

Kapitel 3

Die Aufhebung des Gegenstandes im Spiel der Metapher. Karl Krolows Ästhetik des porösen Gedichts

Krolows proteisches Werk

Wie wenige andere deutsche Lyriker des 20. Jahrhunderts hat Karl Krolow in seinem gut ein halbes Jahrhundert andauernden lyrischen Schaffen nicht nur eine erstaunliche Präsenz bewahren können, die sich in der Kontinuität seiner Publikationen dokumentiert, sondern hat eine erstaunliche stilistische Wandlungsfähigkeit und Aufnahmebereitschaft für Fremdes und Früheres, für die Aktualitäten des lyrischen Bewußtseins und die wechselnden stilistischen Vorlieben bewiesen. Das ist oft bemerkt worden und hat ihm den Namen eines Proteus¹ eingetragen. In einem 1994 erschienenen Interview hat Krolow diese Kennzeichnung aufgenommen und trotz der „guten und natürlich heiklen Seiten“², die dieser Kennzeichnung eignet, nicht dementiert. In der Tat: Wenn man die Beerbungen und Einflüsse, die Nähen und Übernahmen, die die Kritik für Krolow geltend gemacht hat, überschaut, dann kommt eine stattliche Liste zusammen. Sie umfaßt, näher besehen, die gesamte lyrische Moderne des 20. Jahrhunderts, die klassische Moderne ebenso wie die deutsche Naturlyrik, die internationalen Avantgarden der Dadaisten und Surrealisten ebenso wie die Lyrik der *Beat-Generation* und der *Neuen Subjektivität*.

Die Wandlungsfähigkeit und der Hang zur Annäherung an die unterschiedlichsten lyrischen Möglichkeiten beschränken sich freilich nicht auf Thema und Motiv oder die Spezifik der bildkonstitutiven Verfahren. Sie schließen auch die Dimensionen von Reim, Strophe und Metrum mit ein. Wenn wir rasch die formale Entwicklung durchlaufen, die Krolows lyrisches Werk erfahren hat, so stellt man im Vergleich zu der stilistischen Monomanie der meisten seiner literarischen Zeitgenossen einen Reichtum fest, der bisweilen den Verdacht erregt hat, hier würden auf spielerische Weise verschiedene Stile erprobt. Von den

¹ Vgl. u. a. H. HARTUNG, Proteus als Lyriker. Karl Krolows lyrisches Werk, in: DERS., Deutsche Lyrik seit 1965. Tendenzen, Beispiele, Porträts. München 1985, 163–182.

² K. DRAWERT, Körper und Zeit. Gespräch mit Karl Krolow, in: Neue deutsche Literatur 42 (1994), Heft 6, 10–22; 11.

rhythmisch gebundenen, strophisch gegliederten und konventionell gereimten Naturgedichten seiner Anfänge zu den langzeiligen und großformatigen Hymnen- und Odenformen Krolows um die Jahrhundertmitte, von seinen Pointengedichten der fünfziger Jahre, in denen zumeist eine surrealistisch angelegte Metapher das gedichtgenerierende Zentrum bildet, von seinen kurzen lyrischen Szenen und poetischen Anekdoten, die auf Reim, Metrum und Strophenbildung mehr und mehr verzichten und formale Strukturierungen schließlich ganz aufgeben, zu den *Alltäglichen Gedichten* der späten Sechziger, die in einem souverän zwischen Lyrik und Prosa hin und her schwankenden, bisweilen verschmitzt-lakonischen Parlandostil gehalten sind – man wird zugeben, daß die Vielfalt der stilistischen Möglichkeiten, die Krolows Werk versammelt, enorm ist. Und in den achtziger und neunziger Jahren ist Krolow zu den strengen Vorgaben des Formgedichts, zu Terzine, Sestine, Rondo und Sonett zurückgekehrt, was er aber in Selbstaussagen nicht als Rückkehr zu Erprobtem oder als Widerruf seiner bisherigen lyrischen Lösungen verstanden wissen wollte, sondern als Gewinnung neuer literarischer Möglichkeiten und Verfahren unter neuen Bedingungen.³

Wir sehen, das Proteische im Werk Krolows ist auch, gerade wenn man noch – worauf wir später eingehen werden – Krolows anthologische Projekte und Übersetzungen avantgardistischer Autoren hinzunimmt, als dichterische bzw. praktische „Erarbeitung“ einer Tradition zu verstehen, an die nach 1945 anzuknüpfen er für notwendig und möglich hält. Durch Krolows dominantes poetologisches Konzept des Porösen und Ephemereren aber, auf das wir sofort eingehen werden, unterscheidet sich dessen Konzept der historischen Kontinuität, verstanden als Traditionszusammenhang, ganz wesentlich etwa von Holthusens traditionsstiftenden Projekten. Darauf werden wir später ausführlicher eingehen.

