sagen vermochten“. (II, 421) Insbesondere sei es dem Autor des Essays gelungen, mit seiner Sprache „durch die Oberfläche entsetzlicher Fakten zu dringen, und um diese Seiten zu verstehen, die wenige lesen würden, bedurfte es einer anderen Kapazität als der eines kleinen vorübergehenden Schreckens, weil dieser Mann versuchte, was mit ihm geschehen war, in der Zerstörung des Geistes aufzufinden und auf welche Weise sich wirklich ein Mensch verändert hatte und vernichtet weiterlebte.“ (II, 421)

Es steht außer Frage, daß Bachmann in der Begegnung von Trotta und Elisabeth Matrei die „Differenz zwischen Ästhetisierung des Leidens und der Authentizität traumatischer Erfahrung“³³ thematisieren will und dadurch die Polemik gegen den Ästhetizismus fortsetzt, die sie sowohl in den *Frankfurter Vorlesungen* als auch in den späten Gedichten vorgetragen hat. Und es ist ebenfalls nicht zu bestreiten, daß sie im Werk Amérys eine „Bestätigung sowohl ihres Literaturverständnisses als auch ihres poetischen Ausdruckswillens“³⁴ findet.

Die Feststellung von menschlichen und poetologischen Affinitäten soll jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, daß zwischen Bachmann und Améry auch grundsätzliche Unterschiede in der Frage der künstlerischen Artikulation der Erfahrung und in der Bewertung des Authentizitätsbegriffs bestehen. Berücksichtigt man die sprachlichen Verfahren und die sprachtheoretischen Argumente, die Améry in seinen *Bewältigungsversuchen* favorisiert, und nennt man die Autoren, gegen die er sich abgrenzen möchte, leuchten diese Differenzen sofort ein.

Im Essay über die Tortur gipfeln Amérys poetologische Überlegungen in einer scharfen Kritik an der metaphorischen Rede und einem Plädoyer für ein direktes Sprechen, das auf Stilisierung verzichtet:

Es wäre ohne alle Vernunft, hier die mir zugefügten Schmerzen beschreiben zu wollen. War es „wie ein glühendes Eisen in meinen Schultern“, und war dieses „wie ein mir in den Hinterkopf gestoßener stumpfer Holzpfahl“? – ein Vergleichsbild würde nur für das andere stehen, und am Ende wären wir reihum genasführt im hoffnungslosen Karussell der Gleichnisrede. Der Schmerz war, der er war. Darüber hinaus ist nichts zu sagen. Gefühlsqualitäten sind so unvergleichbar wie unbeschreibbar. Sie markieren die Grenze sprachlichen Mitteilungsvermögens. Wer seinen Körperschmerz mitteilen möchte, wäre darauf gestellt, ihn zuzufügen und damit selbst zum Folterknecht zu werden³⁵.

Ausgehend von den eigenen Erfahrungen fordert Améry das betroffene Subjekt auf, seine Gefühle der Sprache unvermittelt anzuvertrauen, und setzt auf das Verfahren der Tautologie, das ihm als Inbegriff einer Poetik der Sparsam-

³³ I. HEIDELBERGER-LEONARD, Ingeborg Bachmann und Jean Améry: Zur Differenz zwischen Ästhetisierung des Leidens und der Authentizität traumatischer Erfahrung, in: D. GÖTTSCHE / H. OHL (Hrsg.), Ingeborg Bachmann – Neue Beiträge zu ihrem Werk, (Internationales Symposium Münster 1991) Würzburg 1993, 187–196. Vgl. auch H. HÖLLER, Ingeborg Bachmann. Das Werk. Von den frühesten Gedichten bis zum ‚Todesarten‘-Zyklus, Frankfurt a.M. 1993, 283f.

³⁴ K. BARTSCH, Grenzverletzungen des Ichs. Ingeborg Bachmanns späte Prosa und Jean Amérys „Bewältigungsversuche“, in: Literatur und Kritik 229/230 (1988), 404–414.

³⁵ AMÉRY, Die Tortur, a.a.O., 63.

keit, der Essentialität, des Verzichts auf ästhetische „Delikatessen“ (Bachmann) und als Deckname für authentisches Sprechen dient.

Gegen die vermittelnde Rolle der figürlichen Rede meldet er grundsätzliche Zweifel an, die er im Roman-Essay *Lefeu* noch radikalisiert. Hier präzisiert er seine Position und spitzt seine Polemik auf die provozierende Feststellung zu: „Kein Platz für Celan“³⁶. So wie im Essay über die Tortur interpretiert er auch hier die Metapher als Figur der Verspätung und als Inbegriff eines Sprechens, das unaufhörlich veraltet und dazu verurteilt ist, den authentischen Erlebnissen in ihrer Einzigartigkeit immer hinterherzulaufen, ohne sie jemals zu treffen. In dem Améry den Akzent auf die Verspätung der Metapher setzt, streitet er ihr jedes dynamische und innovative Potential ab und interpretiert sie als Symptom des ästhetizistischen Sprechens, als „Einverständnis mit dem schönen Schein“³⁷. Und dies impliziert, daß dort, wo die Metapher bewußt eingesetzt wird, die Erfahrung immer schon verfälscht wird. Amérys polemischer Impetus gegen die „Gleichnisrede“ geht so weit, daß er den Anspruch auf historische Wahrheit bzw. auf die historische Referenz der Bilder in der berühmten *Todesfuge* zurückweist:

Wenn selbst in crucialen Momenten einer Existenz nur Wörter sich darbieten, die durch den dokumentarischen oder auch dichterischen Verbrauch („ein Grab in den Lüften“) vollkommen ausgelaugt sind, also zwar sachlich durchaus bedeutend, aber dem Erlebnisfaktum nicht gemäß sind, wird der wortohnmächtig Betroffene eine Tendenz haben, auf die Aussage zu verzichten und die sich einstellenden Wortgemächte von sich zu schieben: mit Ekel³⁸.

Wenn das Medium der Sprache solche Defizite aufweist, dann kann das betroffene Subjekt nur zwischen einem nicht authentischen, selbstreferenziellen Sprechen oder dem Schweigen wählen. In dem einen oder dem anderen Fall ist es dazu verurteilt, in seinen Visionen und Halbträumen gefangen zu bleiben:

Das Faktum, in Worte übertragen, verliert jeglichen Beschwörungswert, so daß der von Visionen Überfallene den Versuch machen wird, die entwerteten Wörter in andere zu übersetzen, auch wenn diese scheinbar mit dem Bild, das erbarmungslos sich entschleiert, nichts zu schaffen haben. Dieses Bild ist [...] an und für sich unverwertbar: man kann es nicht in sachgerechte Worte bringen, könnte es aber auch nicht malen³⁹.

Wie Ingeborg Bachmann sieht auch Jean Améry als wichtigste Aufgabe des Schriftstellers, „den Schmerz [nicht] zu leugnen,“ sondern ihn „wahr(zu)haben und noch einmal, damit wir sehen können, wahr[zum]achen“. (IV, 275) Dieser

³⁶ J. AMÉRY, *Lefeu oder Der Abbruch*. Roman-Essay, Stuttgart 1974, 123. Zum Roman vgl. D. LORENZ, Scheitern als Ereignis. Der Autor Jean Améry im Kontext europäischer Kulturkritik, Frankfurt a.M. 1991, 126–178, und I. HEIDELBERGER-LEONARD, *Lefeu oder der Abbruch – summa der eigenen Existenz?*, in: DIES. / H. HÖLLER (Hrsg.), *Jean Améry, der Schriftsteller*, Stuttgart 2000, 7–21.

³⁷ H. HEISSENBÜTTEL, Was alles hat Platz in einem Gedicht?, a.a.O., 120.

³⁸ AMÉRY, *Lefeu oder Der Abbruch*, a.a.O., 122.

³⁹ Ebd., 122.

kommt jedoch im Laufe seiner theoretischen Überlegungen zu einer ganz anderen Einschätzung der Möglichkeiten der künstlerischen Artikulation als Ingeborg Bachmann oder Peter Weiss. Améry schwankt zwischen dem Vertrauen in ein klares, an der Alltags- und Wissenschaftssprache orientiertes Sprechen, das anders als die „Gleichnisrede“ den direkten Zugang zur Wirklichkeit nicht verstelle, und der radikalen Sprachskepsis, die das Subjekt zum Schweigen oder zur Privatsprache verurteilt⁴⁰. Die Idee einer möglichen Überschreitung der Sprachgrenzen bahnt sich in seinen Überlegungen selten an und diese wird in den meisten Fällen im weiteren Lauf der Gedankenentwicklung vom Argument der Übermacht der Sprache oder der Wirklichkeit verdrängt⁴¹. Die Sprache in ihrer Autosemiosefähigkeit und eine als Übermacht erlebte Wirklichkeit erweisen sich regelmäßig stärker als das Subjekt, das überwältigt wird und sich in sich selbst zurückzieht. Améry sieht die Problematik der Artikulation im Rahmen einer realistischen Auffassung, in der Ich, Sprache und Welt im Sinne einer vom frühen Wittgenstein abgeleiteten Abbildtheorie verbunden sind, wie die Metaphern der zu zerreißenen Schleier oder der zu durchdringenden Oberfläche deutlich machen⁴².

Ingeborg Bachmann und Peter Weiss denken indessen die Wirklichkeit als etwas noch „im Erscheinen Begriffenes“ (Lacou-Labarte), als etwas noch nicht Erschlossenes, das sogar in seinen schrecklichsten Formen nicht nur artikuliert

⁴⁰ Auch im Essay *Hand an sich legen. Diskurs über den Freitod* (Stuttgart 1976) wird der Gegensatz von „anzweifelbarer Metaphorik“ und „language clair“ thematisiert.

⁴¹ Vgl. folgende Passage: „Die Sprache, der ich mich für einmal hier überließ, die sich meinen Händen entwand und mehr wurde als Ausdrucksmittel vorgefaßter Gedanken, sprengte nach allen Richtungen mein Exposé. Schon während ich die ersten Zeilen hinschrieb, ergab sich etwas für mich Neues und Unerhörtes: ich wurde gewahr, wie ich von der Sprache mich tragen und treiben ließ. Sie führte aus unbekanntem, nie von mir erforschten Tiefen Assoziationen herbei, lautliche und bildliche, die ihrerseits wieder neue Gedanken- und Vorstellungsketten gebaren. Waren das Fesseln? Ja und nein. Die Sprache führte mich am Gängelband und narrete mich, des bin ich gewiß. Und ich empfand dies um so beschämender als ich ja gewohnt war, in der publizistischen Arbeit souverän über das sprachliche Medium zu herrschen. Zugleich aber waren die Ketten der Widerspruch ihrer selbst, nämlich: Elemente einer berausenden Befreiung. Ich erzählte ja, ich war nicht nur Entwickler von Gedanken.“ (AMÉRY, Lefeu oder Der Abbruch, a.a.O., 179–180.)