Auf dem Hintergrund formaler und thematischer Vielfalt läßt sich in Krolows Œuvre eine werküberspannende Konstante ausmachen: seine Vorliebe für Motive des Leichten, Schwebenden und Irisierenden. Sein Akzent auf Punktualität und die Betonung nur lokaler Geltung der sprachlichen Synthesen bilden darüber hinaus jene Prinzipien, die für Krolow von vornherein eine unkreative und einsinnige Übernahme fremder Stilmuster ausschließen. Krolow nimmt die Naturlyrik und den Surrealismus von Anfang an als Möglichkeit wahr, für die angestrebte Offenheit und Punktualität eine lyrische Entsprechung zu finden; und wo die Anregungen dem Ideal des Momentanen widerstreiten, bildet er die vorgefundenen Lösungen um oder verwirft sie ganz. Daß Krolow die großformatigen Zeitgedichte nach einigen Versuchen zurücknimmt und, nachdem die Langzeile ihm den Weg zur surrealistischen Metaphorik geebnet hat, aufgibt, ist hierfür nur ein Beispiel unter vielen. Nicht anders verhält es sich mit Krolows realistischen Tendenzen oder den Einflüssen der *Pop-* und *Beat-Generation* in

³ Drawert, Körper und Zeit, a.a.O., 11.

den späten sechziger und frühen siebziger Jahren. Krolow durfte sich durch die über Höllerer vermittelte Programmatik des *projective* oder *open verse* von Charles Olson⁴ auch in seiner eigenen Poetik bestärkt fühlen, ohne allerdings Höllereers Thesen zum langen, republikanischen Gedicht⁵, für die Olsons Position herangezogen wurde, teilen zu müssen.

Krolows modernistische Intuition, daß nur eine punktuelle Geltung zu haben ist und – ein zweiter Punkt – daß jedes poetische Verfahren im Fortgang seiner Anwendung und Geschichte dazu tendiert, klassisch zu werden und dadurch in Widerspruch zum Momentanen gerät, führt dabei stets neben der formalen eine existentielle Dimension mit: die Thematisierung der Vergänglichkeit und Vergeblichkeit der menschlichen Existenz, Trauer und Melancholie, Liebe und ihre Unbeständigkeit – Motive, die Krolow in seinem Werk immer wieder variiert und stilistisch zu bewältigen sucht⁶. Von daher trifft das, was Habermas der Moderne insgesamt zuschreibt, wenn man es von seinen pejorativen Anklängen befreit, mehr als auf viele andere Literaten der Nachkriegszeit auf Krolow zu:

Die Orientierung nach vorne, die Antizipation einer unbestimmten, kontingenten Zukunft, der Kult des Neuen bedeutet in Wahrheit die Verherrlichung einer Aktualität, die immer wieder von neuem subjektiv gesetzte Vergangenheit gebiert. (...) In der Aufwertung des Transitorischen, des Flüchtigen, des Ephemereren, in der Feier des Dynamismus spricht sich eben die Sehnsucht nach einer (...) innehaltenden Gegenwart aus⁷.

Und dieses moderne Bewußtsein bringt mit sich (und ist nicht seine Konsequenz), was Krolow für sich reklamiert: daß die eingestandene Zeitgebundenheit und die Aktualität der literarischen Lösungen nicht als Defizienz im Horizont einer *aesthetica perennis*, sondern im Sinne einer Beteiligung an einem Gespräch zu verstehen ist, als Beistuern von Arbeitshypothesen in einem Prozeß, dessen Ende notwendiger Weise unbekannt sein muß.

⁴ Vgl. L. JORDAN, Eine Dichtung unter Einfluß. Zur amerikanischen Wirkung auf westdeutsche Lyrik seit 1965, in: Jordan / Marquardt / Woesler (Hrsg.), Lyrik – Blick über die Grenzen, a.a.O., 139–158, insbes. 145.