⁴² Vgl. die strikte Gegenüberstellung von einem auf dem Argument der Evidenz basierenden Realismus und einer negativ intendierten ästhetischen Vermittlung: „Eine Gefängniszelle ist eine Gefängniszelle: nicht mehr und nicht weniger. Sie ist keine Halluzination, denn sie läßt sich ausmessen (nehmen wir an: drei Meter lang, zwei Meter breit) und darum sich *ermessen* als das, was sie für den Inhaftierten bedeutet. [...] Der Film ‚Das Geständnis‘ machte mir bewußt, jenseits der kunsttheoretischen Debatte, daß zumindest in der Darstellung politischer Vorgänge und namentlich solcher, bei denen es ums Ganze des Menschseins und Nicht-mehr-Menschseins geht, nur jener vorgeblich unbrauchbare Realismus sowohl die Wirklichkeit zu ergreifen als auch die Reaktionen beim Zuschauer auszulösen imstande ist. Costa Gavras hat ästhetischer Verfeinerung und Transformation nicht das mindeste Zugeständnis gemacht.“ (AMÉRY, Wann darf Kunst auf „Kunst“ verzichten? Zu dem Filmwerk „Das Geständnis“, in: Merkur 1970, 1197–1198; 1197.)

werden kann, sondern der Artikulierung bedarf⁴³. Wo diese Artikulierung ausbleibt, verliert sich die Wirklichkeit in der Undifferenziertheit, im Amorphen; in solcher Form wirkt sie bedrohlich, angstmachend, unbewältigbar. Im Plädoyer für eine komplexe Form von Artikulation, die sich nicht einfach auf den Gegensatz von nicht authentischen „Bildnissen“ und authentischen „Erlebnissen“⁴⁴ oder auf ein Für und Wider der Metapher⁴⁵ reduzieren läßt, liegt der alternative Vorschlag von Bachmann und Weiss zu Amérys *Bewältigungsversuchen*.

Sie vertreten nun nicht nur die These, daß sich Authentizität als künstlerisches Wahrheitspostulat mit einem hohen Grad an künstlerischer Artikulation verträgt; sie glauben auch, daß Authentizität geradezu ein Höchstmaß an künstlerischer Organisation und Gestaltung fordert. Authentizität, wie Bachmann und Weiss sie konzipieren, ist nicht nur durch die Kraft des Negativen, durch die „Logik des Zerfalls“⁴⁶, durch das Absurde oder durch Verschweigen zu gewinnen, wie dies Adorno verlangt hatte, sondern durch künstlerische Artikulation, die nicht schon dadurch, daß sie Gestaltung, Verdichtung, ästhetische Organisation voraussetzt, zwangsweise zum „Stilisationsprinzip“⁴⁷ entarten muß. Während Enzensberger in seiner Hommage an Adorno noch fordert, „geduldig / fest(zu)halten den schmerz der negation“⁴⁸, favorisieren Bachmann und Weiss gegenüber Prinzipien der negativen Ästhetik die Potenz gelingender Artikulation. Diese Option hat zwei Gründe.

Zum einen machen sie geltend, daß die psychisch-existenziellen Probleme und die Antagonismen der Gesellschaft in ihrer ganzen Komplexität durch die Prinzipien des Negativen nicht adäquat ausgedrückt werden können, sondern der sprachlichen Artikulation bedürfen. Der andere Grund hat damit zu tun, daß Bachmann und Weiss die Potentiale kritischer Rationalität nicht aufgeben und weiterhin auf die bewußte Kritik durch das rationale Subjekt setzen wollen.

Mit dieser Position kommen Bachmann und Weiss der gegenwärtigen Diskussion über die „Literatur nach Auschwitz“ schon sehr nahe, die seit den

⁴³ Die variante Formulierung von Celan für diesen Tatbestand ist: „Wirklichkeit (auch die entsetzlichste, A.d.V.) ist nicht, Wirklichkeit will gesucht und gewonnen sein.“ (III, 167)

⁴⁴ K. R. SCHERPE, Von Bildnissen zu Erlebnissen. Wandlungen der Kultur „nach Auschwitz“, in: H. BÖHME / K. R. SCHERPE (Hrsg.), Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle, Reinbek bei Hamburg 1996, 254–282; 262f.

⁴⁵ Vgl. G. SCHEIT, Am Ende der Metapher. Über die singuläre Position von Jean Amérys *Ressentiments* in den 60er Jahren, in: S. BRAESE / H. GEHLE u.a. (Hrsg.), Deutsche Nachkriegsliteratur und der Holocaust, Frankfurt a.M. New York 1998, 301–316. Es genügt allerdings nicht, Amérys Kritik an der „Gleichnisrede“ zu referieren und dann einzuwenden, daß „Améry lauter Vergleiche und Metaphern“ (306) verwende. Wichtiger indessen wäre die Beantwortung der Frage, durch welches Sprachmodell sich der Gebrauch oder der Nicht-Gebrauch von Metaphern legitimiert.

⁴⁶ ADORNO, Ästhetische Theorie, a.a.O., 41.

⁴⁷ ADORNO, Engagement, a.a.O., 423.

⁴⁸ H. M. ENZENSBERGER, schwierige Arbeit, in: DERS., blindenschrift, 7. Aufl. Frankfurt a.M. 1971, 58–59; 58.

neunziger Jahren von James Edward Young und seinen Thesen maßgeblich bestimmt ist. Mit Blick auf dieses Korpus an Literatur, das sowohl Zeugnisse von Überlebenden als auch fiktionale Texte umfaßt, geht Young davon aus, daß wir es niemals mit Fakten, sondern immer – unabhängig von Textsorte und -genre – mit *interpretierten Fakten* zu tun haben, und will deshalb die Aufmerksamkeit der Leser auf die Frage konzentrieren, „in welcher Weise die Holocaust-Literatur die Ereignisse nachträglich in einem bestimmten Licht reflektiert, ihnen bestimmte Bedeutungen unterlegt und uns zu diesen Bedeutungen hinführt“⁴⁹.

Der im Zitat skizzierte Prozeß der nachträglichen Reflexion, der Bedeutungszuschreibung und der Vermittlung beschreibt im Wesentlichen die Momente und den Prozeß der künstlerischen Artikulation. Für Young ist die Interpretation unhintergebar, weil er die Unmöglichkeit postuliert, unser Verhältnis zu den Fakten des Holocaust im Rahmen einer realistischen Logik der Abbildung zu denken; er zitiert in diesem Zusammenhang Robert Scholes:

Der Realismus ist tot, weil die Realität [selbst] nicht wiederzugeben ist. Alles Schreiben, alle Komposition ist Konstruktion. Wir imitieren die Welt nicht, wir konstruieren Versionen von ihr. Es gibt keine Mimesis, nur *Poiesis*. Keine Wiedergabe. Nur Konstruktion⁵⁰.

Youngs Position basiert auf ähnlichen Prämissen wie eine Poetik, die Literatur als den „Vergleich von Schon-Gegenwärtigem mit Schon-Gegenwärtigem“ (Lacoue-Labarthe) ablehnt, im Gegensatz dazu die „Unterbrechung der Mimesis“ (ders.) im Horizont eines realistischen Konzepts verlangt und mithin die Beschreibung von Schmerz und Leiden nur im Rahmen eines Artikulations- und Mitteilungsprozesses denken kann.

Dabei soll die These, daß sich Schmerz und Hunger nur kommunikativ angemessen fassen lassen, nicht zum voreiligen Schluß führen, Schmerz oder Hunger würden unabhängig von ihrer Erfassung in der Sprache gar nicht existieren, oder dazu, daß die Texte, die darüber berichten, nicht ernst zu nehmen seien. Das Gegenteil ist der Fall. Der Kontakt zur Welt des Schmerzes und des Leidens könnte im Erschließen und Artikulieren direkter nicht sein. Die ästhetische Durchdringung und Artikulation kappt nicht die externe Referenz, sie gibt diese nur anders, d.h. als ästhetisch vermittelt, zu denken; sie fordert dazu auf, über die medialen Bedingungen dieser Vermittlung nachzudenken und die Erkenntnisse, die aus dieser Reflexion entstehen, im Leben produktiv umzusetzen.

3. *Literatur und Dialog*

Die Reflexionen von Peter Weiss, Ingeborg Bachmann und Paul Celan über die Metapher und ihre Darstellungskraft angesichts der traumatischen Erfahrungen des Individuums stimmen nicht nur in der Überzeugung überein, daß

⁴⁹ J. E. YOUNG, Beschreiben des Holocaust. Darstellung und Folgen der Interpretation. Aus dem Amerikanischen von Ch. Schuenke, Frankfurt a.M. 1992, 17.

⁵⁰ Ebd., 36.

das Modell eines gelingenden „Sprechens über Auschwitz“ notwendigerweise ein konstruktives bzw. amimetisches sein, und daß jeder Anspruch auf realistische Wiedergabe aufgegeben werden müsse. Was ihre Positionen ebenfalls verbindet, ist die Überzeugung, daß die Darstellung des Schmerzes der triangulatorischen Artikulation insofern bedarf, als sie sich als dialogisches Unternehmen konstituiert.

Der Gedanke der genannten Autoren läßt sich folgendermaßen reformulieren: Das Mitteilbarmachen von Schmerzen ist individuell und würde als solches privat bleiben, wenn es nicht an das Medium der Kunst gebunden wäre, in der ein Subjekt sich mit einem Adressaten über ein bestimmtes Objekt verständigt. Dabei ist entscheidend, daß es sich bei der sprachlichen Darstellung des Schmerzes um keinen vom Subjekt ein für allemal festgelegten Sinn, sondern um ein Angebot an Sinn handelt, der erst in einer kooperativen Arbeit zwischen Autor und Leser nachvollzogen wird und bei jedem Rezeptionsakt neu entsteht. Zu diesem ‚offenen‘ Kommunikationsmodell, in dem die dialogische Erschließung von metaphorischen Zeichen eine privilegierte Rolle spielt, bekennt sich eine Reihe von Schriftsteller- und Dichterpersönlichkeiten: neben den genannten Autoren auch Hans Magnus Enzensberger, Peter Rühmkorf und Walter Höllerer⁵¹.