⁵ Vgl. W. HÖLLERER, Thesen zum langen Gedicht, in: Akzente 12 (1965), Heft 2, 128–130; K. KROLOW, Das Problem des langen und des kurzen Gedichts, in: Akzente 13 (1966), Heft 3, 271–287; W. HÖLLERER, Gedichte in den sechziger Jahren. Antwort auf Karl Krolows Essay, in: Akzente 13 (1966), Heft 4, 375–383.

⁶ Ganz abgesehen davon, daß vor allem im Frühwerk Krolows die Gedichte mit einem ausgesprochenen Zeit- und Problembezug, mit Anspielungen und expliziter Thematisierung politischer Entwicklungen und Ereignisse nicht selten sind. Vgl. hierzu R. PAULUS, Die Lyrik Karl Krolows, in: Text und Kritik 77 (1983), 19–45, insbes. 19–22.

⁷ J. HABERMAS, Die Moderne – ein unvollendetes Projekt (1980), in: DERS., Die Moderne – ein unvollendetes Projekt. Philosophisch-politische Aufsätze, Leipzig 1990, 32–54; 35. Über das Verhältnis von Normativität und Momentanismus: „Die Moderne sieht sich ausschließlich auf sich selbst gestellt – sie muß ihre Normativität aus sich selber schöpfen. Die authentische Gegenwart ist von nun an der Ort, wo sich Traditionsfortsetzung und Innovation verschränken.“ (J. HABERMAS, Die Krise des Wohlfahrtsstaates und die Erschöpfung utopischer Energien, in: Die Moderne – ein unvollendetes Projekt, a.a.O., 105–129; 105).

Leute [heißt es einmal bei Krolow, Anm. d. Verf.], die sich nicht von dem lösen können, was sie produzierten, und mit dem, was sie hervorbrachten, in einer Art Handgemeinde bleiben, bekommen wenig Luft für das, was noch aussteht, was sie noch nicht schaffen (...). Es geht darum, weiterzukommen von Gedicht zu Gedicht⁸.

Vermutlich hängt mit dieser Faszination für das Ephemere zusammen, daß Krolow weder sich je einer Orthodoxie, welcher stilistischen Herkunft und Provenienz auch immer, unterstellt hat noch selbst eine solche ausgebildet oder für sich oder für andere gefordert hätte. Von daher wird auch verständlich, daß Krolow in den Überblicksdarstellungen zur Lyrik nach 1945 im Aufriß der Strömungen keinen oder eben einen solitären Ort findet, und es dort zu mißverständlichen Deutungen kommt, wo Krolow einer bestimmten Strömung zugeordnet wird. Krolows eigene Sicht der Lyrikgeschichte nach 1945, die er in den *Frankfurter Poetikvorlesungen* von 1961/62 und in dem von ihm verfaßten Teil der *Kindler-Literaturgeschichte*⁹ entfaltet, bestätigt das. Hier wie dort räumt sich Krolow einen Sonderplatz in der Entwicklung der Nachkriegslyrik ein, was weniger mit Anmaßung als vielmehr mit der offenkundigen Schwierigkeit zusammenhängt, poetologische Weggefährten auszumachen. Unter diesen Vorbehalten muß das Urteil von Harald Hartung, einem seiner sensibelsten Kritiker gelesen werden: „Doch würde man Krolows Wandlungsfähigkeit mißverstehen, wollte man sie lediglich als Anpassung an den Zeitgeist und als Adaption von Einflüssen und Mustern deuten. Krolow hat die Entwicklung der deutschen Lyrik seit 1945 nicht nur begleitet, sondern auch maßgeblich beeinflusst (...). Wichtige Entwicklungsschübe der Nachkriegsliteratur sind in seinem Werk modellhaft repräsentiert¹⁰.“

Naturlyrische Anfänge?

Krolows naturlyrische Ursprünge sind unbestritten. Krolow selbst hat sie nicht nur einmal betont; und auch später noch, als nach markigen Worten zu Grenzen und Provinzialität naturlyrischer Gedichte das Tischtuch zwischen ihm und den ‚orthodoxen‘ Vertretern der Naturlyrik zerschnitten war, hat er den Einfluß von Lehmann, Loerke und Britting nicht zu schmälern versucht. Der Einfluß bezieht sich auf Vers- und Strophenbau, auf die Übernahme der Naturthematik und die Ähnlichkeit bestimmter Bilder. Hans Dieter Schäfer hat sogar geglaubt, den Nachweis führen zu können, daß es sich bei bestimmten Prosaskizzen aus dem Jahr 1943, die Krolow in der *Deutschen Allgemeinen Zeitung* publiziert hat, um

⁸ K. KROLOW, Ein Gedicht entsteht, Selbstdeutungen – Interpretationen – Aufsätze, Frankfurt a. M. 1993, 9.