Mit der verstärkten Aufmerksamkeit auf die Bedeutung des Lesers und des dialogischen Charakters von Literatur reagieren sie alle, wenn auch in unterschiedlicher Form und mit unterschiedlichen Zielsetzungen, auf Benns Projekt einer ‚monologischen Kunst‘, das die Mißachtung der Adressaten provokativ zur Schau stellt und welches das Gespräch des Autors mit sich selbst zum Programm erhebt. Im Zentrum der von ihnen hervorgerufenen Kontroverse steht das „absolute Gedicht“, das Benn in den *Problemen der Lyrik* (1951) als „das Gedicht ohne Glauben, das Gedicht ohne Hoffnung, das Gedicht an niemanden gerichtet“, definiert⁵². Benn präzisiert sein Programm in der ebenfalls 1951 gehaltenen Büchner-Preis-Rede, in der er nach den anthropologischen Konstanten der Kunst fragt. Er findet sie zwar im Willen, „gewisse Besitztümer, schwere, lastende innere Besitztümer des Menschen, die nicht überall erkennbar sind, aber fast seinen Rang bestimmen“, bezweifelt allerdings, daß diese „der Mitwelt darzustellen“ seien. Denn Benn sieht authentische Kunst wie jene Georg Büchners nicht aus dessen vermeintlichem Mitteilungsbedürfnis, sondern vielmehr eher aus dem Drang entstehen, „qualvolle innere Spannungen, Unterdrücktheiten, tiefes Leid in monologischen Versuchen einer kathartischen Befreiung zuzuführen“⁵³.

⁵¹ Zum Dialog-Begriff vgl. die systematischen Aufsätze des Bandes *Das Gespräch*, hrsg. von K. STIERLE und R. WARNING, München 1984.

⁵² G. BENN, *Probleme der Lyrik*, a.a.O., 524.

⁵³ G. BENN, Rede in Darmstadt, gehalten am 21. Oktober 1951, in: DERS., *Gesammelte Werke* in vier Bänden, a.a.O., Bd. I, 533–536; 533.

Die genauen Gründe für die Kampfansage an die „monologische Kunst“ und für die Konjunktur des Dialogischen in der Literatur der späten fünfziger und der frühen sechziger Jahre sind nicht eindeutig zu nennen; sie lassen sich am besten in einem kommunikationstheoretischen Kontext diskutieren, der den Machtaspekt und die Machtstrukturen in der Sprache (und zwar auf den Ebenen der Syntax, Semantik und Pragmatik) betont. In diesem Kontext erscheint das dialogische Modell, welches die Autorität des Sprechers schwächt und die Bestimmung semantischer Bedeutung einer Gemeinschaft zuspield, als ein Gegenentwurf zu einem Kommunikationsmodell des linguistisch-ideologischen Determinismus bzw. des Befehls, wie er der Sprache der Nationalsozialisten zugrunde lag. In diesem Kommunikationsmodell ist die Interpretation der Zeichen nicht offen: ausgehend von der vorgängigen Semantik und Syntax, wird auf der Empfängerseite eine monokausale (eindimensionale) Interpretation verlangt. So wie sich hier nur eine einzige Deutung des Zeichens einstellt und keine kritische Position erlaubt ist, so ist auch nur eine Handlung im Sinne der Ideologeme möglich.

Bei den Autoren, die für die Offenheit der Zeicheninterpretation und deren Anbindung an die Pragmatik eintreten, sitzt der Schock der NS-Zeit noch tief. Insbesondere wirkt die Erfahrung nach, daß die Involvierung der Deutschen in das nationalsozialistische System – und zwar unabhängig davon, ob man sie als „willige Vollstrecker“ (Goldhagen) oder als Ohnmächtige bzw. als Opfer betrachtet – durch eine erfolgreiche Propaganda und nicht nur über unmittelbare Repression erzielt wurde. Ohne den genannten Schock läßt sich die Emphase nur unvollständig verstehen, mit der viele Autoren einen offenen Umgang mit Texten fordern und eine tiefe Skepsis gegenüber jeglichen Ideologien verbreiten.

Der erste Ansatz, der dialogisch im diesem Sinne konzipiert ist, ist jener von Ingeborg Bachmann in den *Frankfurter Vorlesungen*. Hier postuliert sie, daß sich die innovative Kraft des Schriftstellers durch den Leser bewähren soll. Von der Notwendigkeit der Legitimation des Schreibens durch den Leser legt auch Bachmanns Entwurf eines (*Prosa-*)*Gedichts an den Leser* (IV, 307–308) eindringlich Zeugnis ab, das nach Peter Horst Neumann in seinen Grundthesen der Poetologie der *Frankfurter Vorlesungen* entspricht⁵⁴. Der Text beklagt die Entfremdung zwischen Autor und Leser und stellt dessen Überwindung in Aussicht, wobei die ersehnte Begegnung von Autor und Leser nach dem Modell des erotischen Begehrens konzipiert und als sexuelle Vereinigung dargestellt wird. Bachmann inszeniert den Akt des Schreibens und des Lesens als Liebesverhältnis, und dies, weil sie in der Liebesfähigkeit die zentrale Eigenschaft des Menschen erblickt und weil sie das gegenseitige Abhängigkeitsverhältnis von Autor und Leser anschaulich machen will: „Du bist mein Ein und Alles. Was möchte ich nicht alles

⁵⁴ P. H. NEUMANN, Ingeborg Bachmanns Fragment *Das Gedicht an den Leser* – eine Antwort auf die *Sprachgitter*-Gedichte Paul Celans, in: B. BÖSCHENSTEIN / S. WEIGEL (Hrsg.), Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Poetische Korrespondenzen. Vierzehn Beiträge, Frankfurt a.M. 1997, 167–175; 173.

sein von Dir! Nachgehen möcht ich dir, wenn du tot bist, mich umdrehen nach dir, auch wenn mir Versteinering droht, erklingen möcht ich, das verbleibende Getier [?] zu Tränen rühren und den Stein zum Blühen bringen, den Duft aus jedem Geäst [?] ziehen.“ (IV, 307–308)

Die Argumentationslogik der *Frankfurter Vorlesungen*, in denen das anfangs gepriesene, authentische Ich durch ein anderes Legitimationsprinzip – das Dialogische – ersetzt wird, ist mit der argumentativen Strategie der *Meridian*-Rede vergleichbar. Hier beschreibt Celan die Bewegung der Dichtung als eine Bewegung „mit einem selbstvergessenen Ich zu jenem Unheimlichen und Fremden“ hin. (III, 193) Damit meint er, daß die Kunst „Ich-Ferne“ (III, 193) fordert, und findet es positiv, daß das Ich sich verliert. Mit der Selbstvergessenheit des Ich thematisiert Celan das Aufgeben der eigenen Verfügungsgewalt und kommt dem nahe, was Bachmann über die Relation zwischen Autor und Werk sagt, als sie feststellt, daß der Autor seine Autorität über den Text aufgibt. Dies heißt nichts anderes, als daß das starke cartesianische Selbst vergessen wird.

Die Aufgabe dieser Form von Subjektivität ist eng verbunden mit der Frage der Innovation. Denn in der Selbstvergessenheit wird gerade das Selbst, mit dem man vertraut ist, vergessen. Das Ich, wie Bachmann und Celan es konzipieren, entfremdet sich von sich selbst und von der es umgebenden Umwelt, betritt den unbekanntes Raum der Innovation, erkundet ihn, tastet sich langsam vor und sucht behutsam den Kontakt zu seinem Gegenüber.

Mit dem Gedicht, das, wie Celan sagt, „auf ein ansprechbares Du vielleicht, auf eine ansprechbare Wirklichkeit zuhält“ (III, 186), wird die Vorstellung eines „statischen“, immer gleich bleibenden Sinns des Gedichts abgelöst: Jene weicht der Forderung nach Aktualisierung des Sinns in kommunikativen Prozessen. Der monologische Charakter des Gedichts im Sinne Benns tritt seine Stelle an die dialogische Verständigung, an die Begegnung im Dialog ab. In dieser Optik erscheint das Gedicht semantisch „porös“ (Krolow) und seinem Leser zugewandt, ja sogar auf ihn angewiesen. Bachmann und Celan postulieren die Notwendigkeit einer kommunikativen Verankerung, einer dialogischen Interaktion, um den vorläufigen und fragilen Entwürfen der Dichtung erst ihre volle inhaltliche Konsistenz und ihre Relevanz in sozialer Hinsicht zu versichern. Die Hoffnung, daß die Botschaft der Gedichte „ans Herzland“ gespült wird und dort „Aufmerksamkeit“ findet, auch wenn sie „Sprachgitter“ überwinden muß, ist Celans Formel für die Chancen der zeitgenössischen Dichtung und des zeitgenössischen Menschen unter den Bedingungen der Nachkriegsmoderne.

Als Celan mit seiner Öffnung zum Rezipienten hin seine leserorientierte Vorstellung des literarischen Kommunikationsprozesses entwirft, ist sein Versuch nicht zuletzt von der Hoffnung getragen, einige verbreitete Mißverständnisse über seine Gedichte auszuräumen. Zu den Interpretationen, die Celan mit Entschiedenheit ablehnt, gehört jene von Günter Blöcker, die – wie bereits erwähnt – aus ihm einen Sprachvirtuosen macht und aus seinen Texten ein weltabgewandtes Spiel mit Zeichen ohne präzise Referenz und ohne Verbindlichkeit:

Die Verstehbarkeit solcher Gedichte (Celans frühe Gedichte, A.d.V.) scheint abhängig zu sein von einem irrationalen Kontakt zwischen Autor und Leser. Indem der Autor eine absolute Freiheit des Phantasierens für sich in Anspruch nimmt, räumt er dem Leser eine nicht weniger absolute Freiheit des Verstehens ein⁵⁵.

Ebensowenig Verständnis kann Celan für Günter Blöcker aufbringen, wenn dieser schreibt: „Celan hat der deutschen Sprache gegenüber eine größere Freiheit als die meisten seiner dichtenden Kollegen. Das mag an seiner Herkunft liegen. Der Kommunikationscharakter der Sprache hemmt und belastet ihn weniger als andere⁵⁶.“ Im Gegensatz zu dieser Interpretation, in der die ästhetischen Argumente mit antisemitischen Untertönen unterstützt werden, will Celan die von ihm vertretene Offenheit der Deutung nicht mit Beliebigkeit verwechselt wissen. Jene Kritiker wie Hans Egon Holthusen, Curt Hohoff oder Günter Blöcker, die die Verbindlichkeit der Aussagen in seinen Gedichten negieren, berücksichtigen nicht, daß sich seine Suche nach Dialog mit der Verweigerung der Kommunikation, die sie ihm oft vorwerfen, in keiner Weise versöhnen läßt. Während die meisten Kritiker durch die Attribute der Sprachmagie, Faszination und Dunkelheit einer problematischen Form der Annäherung an seine Dichtung Vorschub leisten, kann sich Celan über die Anerkennung seiner Anstrengungen, mit den Lesern in ein produktives Gespräch zu treten, selten freuen. Die Zustimmung, die ihm Marie Luise Kaschnitz in ihrer 1958 gehaltenen Laudatio zur Verleihung des Georg-Büchner-Preises gibt, bildet in diesem Zusammenhang eine seltene Ausnahme. Sie behauptet: „Seine (Celans, A.d.V.) Einsamkeit ist beständig auf der Suche nach Kommunikation, er spricht nicht für sich selbst, sondern für sich und die anderen, deren Ängste und Hoffnungen die seinen sind⁵⁷.“ Daß Kaschnitz mit ihrer Interpretation Celan entgegenkommt, bestätigt dieser in einem Brief vom 5. Juli 1960 an Otto Pöggeler, der vom Gegensatz zwischen der Beteuerung seiner Anstrengungen um eine Begegnung mit den Lesern und der Enttäuschung über die bewußte Fehlleitung dieser Bemühungen geprägt ist:

Auch in meinen Gedichten habe ich auf Wahrgenommenes und somit Wahrnehmbares hingewiesen – ein paar Menschen habe ich damit erreicht, solche, die wahrnehmen wollen, Rat suchen, fragen. Öfter und öfter muß ich feststellen, wie schnell diese anderen alles – und das Gedicht hat, auf oft verborgene Weise, mit allem Berührung – zu pervertieren wissen⁵⁸.

Celans Suchen nach jenen, „die wahrnehmen wollen, Rat suchen, fragen“, und Bachmanns Bemühungen um „Verständlichkeit und Zuwendung zum Le-

⁵⁵ H. E. HOLTHUSEN, Fünf junge Lyriker, a.a.O., 386.

⁵⁶ G. BLÖCKER, Gedichte als graphische Gebilde, a.a.O.

⁵⁷ M. L. KASCHNITZ, Rede auf den Preisträger Paul Celan. Georg Büchner Preis, in: DIES., Zwischen Immer und Nie. Gestalten und Themen der Dichtung. Mit einem Nachwort von H. BENDER, Frankfurt a.M. 1971, 304–313; 312.

⁵⁸ Zit. nach: Paul Celan – Die Goll-Affäre, a.a.O., 503.

ser⁵⁹ werden von Hans Magnus Enzensberger fortgesetzt, der mit seinem Essay *Scherenschleifer und Poeten* (1961) einen weiteren Aspekt von Benns Konzept des monologischen und statischen Gedichts problematisiert. So wie Celan in der *Meridian*-Rede bestreitet, daß es „das absolute Gedicht“ (III, 199) gibt, und für „Begegnung“ (III, 198) plädiert, so konzipiert Enzensberger lyrische Texte im Anschluß an Brecht nicht als zeitüberdauernde Gebilde, sondern als Gebrauchsgegenstände und Kommunikationsmittel, die sich in konkreten historischen Situationen als nützlich erweisen können.

Die Poesie ist (...) ein Prozeß der Verständigung des Menschen mit und über ihn selbst, der nie zur Ruhe kommen kann. Es nützt nichts, einen Sachverhalt vorzuzeigen, wenn keiner zusieht. Wahrheit kann nur produziert werden, wo mehr als ein Mensch zugegen ist. Deswegen müssen Gedichte an jemand gerichtet sein. Mindestens müssen sie damit rechnen, andern vor Augen oder zu Ohren zu kommen. Es gibt kein Sprechen, das ein absolutes Sprechen wäre⁶⁰.

Mit seiner Rhetorik der Produktion distanziert sich Enzensberger vom Ästhetizismus und von der idealistischen Auffassung der Kunst als höchster Verwirklichung der Menschheit und des Geistes, wie sie insbesondere von Benn vertreten wird. Darin, daß Gedichte „endlich, beschränkt, kontingent“ sind und deshalb nur „endliche, kontingente, beschränkte Wahrheiten“ transportieren, sieht Enzensberger mehr eine Chance als ein Manko, denn sie erlauben dem Menschen, im Gespräch zu klären, mit welchen Identitäts- und Wertvorstellungen sie sich in einer bestimmten historischen Situation identifizieren können und wie sie diese Vorstellungen an ihre konkreten Bedürfnisse anzupassen vermögen.

Daß Enzensberger den Akzent auf die transitorische und kontingente Geltung der dichterischen Wahrheit legt, will nicht heißen, daß er negiert, diese könne einen wesentlichen Beitrag zum Verständnis der Wirklichkeit leisten oder die Wirklichkeit in einen umfassenden und durchgängig interpretierten Zusammenhang einbetten. Eher bemerkt er einschränkend, daß dieser fundamentale Beitrag nur für eine bestimmte Zeit und eine bestimmte (historische) Situation gilt. Die prinzipielle Offenheit und Unendlichkeit der dichterischen Auseinandersetzung widerspricht ebensowenig ihrer wesentlichen Bedeutung für das menschliche und soziale Leben. Wenn Enzensberger in seinen Überlegungen darauf besteht, daß sich in der Dichtung ein Ich über einen „Sachverhalt“ äußert und „an jemand“ richtet, zeigt er sich für jenen pragmatischen Aspekt der dichterischen Erkenntnis sensibel, der im gleichen Maße für Ingeborg Bachmann wesentlich ist. So wie für Enzensberger Wahrheitssuche und -findung nur dann sinnvoll ist, wenn sie mehreren Menschen zugute kommt, so

⁵⁹ NEUMANN, Ingeborg Bachmanns Fragment *Das Gedicht an den Leser* – eine Antwort auf die *Sprachgitter*-Gedichte Paul Celans, a.a.O., 173.

⁶⁰ H. M. ENZENSBERGER, *Scherenschleifer und Poeten*, in: *Mein Gedicht ist mein Messer*, a.a.O., 144–148; 146.

wird auch für Bachmann der Wert einer Wahrheit deutlich geschmälert, wenn sie zuerst mühsam erreicht wird und dann aber nicht bei einer Gemeinschaft von „Wahrnehmenden“, „Fragenden“ und „Ratsuchenden“ ankommt und in einem konkreten Zusammenhang ihre Nützlichkeit erweisen kann:

Manchmal föhl ich ganz deutlich die eine oder die andere Wahrheit auferstehen und föhle sie verkümmern, weil ich mit ihr nichts anzufangen weiß, weil sie sich nicht mitteilen läßt, ich sie nicht mitzuteilen verstehe oder weil gerade nichts diese Mitteilung erfordert, ich nirgends einhaken kann und bei niemand. (IV, 335)

Enzensbergers Eintreten für die Verwendung von Gedichten in lebendigen kommunikativen Zusammenhängen entspricht seine Auffassung der modernen Dichtung, die er als polyphones Gespräch, als Spiel von Frage und Antwort, als „Wechsel von Stimmen und Echos“ konzipiert⁶¹.

Am Beispiel Enzensbergers läßt sich nachvollziehen, wie das kleinere oder größere Potential an Dialogizität der Dichtung immer wieder als Gradmesser für deren Anbindung an die Gesellschaft betrachtet wird: Wer wie er für Dialog und Verständigung eintritt, der widersetzt sich bewußt auch der Autonomie der Kunst als absichtlicher Abwendung von sozialen und politischen Belangen. Dementsprechend begrüßt Peter Rühmkorf an den Versen der *Verteidigung der Wölfe* (1954) sowie an denen von Grass' *Vorzügen der Windhühner* (1956) die „Offenheit gegenüber Weltstoff und Wirklichkeit“⁶² und interpretiert sie als wirksame Korrektur zu den eskapistischen Tendenzen des „absoluten Gedichts“, die er in den Gedichten von Benn und der Konkretisten erkennen will: Enzensbergers und Grass' „Lyrik spielte sich nicht mehr im luft- und menschenleeren Raume ab, sondern bezog sich auf, verhielt sich zu, brach sich an: Gegenwart und Gegenstand“⁶³. Rühmkorf sieht in der Zunahme an konkreten und aktuellen Bezügen, die nicht zuletzt durch die Verwendung der Gebrauchs- und der Umgangssprache hergestellt werden, den Versuch einer stabilen Verankerung der Lyrik in der Gesellschaft. Seine Akzentuierung des Hanges „zur Vergesellschaftung und Kommunikation“⁶⁴ in der Nachkriegslyrik der fünfziger Jahre geht Hand in Hand mit Bachmanns poetologischem Ideal, Dichtung und Gesellschaft könnten wie kommunizierende Röhren sein, und mit deren Protest gegen die Tendenz zur Verselbständigung der Lebensbereiche, die in ihren Augen die Nachkriegsgesellschaft prägt.

Zwar erwächst die Entdeckung und Hochschätzung jener Potentiale der Literatur, die den Kontakt und die Verständigung unter den Menschen favorisieren, in erster Linie aus dem Nachdenken über Lyrik, jedoch läßt sich diese auch in relevanten narrativen Werken wie etwa in Peter Weiss' Trilogie *Die Ästhetik des Widerstands* nachvollziehen. Hier entsteht Widerstand durch die kritische

⁶¹ ENZENSBERGER, Weltsprache der modernen Poesie, a.a.O., 19.

⁶² RÜHMKORF, Das lyrische Weltbild der Nachkriegsdeutschen, a.a.O., 38.

⁶³ Ebd., 38.

⁶⁴ Ebd., 39.

Lektüre von Texten der abendländischen Kultur (Literatur, Malerei, Skulptur, Architektur), die durch die Protagonisten des Romans immer wieder historisch kontextualisiert werden, um deren gegenwärtige Aktualität und Relevanz im Kampf gegen den Faschismus durchsichtig zu machen. Ähnlich wie in *Sansibar oder der letzte Grund* von Alfred Andersch ist der Prozeß der kritischen Lektüre die Vorbedingung des Widerstands bzw. selber ein Akt des Widerstands⁶⁵. In unserem Kontext ist besonders von Bedeutung, daß an kritischen Stellen des Romans regelmäßig Dialoge eingebaut sind: Das Gespräch erweist sich somit als dominantes Verfahren aller drei Bände. Schon die Roman-Ouvertüre, in der es um die Geschichte des Pergamon-Frieses geht, liefert ein eindrucksvolles Beispiel für diese narrative Strategie. Nachdem Teile dieser Skulptur nach Berlin gebracht worden sind, versuchen sich Heilmann, Coppi und der Ich-Erzähler im Gespräch zu vergegenwärtigen, was mit Kunstwerken wie dem antiken Marmorfries im Laufe ihrer langen Überlieferungsgeschichte geschieht. In ihrer Unterredung führen die drei Protagonisten die Bedeutung des Frieses bis in die Gegenwart herauf, um aus der Perspektive der Arbeiterklasse, der sie angehören, den dem Werk innewohnenden Unterdrückungszusammenhang historisch zu rekonstruieren sowie dessen affirmativen bzw. subversiven Charakter programmatisch herauszuarbeiten⁶⁶.