⁹ K. KROLOW, Aspekte zeitgenössischer deutscher Lyrik, Berlin 1961; K. KROLOW, Kindlers Literaturgeschichte der Gegenwart. Autoren – Werke – Themen – Tendenzen seit 1945, hrsg. v. D. Lattmann, Die Literatur der Bundesrepublik Deutschland, Lyrik: Karl Krolow, Frankfurt a. M. 1980.

¹⁰ Hartung, Proteus als Lyriker. Karl Krolows lyrisches Werk, a.a.O., 163f.

Zitatmontagen, schärfer noch: um Plagiate aus Lehmanns Gedichtsammlung *Antwort des Schweigens* handelt:

Über die Augustwärme schrieb Krolow am 4. August 1943: ‚In der geäderten, platzenden Stachelbeere blüht sie sich als Ballon, pudert mit grauem Staub den Hahnenkamm und die zarte, dürstende Malve am Zaun...‘ Solche Sätze sind nicht aus der Anschauung gewonnen, sondern aus Versen Lehmanns montiert (...). ‚Weiß geäderte Stachelbeere, / Im grünen Garten Sommerballon‘, setzt das Gedicht ‚Abschied‘ ein. Und ‚Leiser Herbstwind‘ beginnt: ‚Der Wegstaub pudert die Malven, / Es kraust sich die Wolle am Lamm. / Der Wind ist die Puderquaste, / Der Wind ist der zärtliche Kamm‘¹¹.

Die Ähnlichkeit ist in der Tat evident, was Schäfer allerdings übersieht, ist die Differenz der literarischen Lösungen im Detail, auf die es aber ankommt, will man die Verbindung Krolows zur Naturlyrik entwickeln: die stilistische und motivische Entschwerung oder Glättung, die in der „Übersetzung“ wahrzunehmen ist. Schäfers Kritik verfällt hier der von Heinz Piontek angemahnten Gewohnheit, „den Concettisten Krolow gegen den Naturphysiker Krolow auszuspielen“¹². Allein unter der Kanonisierung naturlyrischer Maximen kann das, was Krolow als seinen entscheidenden Fortschritt ansieht, als Fehler erscheinen: nämlich die Solidität und Schwere der Realsphäre durch die Autonomisierung der Bildsphäre, durch das Hineinziehen des Themas und Motivs in die sprachliche Dynamik und Eigenlogik des Gedicht aufzuheben.

Das Bild, die Metapher als Größe ersten Ranges innerhalb des Gedichts, zielte in diese Richtung (Auflösung der festen Bedeutungen, Anm. d. Verf.). Die Autonomisierung des Bildes veränderte bereits die Bedeutungsstruktur. Die Zusammenhänge lockerten sich, das sinnvolle Aufeinander-Angewiesensein war aufgestört. Es gab Zerreibungen, Schocks, mindestens Überraschungen. Das Unvermutete, der verbale Überfall, war in den Stand gesetzt, sich ungehemmter auszuwirken¹³.

Dies ist zwar mit Blick auf die Entwicklungsschübe der Dada- und Surrealismusrezeption gesprochen, die uns später noch beschäftigen werden. Sieht man jedoch genauer hin, erschließt sich dieser Prozeß des Aufsprengens des eingespielten und vorgängigen Weltbezuges, den Krolow in dem obigen Zitat der Metapher anvertraut, bereits in den frühen, dem ersten Ansehen nach rein naturlyrischen Gedichten. An demselben Gedicht, an dem Schäfer Krolows naturlyrisches Ungenügen, sein Scheitern an der Nachahmung der magischen Natur glaubte, nachweisen zu können, an dem Gedicht *Pappellaub* von 1946¹⁴, erhebt Hartung einen gegenteiligen Befund. Es gelingt ihm zu zeigen, wie die Bindung an die Gegenständlichkeit des Eingangsthemas sich zu lösen beginnt und ei-

¹¹ H. D. SCHÄFER, Wilhelm Lehmann. Studien zu seinem Leben und Werk, Bonn 1969, 252–263; 254.

¹² H. PIONTEK, Musterung eines Œuvres, in: Über Karl Krolow, hrsg. v. W. H. Fritz, Frankfurt a.M. 1972, 89–104; 90.