4. Metapher und Intertextualität: Metapher als „aktualisierte Sprache“.

Die Autoren, die die Öffnung des Gedichts zum Leser hin bzw. eine enge Kooperation von Autor und Leser in der Konstruktion des Textsinnes konzipieren, sind auch jene, die intensiv für die Intertextualität als kongeniale Form des Dialogs mit der literarischen Tradition und der literarischen Gegenwart plädieren. Der intertextuelle Bezug auf Werke der Vergangenheit oder der Gegenwart wird am Leitfaden des Prinzips der Aktualisierung hergestellt. Durch das Stichwort der Aktualisierung kommt die geschichtliche Dimension der Literatur verstärkt zum Ausdruck: Vergangenheit mit Blick auf die Gegenwart zu aktualisieren meint hier, jene Anteile an der Vergangenheit – insbesondere der jüngsten Vergangenheit – ausfindig zu machen, die sich auf die Gegenwart beziehen lassen. In diesem Zusammenhang warnt Ingeborg Bachmann davor, die Vorstellung der Zeitlosigkeit der Bildersprache als geschichtsindifferente bzw. -relativierende Aktualität mißzuverstehen, indem sie das Spannungsver-

⁶⁵ Vgl. M. HEBERLING, *Ästhetik und Historie, geschichtliche und literarische Welterfahrung. Über Alfred Andersch „Sansibar oder der letzte Grund“ im Vergleich mit Peter Weiss' „Die Ästhetik des Widerstands“*, in: H. HÖLLER (Hrsg.), *Hinter jedem Wort die Gefahr des Verstummens. Sprachproblematik und literarische Tradition in der „Ästhetik des Widerstands“* von Peter Weiss, Stuttgart 1988, 133–142.

⁶⁶ Vgl. H. HÖLLER, „Plötzlich, in der Konfrontation mit diesem Fries, verknüpfte sich vieles miteinander“. Ein Kommentar zu AdW I, 7–15, in: DERS. (Hrsg.), *Hinter jedem Wort die Gefahr des Verstummens*, a.a.O., 143–171.

hältnis zwischen Zeitlosigkeit und Zeitgebundenheit von Sprache und Denken auflöst⁶⁷:

Zeitlos freilich sind nur die Bilder. Das Denken, der Zeit verhaftet, verfällt auch wieder der Zeit. Aber weil es verfällt, eben deshalb muß unser Denken neu sein, wenn es echt sein und etwas bewirken will. Es wird uns nicht einfallen, uns an die Ideenwelt der Klassik zu klammern oder an die einer anderen Epoche, da sie nicht mehr für uns maßgeblich sein kann; unsere Wirklichkeit, unsere Streite sind andere geworden. (IV, 195)

Im Zitat deutet Bachmann zunächst an, daß es Bilder und Metaphern gibt, die die Zeit überstehen, weil sie immer wieder verwendet werden. Im gleichen Moment fordert sie aber auch, Bilder und Metaphern so zu verwenden, daß sie „unserer eigenen Bewußtseinslage und dieser veränderten Welt entsprechen.“ (GuI, 16) Somit stellt sie sich gegen die Verabsolutierung des Weltbildes und des Wertesystems einer bestimmten historischen Epoche, wie vorbildlich sie auch gewesen sein mögen, sowie gegen jede Form von *aesthetica perennis*⁶⁸ und plädiert stattdessen für eine kontinuierliche Erneuerung der Sprache des Denkens, die mit dem Wandel der Zeit Schritt hält. Anders gesagt: wie Hermann Broch unterscheidet Bachmann sehr genau zwischen dem (zeitlosen) „Potential der Bilder“ und ihrer (zeitgebundenen) „individuelle(n) sprachliche(n) Gestaltung“⁶⁹, zwischen Realität und Potentialität, zwischen Vergangenheit und Zukunft, zwischen der Konstanz unseres kollektiven Ausdrucksvermögens und unserer kollektiven Imagination, zu denen immer wieder die gleichen Bilder und Metaphern durch die Epochen hindurch gehören, und der Wandelbarkeit des Denkens und der sprachlichen Wirklichkeitsbestimmungen, die mit diesen verbunden sind:

Das poetische Bild als eine Vergegenwärtigung der Dinge der Welt ist ein ursprüngliches Phänomen; es wird bedeutend durch das Bewußtsein, das es immer aufs Neue hervorbringt. Dieselben Rosen und Veilchen geben doch nicht vom selben Weltverständnis des jeweils Sprechenden Kunde. Nicht jene sind Wandlungen unterworfen, sondern dieses;

⁶⁷ Bachmann akzentuiert hier einen Gedanken, der schon in HERMANN BROCHS Roman *Der Tod des Virgil* formuliert war: „Nichtsdestoweniger, bildgesegnet und bildverflucht ist das menschliche Leben, nur in Bildern vermag es sich selbst zu erfassen, unbannbar sind die Bilder, sie sind in uns seit Herdenbeginn, sie sind früher und mächtiger als unser Denken, sie sind ein Zeitloses, schließen Vergangenheit und Zukunft in sich ein [...]“ (Zit. nach: NIERAAD, „bildgesegnet und bildverflucht“, a.a.O., VII.)

⁶⁸ Vgl. das Urteil von Maria Behre: „Benn hatte am 21. Oktober 1951 den Büchnerpreis erhalten mit der Begründung, daß er ‚seine Form gegen die wandelbare Zeit‘ setze (...). (...) Bachmanns und Celans Formgebungen mit ihren Gedichtbandtiteln (*Die gestundete Zeit* und *Mohn und Gedächtnis*) zielen auf die Wandelbarkeit der Zeit.“ (M. BEHRE, Frühe Gedichte, in: M. ALBRECHT / D. GÖTTSCHE (Hrsg.), *Bachmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart / Weimar 2002, 53–57; 55.); vgl. auch M. SCHMITZ-EMANS, Stein und Wasser – Dauer und Wandel – Gründe und Grundlosigkeit. Poetische Rom-Bilder bei Giuseppe Ungaretti und Ingeborg Bachmann, in: *Der Deutschunterricht* (1999) H.2, 68–87.

⁶⁹ U. M. OELMANN, *Deutsche poetologische Lyrik nach 1945: Ingeborg Bachmann, Günter Eich, Paul Celan*, Stuttgart 1980, 89.

wie es die Natur gebraucht, um sich auszusprechen, das gibt den Gegenstand einer Geschichte des lyrischen, eines jeden poetischen Bildes ab⁷⁰.

Wenn die bildliche Sprache Ausdruck des sich verändernden Menschen und seines sich verändernden Bewußtseins ist, so läßt sich der Gedanke von Walther Killy umschreiben, reflektiert die Geschichte „eines jeden (exemplarischen) Bildes“ immer auch notwendigerweise die Geschichte des ihn gestaltenden Bewußtseins, wie Hans Blumenberg in seiner historischen Metaphorologie anhand des Begriffs der „absoluten Metapher“ ausgeführt hat⁷¹. So dient die Geschichte der Metaphernreflexion in der Nachkriegsliteratur in ihren Grundzügen nicht zuletzt als Leitfaden für eine Geschichte der Subjektivität nach 1945. An der Rezeption des Surrealismus in den fünfziger Jahren durch Paul Celan, Peter Weiss oder Günter Grass und andere läßt sich zum Beispiel nachvollziehen, wie sich aus dem *Sub-jektum*, d.h. aus dem der surrealistischen Sprache unterworfenen, passiven Individuum, Schritt für Schritt das tätige, kritische, reflektierende Subjekt entwickelt. Mit seiner Kritik an der surrealistischen und naturlyrischen Metapher als Paradebeispiel des Automatismus der Sprache im Essay *Der Inhalt als Widerstand* stellt Grass, stellvertretend für mehrere Autoren, das surrealistisch-naturlyrische Subjekt in Frage, weil ihm dieses schwach und gefährdet erscheint. Umgekehrt kann er sein Bekenntnis zur Aufklärung nur dann konsequent vertreten, wenn er sich auf ein Subjekt bezieht, das für die Tätigkeiten der Kritik, des kritischen Prüfens und des Mißtrauens steht.

Die Distanz zum Surrealismus kann, immer ausgehend von der Metaphernkritik, auch in einer anderen Richtung akzentuiert werden. Wer die Entwicklung der Sprache nicht als Autosemiose, sondern als unendlichen und offenen Prozess konzipiert, wie es etwa Ingeborg Bachmann und Paul Celan tun, kann sich Subjektivität ebenfalls nur aus der Perspektive der Deutungsbedürftigkeit, der Prozeßhaftigkeit und der Offenheit vorstellen:

(...) und obwohl ich (Ingeborg Bachmann, A.d.V.) mich nicht imstande fühle, eine regelrechte oder gar erschöpfende Untersuchung (des Ich, A.d.V.) anzustellen, meine ich, daß es da (in der Geschichte der Literatur, A.d.V.) viele Ich gibt und über Ich keine Einigung – als sollte es keine Einigung geben über den Menschen, sondern immer neue Entwürfe. (IV, 219)

Aus Bachmanns Forderung, die Bilder so zu verwenden, daß sie „unserer eigenen Bewußtseinslage und dieser veränderten Welt entsprechen“, geht auch hervor, daß die Aktualisierung der Werke der Tradition und der Gegenwart not-

⁷⁰ W. KILLY, *Wandlungen des lyrischen Bildes*, Göttingen 1971, 5 (Zit. nach: ebd.).