¹³ Krolow, Aspekte zeitgenössischer deutscher Lyrik, a.a.O., 124.

¹⁴ *Pappellaub* (Krolow, Gesammelte Gedichte, a.a.O., 16):

nen Abstraktionsprozeß in Gang setzt, in dem der angeschaute Gegenstand mehr und mehr in den sprachlichen Zusammenhängen aufgehoben wird, um schließlich in der Schlußstrophe die gestaltende Aktivität ganz den sprachlich angelegten Assoziationen zu überlassen. Die Substantivmetapher *Silbermund*, so lautet die Analyse, unterhält „nur noch vage Verbindung zur Gegenständlichkeit des Pappellaubs; sie bekommt etwas Präziös-Dekoratives. Zugleich wird aber die schwere Gegenständlichkeit – und damit das Gewicht der Welt – aufgehoben, wird zum ‚Ungewicht‘. Aufhebung hat auch hier den Doppelsinn von Erleichterung und Aufbewahrung – aufbewahrt wird die Natur als etwas schon Vergeistigtes, fast schon Abstraktes“¹⁵.

Aber mit dieser Reduktion der Stofflichkeit, die ein Schwinden der konkreten Anschaulichkeit mit sich bringt, ist der Bereich naturlyrischen Sprechens längst verlassen. Der Vorwurf der sprachlichen Artistik und die Feststellung, daß Krolow die sinnliche Präsenz der Natur verfehle, erhält kritisches Gewicht nur dann, wenn Lyrik auf ihre naturmagische Sättigung und – was daraus folgt – auf die Funktion, Natur unmittelbar zu veranschaulichen, verpflichtet wird.

Nach alledem, was wir über Krolows Verhältnis zur Naturlyrik gesagt haben, ist deutlich, daß diese Kritik Krolow nicht wirklich trifft. Krolows Textentlehnungen, die motivischen Ähnlichkeiten und die Anklänge an Lehmanns Vers- und Strophenbau haben dazu verleitet, Vergleichbares für Sinn, Funktion und Selbstverständnis seiner Lyrik anzunehmen. Solche Übergeneralisierungen bleiben gegenüber Krolows lyrischer Eigenwilligkeit blind. In einem gewissen Sinne ist es so, daß Krolow in seinen naturlyrischen Anfängen den Grundprinzipien der Naturlyrik zumindest poetologisch bereits fremd gegenüberstand; die Sensibilität des Beobachtens und die poetische Genauigkeit, die er in den Versen Lehmanns beispielhaft verwirklicht sah, leitet Krolow um und stellt sie in einen der Naturlyrik fremden Dienst. Die Anklänge, vermeintlichen Übernahmen oder gar Plagiate, die man festgestellt hat, sind in den meisten Fällen Anstöße und Zwischensprossen zu Eigenem. Als Krolow 1962 zu Lehmanns 80. Geburtstag öffentlich über dessen Wirksamkeit und den Gewinn seiner Lyrik für die nachfolgenden Generationen reflektiert, gerät unter der Hand die Huldigung zur Demonstrationsfläche eigener Postulate.

Sommer hat mit leichter Hand
Laub der Pappel angenäht.
Unsichtbarer Schauder ist
Windlos auf die Haut gesät.

Luft, die unterm weichen Flug
Kurzer Schwinge sich gerührt,
Schlägt wie blaue Geißel zu,
Die die dumpfe Stille führt.

Zuckt wie Schatten Vogelbalg,
Spötterbrust als winziger Strich:
Ach, schon wird es Überfall,
Wie sie blätterhin entwich!

Grüne Welle flüstert auf.
Silbermund noch lange spricht,
Sag mir leicht die Welt ins Ohr,
Hingerauscht als Ungewicht.

¹⁵ Hartung, Proteus als Lyriker. Karl Krolows lyrisches Werk, a.a.O., 167.

Was hat Wilhelm Lehmann im Wort – für uns – entdeckt? (...) Leichtigkeit also, hier als Schweben, dort als Raunen, als Flüstern und Entrückung durch derartige Leichtigkeit, erfüllt Lehmanns Poesie (...). Lehmanns feingliedrige mit ‚Fingern sensitiv‘ notierte Dichtung streift in ihren reinsten Strophen die oft beklagte Erdschwere wie ein Gewand ab. Sie entledigt sich ihrer frohlockend. Sie tritt ihre leichte Himmelfahrt an: in den Himmel der lyrischen Genauigkeit¹⁶.