⁷¹ Der Begriff der Absolutheit ist hier nicht zu verwechseln mit Neumanns Konzept absoluter Metapher. Bei Blumenberg zielt der Begriff des Absoluten auf die anti-realistische Grundüberzeugung, daß lebensweltliche Vorentscheidungen sich keineswegs aus einer vorgängigen, schon aus sich selbst heraus sinnvollen Realität ableiten lassen; in diesem Sinne sind sie „abgelöst“. Absolute Metaphern bei Blumenberg eröffnen mithin und allererst die transzendente Möglichkeit urteilender Stellungnahme, liegen diesen als nicht-kontroverser Bereich unserer lebensweltlichen Überzeugungen voraus.

wendigerweise subjektiv ist und daß dies wiederum zweierlei bedeutet: zum einen, daß das Subjekt die Maßstäbe für seine Auseinandersetzung mit den Werken nicht aus einem allgemeinen Regelrepertoire, sondern aus sich selbst ableitet; zum anderen, daß das Subjekt sich selbst und seine Interessen in seinen Deutungen reflektiert. Das heißt: Im Aktualisierungsprozeß bringt das Subjekt Aspekte des Kunstwerks mit der eigenen Lebensgeschichte und der Geschichte seiner Zeit in Verbindung. Das Abhängigmachen des Aktualisierungsprozesses von einem Akt der Individualisierung bedeutet, daß das Ich selber erleben oder erlebt haben muß, was es schreibt (oder liest). Umgekehrt gilt aber auch: daß es gerade „das (individuelle, sich immer verändernde, A.d.V.) Bewußtsein“ ist, das die „Vergegenwärtigung der Dinge der Welt“ „immer aufs Neue hervorbringt“, macht, mit Walter Killy gesagt, das Phänomen der Aktualisierung besonders „bedeutend“, besonders spannungsvoll, und garantiert in rezeptionstheoretischer Hinsicht ein unendliches Fortleben der Werke. Aus diesem Grund ist das menschliche Leben, die literarische Tätigkeit mit eingeschlossen, „*bildgesegnet*“ (Broch).

Somit beruht Bachmanns Forderung auf den gleichen theoretischen Voraussetzungen wie Peter Weiss' Hinweis, daß wir die Werke der Vergangenheit und der Gegenwart „ständigen Umwertungen“⁷² unterziehen müssen; sie ist auch verwandt mit der Motivation, die der Verwendung des Verfahrens der Parodie bei Peter Rühmkorf und der kontrastiven Lektüre bei Hans Magnus Enzensberger zugrunde liegt, und deckt sich nicht zuletzt mit Celans Grundthese aus der *Meridian*-Rede, das Gedicht sei „aktualisierte Sprache“. Demnach erscheint Dichtung als kritische und kreative Aneignung und Verwandlung von vorgegebenen Texten, die zu neuen, ästhetisch komplexen, intertextuell offenen Sinn-einheiten zusammengeschlossen werden.

Die konstruktive Fortschreibung der Tradition und der Gegenwart bringt einen Wandel des Text-Begriffs mit sich, der produktions- und rezeptionstheoretische Implikationen hat. Bei jedem Zitieren werden Zusammenhänge aufgebrochen, wird Sinn neu akzentuiert, verschoben, verändert, nicht verfälscht, denn eine Textmontage arbeitet bewußt mit einem Zitieren, das sich als solches zu erkennen gibt. Der Blick auf die uns allen angeblich so vertrauten Klassiker wird gestört, verstört. Der Text erscheint als Palimpsest oder als Partitur. Die Annäherung an den Text ist der Versuch, den vielen verschiedenen Stimmen, der Polyphonie des Textes nachzuhorchen, sie zu orchestrieren.

Zugleich gilt Intertextualität aber auch als Kommunikationsmittel für Autoren, die sich als geistesverwandt oder gesprächswürdig empfinden: der Dialog wird im Text als das bevorzugte Medium des Spiels von Frage und Antwort, als Forum der persönlichen Erinnerung, der ästhetischen Auseinandersetzung, als Ort der politischen Konfrontation geführt⁷³. Ein paradigmatisches Beispiel

⁷² P. WEISS, *Fluchtpunkt*, Frankfurt a.M. 1962, 191–192.

⁷³ D. GOLTSCHNIGG, *Intertextuelle Traditionsbezüge im Medium des Zitats am Beispiel von Erich Frieds lyrischem Dialog mit Paul Celan, a.a.O.*; G. WUNBERG, *Die Funktion des Zi-*

für die nationen- und sprachübergreifende Verwirklichung dieses Konzeptes ist, wie bereits angedeutet, *Das Museum der modernen Poesie*. Hier versteht Enzensberger die moderne Poesie als Auftrag, der in der Gegenwart durch Intertextualität zu erfüllen ist und eine praktikable Alternative zur Zerstörung der Tradition darstellt:

Il faut être absolument moderne – das hieß Verwerfung des status quo, Destruktion alles Ererbten, radikale Negation der Literaturgeschichte, wie sie, verstümmelt, in Akademien betrieben ward. Es hieß Revolte – aber es hieß auch intensives Studium der Meister, *Annahme der Herausforderung, die von ihren Werken ausging, Resorption der Vergangenheit im Vorgang des Schreibens*. Was in ihm nicht aufgehoben wird, das ist nicht zu retten. Nur die Literatur kann Literaturgeschichte schreiben, nicht allein die ihrer eigenen, sondern die aller Zeiten. (H.d.V.)⁷⁴

Als Form des Dialogs mit der Tradition bzw. der „Resorption der Vergangenheit im Vorgang des Schreibens“ zeichnet sich Intertextualität im allgemeinen durch ein lockeres Verhältnis zum Zitat aus. Für Bachmann gibt es kein Plagiat im eigentlichen Sinne, da sie ihr Werk als ein „Gewebe“ (GuI, 114) aus intertextuellen Bezügen zu anderen Autoren versteht: „Es gibt für mich keine Zitate, sondern die wenigen Stellen in der Literatur, die mich immer aufgeregt haben, die sind für mich das Leben.“ (GuI, 69)⁷⁵

Mit Zitaten auf sehr persönliche und originelle Weise verfahren will auch Paul Celan⁷⁶, der allerdings im Laufe der Goll-Affäre erfahren mußte, wie ihm dieses Recht verwehrt und er vielfach des Plagiats bezichtigt wurde. Das Spektrum der in der Affäre direkt oder indirekt involvierten Personen ist, wie erst in jüngerer Zeit klar geworden ist, viel breiter als ursprünglich angenommen. Die wertvollen Recherchen von Barbara Wiedemann, die den Fall in all seinen Dimensionen und Facetten rekonstruiert hat, haben gezeigt, daß auch Holtusens und Blöckers Stellungnahmen zu Celan – um zwei sehr repräsentativen Positionen zu erwähnen – nicht einfach als kritische, von der Meinung des Autors abweichende Urteile oder gar als gutgläubige Mißverständnisse, sondern als gezielte Unterstützung der Versuche von Claire Goll zu interpretieren sind, Celan als Person und Autor zu diskreditieren, um aus ihm eine Art ‚Niemand‘ zu machen⁷⁷.

tats in den politischen Gedichten von Hans Magnus Enzensberger, in: Neue Sammlung 4 (1964), 274–282.

⁷⁴ ENZENSBERGER, Weltsprache der modernen Poesie, a.a.O., 10–11.

⁷⁵ Vgl. J. EBERHARDT, „Es gibt für mich keine Zitate“. Intertextualität im dichterischen Werk Ingeborg Bachmanns, Tübingen 2002.

⁷⁶ W. MENNINGHAUS, Überlegungen zum Problem des Zitats bei Celan und in der Celan-Philologie, in: CH. SHOHAM / B. WITTE (Hrsg.), Zitat und Datum bei Paul Celan. Akten des Internationalen Paul Celan-Colloquiums Haifa 1986, Bern Frankfurt a.M. u.a. 1987, und CH. PARRY, Meridian und Flaschenpost: Intertextualität als Provokation des Lesers bei Paul Celan, in: Celan-Jahrbuch 6 (1995), 25–50.

⁷⁷ Anders als Hilde Domin glaubt, steht in dem „widerwärtigen Streit“, wie sie ihn nennt, zwischen Yvan Goll und Paul Celan mehr als „das Eigentumsrecht an ein paar Meta-

„Die Goll-Affäre hat“, wie wir nun von Barbara Wiedemann wissen, „entscheidenden Anteil an der besonderen Form von Metaphernkritik“, die in der *Meridian*-Rede und in den dafür vorgesehenen Aufzeichnungen formuliert wird, denn „Claire Goll und ihre Helfershelfer versuchten im Rahmen ihrer Vorwürfe, gerade mit aus den Gedichten Celans gelösten Wortgruppen das angebliche Plagiat nachzuweisen“⁷⁸. So schreibt Celan: „Wer das Gedicht aufsucht, um nach Metaphern zu schnüffeln, wird immer nur – Metaphern finden“⁷⁹.“ Offen polemisiert er, und der Adressat seiner Polemik ist leicht zu erkennen, gegen „eine Philologie, die z.B. von [Genitiv-]Metaphern schwätzt, ohne sich jemals darüber Gedanken zu machen, was eine M. denn sei, wo sie im Text stehe, und wie viel Genitive es gibt“⁸⁰. Der Hinweis darauf, daß die Bestimmung der Bedeutung einer Metapher jenseits ihrer rhetorischen Klassifizierung bzw. isolierten Betrachtung von seiner genauen Kontextualisierung abhängig ist⁸¹, ist ein erster Baustein im konstruktiven Teil seiner metapherntheoretischen Ausführungen, die gegen die Versuche gerichtet sind, seine Metaphern als Beispiel für die Willkürlichkeit der Verbindung zwischen Zeichen und Bedeutung oder für die Schaffung einer zweiten, autonomen Wirklichkeit zu lesen.

Gegen die Degradierung seiner Metaphern zu rhetorischen Figuren mit beliebiger Bedeutung besteht Celan – auch diesmal unter Anspielung auf Holt-

phern, die beide aus dem großen Reservoir des französischen und spanischen Surrealismus geschöpft hatten“, auf dem Spiel. (H. DOMIN, Plädoyer gegen die „Verniemandung“ von Yvan Goll, in: DIES., *Aber die Hoffnung. Autobiographisches*, München Zürich 1987, 162–164; 163.) Ihr Protest gegen die angebliche „Verniemandung“ Yvan Golls durch Paul Celan ist nur zum Teil berechtigt, denn das Goll zugefügte Unrecht durch den von Celan veranlaßten Ausschluß seiner Gedichte aus den Anthologien, in denen seine eigenen Gedichte vertreten waren, ist in keiner Weise mit der von Claire Goll inspierten Diffamationskampagne gegen Celan zu vergleichen.

⁷⁸ B. WIEDEMANN, Rez. zu: Astrid Poppenhusen, *Durchkreuzung der Tropen. Paul Celans „Die Niemandrose“ im Lichte der traditionellen Metaphorologie und ihrer Dekonstruktion* (Winter Heidelberg 2001), in: *Arbitrium* 21 (2003), 114–116; 116.

⁷⁹ P. CELAN, *Der Meridian*. Endfassung – Entwürfe – Materialien, hrsg. von B. BÖSCHENSTEIN und H. SCHMULL unter Mitarbeit von M. SCHWARZKOPF und Ch. WITTKOP, Frankfurt a.M. 1999, 157.

⁸⁰ Ebd., 157.

⁸¹ Zur Relevanz des Kontextes für die Metapher vgl. das folgende Zitat von Enzensberger: „Isoliert betrachtet, ist das Bild ebenso verfügbar wie das Wort. Es liegt gewissermaßen herum, ein beliebiges, mehr oder weniger informationshaltiges Element. Seinen eigentlichen Gehalt gewinnt es erst aus dem Kontext, aus dem Zusammenhang, aus dem und in den es gesetzt wird. Ausschnitt, Verkürzung, Verzerrung, Totale, Nah- und Großaufnahme, Helldunkel- und Farbwert, Korn, symbolische Potenz werden erst durch solchen Bezug wirksam, mag er nun ausdrücklich, das heißt im Film selbst, oder imaginativ gegeben sein. In ganz ähnlicher Weise wirkt das dichterische, und zwar besonders das lyrische Wort. Das läßt sich an der Mechanik der Metapher gut nachweisen.“ (H. M. ENZENSBERGER, *Literatur und Linze und Beweis dessen, daß ihre glückhafte Kopulation derzeit unmöglich*, in: *Akzente* 3 (1956), 207–213; 209). Vgl. auch H. WEINRICH, *Semantik der kühnen Metapher*, in: *DVjs*, 37 (1963), 325–344.

husen – darauf, daß diese mit authentischen Erfahrungen gesättigt sind und, „bei aller unabdingbaren Vielstelligkeit des Ausdrucks“ (III, 158), präzise Referenzen haben, die kontextabhängig sind:

Schwarze Milch der Frühe: Das ist keine jener Genitivmetaphern, [wie wir sie] uns von unseren sogenannten Kritikern vorgesetzt bekommen, damit wir nicht mehr zum Gedicht gehen; das ist keine Redefigur und kein Oxymoron *mehr*, das ist *Wirklichkeit*. Genitivmetaphern = Nein, ein unter Herzensnot Zueinander-Geboren-Werden der *Worte*⁸².

In dem Moment, in dem die individuelle *origo* und eine neue Referenz der Metapher garantiert ist, so läßt sich der Gedanke mit Blick auf die Affäre fortsetzen, ist die Legitimität des metaphorischen Schaffens- bzw. Aktualisierungsprozesses gesichert und der Verdacht des Plagiats aus der Welt geschafft. Celans indirekte Forderung, „zum Gedicht zu gehen“, setzt voraus, daß jede Metapher nicht isoliert, sondern im Kontext des ganzen Gedichts – also in Relation zu den anderen Metaphern und Isotopien – betrachten werden muß, wenn der gesamte, ihr zugrunde liegende intertextuelle Aneignungsprozess richtig beurteilt werden soll.

Wer diese Art von Argumenten akzeptiert, wie Rose Ausländer es tut, ist auch bereit, einem Dichterfreund nicht nur das Recht zu gewähren, eine der eigenen Metaphern zu übernehmen, um die darin enthaltenen, nur zum Teil genutzten Potentiale zu entfalten; er meint auch, durch die individuelle Gestaltung in Celans berühmtem Gedicht habe die Metapher einen Grad an Expressivität erreicht, der seinen eigenen bei weitem übertreffe, womit sie, die Metapher, auch in dessen Eigentum übergegangen sei:

Daß Paul die Metapher ‚schwarze Milch‘, die ich in meinem 1925 geschriebenen, jedoch erst 1939 veröffentlichten Gedicht ‚Ins Leben‘ geschaffen habe, für die ‚Todesfuge‘ gebraucht hat, erscheint mir nur selbstverständlich, denn der Dichter darf alles als Material für die eigene Dichtung verwenden. Es gereicht mir zur Ehre, daß ein großer Dichter in meinem frühen Werk eine Anregung gefunden hat. Ich habe die Metapher nicht so nebenhin gebraucht, er jedoch hat sie zur höchsten dichterischen Aussage erhoben. Sie ist ein Teil von ihm selbst geworden⁸³.

Die Logik für die Rechtfertigung des intertextuellen Aktualisierungsprozesses einer bestimmten Metapher – in diesem Falle der berühmten „schwarze Milch der Frühe“ – gilt unabhängig von der Frage, ob Celan von Rose Ausländer zu diesem spezifischen Gebrauch der Metapher angeregt wurde, wie die Dichterin behauptet, oder ob seine Bildgestaltung im allgemeinen nicht eher dem Kontakt mit anderen deutschsprachigen Schriftstellern aus der Bukowina wie Alfred Margul-Sperber, Moses Rosenkranz, Immanuel Weißglas und mit deren Sprachduktus zu verdanken sei⁸⁴.

⁸² CELAN, Der Meridian. Endfassung – Entwürfe – Materialien, a.a.O., 158.

⁸³ Zit. nach: I. CHALFEN, Paul Celan. Eine Biographie seiner Jugend, Frankfurt a.M. 1979, 133, der aus einem Gespräch mit dem Dichterin referiert.

⁸⁴ Vgl. G. GUTU, Die rumänische Koordinate der Lyrik Paul Celans, Leipzig 1977.

5. Metapher, Kreatürlichkeit, Körperlichkeit

Celans Definition der Metapher als „ein unter Herzensnot Zueinander-Geboren-Werden der *Worte*“ setzt das rückhaltlose Bekenntnis zur Kreatur bereits voraus, das er dann in seiner *Meridian*-Rede ganz entfaltet. Hier würdigt er Büchner als „Dichter der Kreatur“ (III, 192) und sieht in ihm eine entscheidende Identifikationsfigur. Darüber hinaus hebt Celan den Umstand hervor, daß das Gedicht „kreatürliche Wege“ (III, 201) geht, weil das Subjekt nur durch diese Wege zur Selbstdeutung und -begegnung kommen kann⁸⁵. Die Selbstfindung des Subjekts im Gedicht ist allerdings kein simpler Akt der Widerspiegelung. Vielmehr muß sich dieses dem „Fremden und Unheimlichen“ aussetzen, denn der Preis, den das Kreatürliche fordert, ist der Zusammenbruch jedes einfachen mimetischen Anspruchs zugunsten der Absurdität. Um diesen Vorgang anschaulich zu machen, greift Celan eine Aporie in Büchners *Lenz* auf, in der es um die klassische Schönheit geht: Angesichts eines schönen Bildes wünscht sich Lenz, es durch einen Medusenblick versteinern zu können, was sich allerdings als unmöglich erweist. Der Grund für diese Unmöglichkeit liegt in der Ablehnung eines gleichsam vulgär-mimetischen, durch das Medusenhaupt symbolisierten Modells von Kunst und in der notwendigen Option für das ontologische Modell des historisch Offenen, das auf die Prämisse zurückgeht, daß nur in der Geschichte Erschließung im Medium der Kunst möglich ist. Celan kann die Inthronisierung des Absurden und des historisch Transitorischen im Kontext des Holocaust deshalb vertreten, weil er diesen als jenes Ereignis der Zivilisationsgeschichte betrachtet, das jedes Konzept, das auf ein transhistorisches Prinzip – Gott mit eingeschlossen – setzt, ein für allemal in Frage gestellt hat. In dieser Perspektive erscheint die Geschichte gleichsam als ein Sog, in den alles – Sinn, Wahrheit, Autor, Dichtung, Leser – hineingesaugt wird. Kunst nach Auschwitz, so läßt sich Celans Gedanke zuspitzen, ist eine Kunst, deren Bestandteile einem allgemeinen transitorischen Prozess unterworfen sind, der sie alle zugleich verwandelt.

Mit seinem Votum für den Menschen im Horizont seiner Kreatürlichkeit und Zeitlichkeit opponiert Celan gegen den Menschlichkeitsbegriff der klassisch-humanistischen Ästhetik, die von der immutablen Gültigkeit eines universal verbürgten Allgemein-Menschlichen ausgeht. Wie der Bezug auf die französische Revolution in der *Meridian*-Rede anschaulich macht, steht sein Mensch nicht in einem zeitlich abstrakten Raum, sondern erscheint in historische und soziale Prozesse eingebunden, in die er aktiv eingreift. Luciles Schrei „Es lebe der König!“ legt dafür Zeugnis ab. Mit einem solchen „Gegenwort“ (III, 189) als Ausdruck des Absurden schafft Celan ein Pendant zu Bachmanns Widerstand gegen den „Verrat an der Kreatur“⁸⁶ und zu dem, was Max Frisch den „Wider-

⁸⁵ Vgl. CELAN, *Der Meridian*, a.a.O., 142.

⁸⁶ J. BOSSINADE, *Die verratene Kreatur. Beobachtungen zu einer Motivkonstellation bei Ingeborg Bachmann*, in: H. ESTER / G. VAN GEMERT (Hrsg.), *Annäherungen. Studien zur*

spruch“ des „Lebendigen“⁸⁷ nennt. So wie Frisch Büchner in erster Linie als Schöpfer von Woyzeck würdigt, der an der Gleichgültigkeit der Menschen und der Gewalt der Verhältnisse zugrunde geht, führt Bachmann in ihren Romanen weibliche Figuren vor, die von Männern gepeinigt oder – wie im Roman *Franza* – „zum Fall“ gemacht werden, ohne daß sich um sie herum Widerstand regt. Wie Johanna Bossinade erkannt hat, vollzieht sich der Prozeß der Identifikation mit der gepeinigten Kreatur in den *Todesarten*-Romanen nach einem ähnlichen Schema:

Am Anfang stehen ein Verrat, der Schmerz über den Verrat und der Widerstand dagegen. Dieser Anfang weitet sich zum Zustand einer alltäglichen Gegenwart aus, worin Verrat und Schmerz sich pausenlos wiederholen, und das Ich nach Flucht- und Rettungswegen sucht. (...) Aus der Erkenntnis der Ausweglosigkeit dieser Lage wird schließlich eine radikale Konsequenz gezogen: Die Selbstvernichtung⁸⁸.

Im Zusammenhang damit kommt Celan über seine Identifikation mit dem russischen Dichter Mandelstam in einem Rundfunkbeitrag zu einer explizit politischen Interpretation des Kreaturbegriffs, die in der *Meridian*-Rede vorauszusetzen ist⁸⁹:

Mandelstam hat (...) wie die meisten russischen Dichter (...) die Revolution begrüßt. Sein Sozialismus ist ein Sozialismus ethisch-religiöser Prägung; er schreibt sich von Herzen, von Michailowsky, von Kropotkin her (...). Politisch steht er der Partei der linken Sozialrevolutionäre nahe. Die Revolution ist in ihm (...) der Anbruch des Anderen, der Aufstand der Unteren, die Erhebung der Kreatur – eine Umwälzung von geradezu kosmischem Ausmaß. Sie hebt die Erde aus den Angeln (...)⁹⁰.

Aber selbst dann, wenn die „Erhebung der Kreatur“ keine Aussicht auf Erfolg hat, so läßt sich der Gedanke fortsetzen, hört das Hoffen nicht auf. Ganz im Gegenteil: Frischs Überlegungen über die Wirkungsmöglichkeiten von Kunst sind zwar durch tiefe Skepsis geprägt, münden nichtsdestoweniger in die Verwerfung jeglicher Form von Resignation; Bachmann geht einen Schritt über ihn hinaus und interpretiert das Hoffen überhaupt als Fundamentalbestimmung des Menschlichen, ja sogar des Kreatürlichen. Sie vertritt die Überzeugung, daß selbst unter den widrigsten Bedingungen die Imagination auf einen besseren Zustand nicht aufgegeben werden darf⁹¹. Deshalb zitiert sie an einer exponier-

deutschen Literatur und Literaturwissenschaft im zwanzigsten Jahrhundert, Amsterdam 1985, 87–106.

⁸⁷ M. FRISCH, Emigranten. Rede zur Verleihung des Georg-Büchner-Preises 1958, in: DERS., Gesammelte Werke in zeitlicher Folge. Jubiläumsausgabe in sieben Bänden 1931–1985, Bd. IV: 1957–1963, hrsg. von H. MAYER unter Mitwirkung von W. SCHMITZ, Frankfurt a. M. 1986, 306–318.

⁸⁸ BOSSINADE, Die verratene Kreatur, a.a.O., 94.

⁸⁹ Vgl. A. RICHTER, Die politische Dimension der Aufmerksamkeit im Meridian, in: DVJS 77 (2003) H.4, 659–676.

⁹⁰ P. CELAN, Die Dichtung Ossip Mandelstams, a.a.O., 75.

⁹¹ Vgl. folgendes Zitat: „Ich glaube wirklich an etwas, und das nenne ich ‚ein Tag wird kommen‘. Und eines Tages wird es kommen. Ja, wahrscheinlich wird es nicht kommen, denn

ten Stelle der *Frankfurter Vorlesungen* den Schluss von Celans Gedicht *Engführung*:

(...). Ein
Stern
hat wohl noch Licht.
Nichts,
nichts ist verloren. (IV, 216)

Hinter der Überzeugung, daß sich der Mensch als Kreatur gerade durch seine utopischen Hoffnungen auszeichnet, steht unter anderem der Gedanke, daß man angesichts der Vollkommenheit Gottes nichts mehr hoffen kann. Zwar stellt die Vorstellung, daß „die Hoffnung des Menschen (...) nie aufhören (wird)“ (GuI, 128) und daß Menschen, die nicht mehr träumen können, bereits tot sind, ein Grundmovens von Literatur überhaupt dar; aber die emphatische Verherrlichung von Hoffen, Leben und Lieben unabhängig von der Möglichkeit, daß die Hoffnung jemals Wirklichkeit werden kann, findet ihre eigentümliche Brisanz darin, daß die Imagination auf Besseres in einer historischen Konstellation wie jener der Nachkriegszeit zum Ausdruck kommt, die hoffnungslos erscheint. Zu einem Zeitpunkt, als das Fortbestehen von mentalen Strukturen des Nationalsozialismus klar geworden ist, lehnt Bachmann beharrlich jede Form von Resignation ab und macht sich für ein Festhalten an der Hoffnung stark, obwohl diese kontrafaktisch ist. Aus der Konstatierung, daß mit der Abschaffung der Oberfläche des NS-Regimes dessen tiefe Strukturen in der Persönlichkeit vieler Menschen nicht abgeschafft wurden⁹², entsteht für sie die Unmöglichkeit, zur Tagesordnung überzugehen, und die Notwendigkeit, an einer deterritorialiserten Sprache kontinuierlich zu arbeiten, wie es am Ende der Frankfurter Vorlesungen verlangt wird. Der darin geforderte „Verstoß gegen die schlechte Sprache“ (IV, 268) erscheint ihr das einzige wirksame Gegenmittel, um „Nazistrukturen aus der Welt der Erziehung, des Verhaltens, der Umgangs- und der Denkweisen, der Politik [zu] vertreiben“, die nicht einfach dadurch verschwinden, daß man „Nazisymbole und Nazivereinigungen“ verbietet⁹³.

Die Konjunktur des Kreatürlichen bei so verschiedenen Autoren wie Paul Celan, Ingeborg Bachmann, Max Frisch oder Peter Weiss, um nur die wichtigsten zu nennen, ist auf mehrere Gründe zurückzuführen. Der erste ist historischer Natur und hängt mit der Erfahrung des Krieges und der Nachkriegszeit

man hat es uns immer zerstört, seit so viel tausend Jahren hat man es immer zerstört. Es wird nicht kommen, und trotzdem glaube ich daran. Denn wenn ich nicht mehr daran glaube, kann ich auch nicht mehr schreiben.“ (GuI, 145)

⁹² W. BOHLEBER, Das Fortwirken des Nationalsozialismus in der zweiten und dritten Generation nach Auschwitz, in: *Babylon. Beiträge zur jüdischen Gegenwart* 7 (1990), 70–84.

⁹³ M. MITSCHERLICH-NIELSEN, Rede über das eigene Land: Deutschland, in: *Dies., Reden über das eigene Land: Deutschland*, München 1985, 53–77; 60f.

zusammen: wer sich in seiner leiblichen Unversehrtheit bedroht fühlt, der wird auf das Fundamentale im Menschsein zurückgeworfen. Das erklärt auch die so genannte „Poetik der Inventur“ von Günter Eich, die als eine poetische Bestandsaufnahme konzipiert ist von dem, was dem Menschen nach dem Krieg übriggeblieben ist.

Von einem sprachphilosophischen Gesichtspunkt aus hingegen ist das Kreatürliche für die Schriftsteller der Nachkriegszeit mit dem Bedürfnis verbunden, die Konventionen der Mördersprache und der Ideologie abzubauen, um ein neues Sprechen zu ermöglichen. Die Frage, die in diesem Zusammenhang aufgeworfen wird, betrifft die Möglichkeit, sich einer Sprache wieder zu bedienen, in der noch ein Weltbild enthalten ist, das zur Ermordung von Millionen geführt hat. Vor dem Hintergrund dieser Problematik gewinnen die Ausdrucksformen des kreatürlichen Leidens wie das Schreien eine besondere Brisanz.

Das Schreien stellt eine Extremsituation dar, denn es ist einerseits der Punkt, an dem Sprache und Kreatur koinzidieren, der Ort, wo jemand sagt, daß er lebe und leide, und deshalb auch die reduzierteste und wahrste Form des Sprechens, eine Grenze, hinter der kein Sprechen mehr möglich ist und nur das Verstummen liegt, aber auch der Punkt, wo der Reduktionsprozeß aufhört und das neue Sprechen beginnt. (Celans Lucile-Darstellung, Peter Weiss' Interpretation der Laokoon-Gruppe oder Ingeborg Bachmanns Identifikation mit Becketts Figuren in den *Frankfurter Vorlesungen* sind nur einige Beispiele für die Auseinandersetzung mit dieser Problematik.)

Schließlich hängt das Interesse für das Kreatürliche mit einer dezidierten Aufwertung des Körperlichen zusammen: Für viele Autoren der Nachkriegszeit gilt der leidende Körper als der letzte Ort des Authentischen und des Wahren in der Überformung der Kultur durch Ideologie, und zwar besonders dann, wenn man Ideologie nicht bloß als Verblendungszusammenhang versteht, wie es etwa Adorno tut, sondern im Sinne Althusser als diskursiven Versuch interpretiert, bestimmte hegemoniale Überzeugungen und Hierarchisierungen als naturgegeben zu etablieren⁹⁴. In der Nachkriegsliteratur ist die Aufwertung des Körperlichen wesentlicher Teil eines größeren Legitimationsdiskurses, in dem der Anspruch auf ein innovatives Sprechen mit dem Anspruch auf Authentizität, Wahrheit und Moral verschränkt ist. Nicht zufällig bindet Bachmann die Suche nach einer neuen Sprache in ihren Essays an körperliche Erfahrungen. Sie beschreibt die Bestimmung der Richtung der sprachlichen Innovation anhand haptischer Kategorien und behauptet, daß sie im Tasten (IV, 276) stattfinden. Daß nur über die tastende Bewegung ein Weg zum gelungenen Sprechen führt, exemplifiziert sie in den *Frankfurter Vorlesungen* an Celans Gedichten aus *Sprachgitter*, die in ihren Augen einen Höhepunkt der Nachkriegslyrik darstellen: „Sie sind unbequem, abtastend, verlässlich, so verlässlich im Benennen, daß es heißen

⁹⁴ Vgl. L. ALTHUSSER, Ideologie und ideologische Staatsapparate, in: DERS., Ideologie und ideologische Staatsapparate, Hamburg Berlin 1977, 108–169.

muß, bis hierher und nicht weiter.“ (IV, 216) Auf der anderen Seite ruft sie in ihren eigenen Gedichten in Erinnerung, daß das Hintasten zur Sprachfindung ein zielloses und unsicheres Unterfangen sei, das ständig zu scheitern drohe:

Meine Gedichte sind mir abhanden gekommen.
Ich suche sie in allen Zimmerwinkeln.
Weiß vor Schmerz nicht, wie man einen Schmerz
aufschreibt, weiß überhaupt nicht mehr.

Weiß, daß man so nicht daherreden kann,
es muß würziger sein, eine gepfefferte Metapher.
müßte einem einfallen. Aber mit dem Messer im Rücken⁹⁵.

Bachmanns metaphernkritische Position in diesem Gedicht, die auch in *Keine Delikatessen* artikuliert wird, darf allerdings nicht verallgemeinert werden, denn die gleiche argumentative Figur – und zwar das Authentische der körperlichen Leiderfahrung – kann je nach Kontext zur Ablehnung oder zur Legitimierung der bildlichen Sprache verwendet werden. Während sich im vorliegenden Zitat ein Sprechen „mit dem Messer im Rücken“ und „eine gepfefferte Metapher“ kategorisch ausschließen, steht Nelly Sachs prägnante Formel „Meine Metaphern sind meine Wunden“ für ihre Forderung nach absoluter Wahrfähigkeit.

⁹⁵ I. BACHMANN, *Ich weiß keine bessere Welt. Unveröffentlichte Gedichte*, hrsg. von I. MOSER, H. BACHMANN und CH. MOSER, München Zürich 2000, 10.