Wie sehr sich sein Lehmann-Bild von den eigenen Intentionen besetzen läßt, erweist sich daran, daß Krolows Charakterisierungen jede Deckung durch Lehmanns Poetik vermissen lassen. Um eine Erleichterung der Melancholie und Aufhebung der Erdgebundenheit des Menschen, wie Krolow nahelegt, war es Lehmann wohl kaum zu tun; Lehmanns Intuition geht in die Gegenrichtung: seine Lyrik versteht sich gerade als jenes sprachliche Unternehmen, das dem Menschen seine durch Aufklärung und Reflexion verloren gegangene Bindung an die Erde zurückgeben soll. Um aber diese Entfremdung rückgängig zu machen, bedarf es – unter naturlyrischen Denkvoraussetzungen – der sensualistischen Genauigkeit. Die Bildlichkeit der Charakterisierungen ist verräterisch: denn zweifellos reklamiert das dichterische Subjekt dadurch, das es die Aufhebung der ‚Erdschwere‘ mit dem Abstreifen eines Gewands vergleicht, vor allem aber durch die betonte Leichtigkeit, mit der es sich seiner entledigt, die volle Autorität über den lyrischen Prozeß, ein Gedanke, der zu der Grundüberzeugung Lehmanns quer steht.

Die Poetik des porösen Gedichts

Bevor wir die Frage nach dem Verhältnis zwischen Krolows Poetik und jener des Surrealismus stellen, insbesondere die Frage nach seiner Auffassung über Spezifik, Sinn, Funktion und Grenzen des surrealistischen Metapherngebrauchs, sind noch einige Vorüberlegungen zu Krolows *Idee des porösen Gedichts* anzustellen. Die Beharrlichkeit, mit der sie Krolow vertritt und in den letzten vierzig Jahren wiederholt hat, spricht dafür, daß es sich dabei um den Kern seiner Poetik handelt. In Absetzung von Celans Tendenz, „durch Konzentration, durch Verknappung nahezu (zu) enden“, heißt es:

Ich dagegen habe diese Auflösung fast wie ein Offenhalten des Gedichts betrieben (...). Ich vertrat das offene Gedicht, also genau das Gegenteil der hermetischen Versuche in allen ihren unterschiedlichen Varianten, die es im Laufe der Nachkriegszeit gegeben hat (...). Von Anfang an bin ich für das offene, das poröse, das durchlässige Gedicht eingetreten, mit der Fülle seiner Sinnlichkeit wiederum, über das, vom Gegenständlichen, von der Thematik her gesehen, sehr häufige Fast-Nichts dessen, was da Erscheinung, was da Gegenstand, was da Thema war¹⁷.

¹⁶ Zit. in Schäfer, Wilhelm Lehmann, a.a.O., 258.

¹⁷ Drawert, Körper und Zeit, a.a.O., 14. Vgl. auch K. KROLOW, Intellektuelle Heiterkeit (1955), in: Mein Gedicht ist mein Messer. Lyriker zu ihren Gedichten, hrsg. von Hans Bender, Heidelberg 1955, 58–62; 60: „Ein Gedicht muß zunächst die Fähigkeit besitzen,

Doch mit der Beharrlichkeit, mit der Krolow die Idee des porösen Gedichts vertritt, geht sonderbarerweise, wie das Zitat leicht ersehen läßt, keine entsprechende Klarheit in ihrer Theoretisierung einher. Durch das obstinate Wiederholen von ‚offen‘, seinen Ableitungen und Substantivierungen, die das Zitat beherrschen, und durch das Hinzufügen von Synonymen gewinnt die Terminologie nichts an theoretischer Belastbarkeit hinzu. Diese Unsicherheit schlägt sich auch in Kritik und Sekundärliteratur nieder. Sie reformuliert bzw. variiert lediglich Krolows eigene Formulierungen. Über Holthusens mit Blick auf Krolows Selbstaussagen redundante Feststellung, daß Krolow „das ‚poröse‘ Gedicht, die ein- und ausatmende, empfängliche und fortzeugende, die winddurchlässige, zeitdurchlässige Strophe“¹⁸ proklamiert habe, ist in dieser Hinsicht die Forschung nicht wesentlich hinausgelangt.

Dabei ist es durchaus möglich, aus den über Krolows poetologisches Werk verstreuten Aussagen ein klares, zumindest deutlicheres Bild zu gewinnen und die vielfältigen Aspekte zu systematisieren. Zunächst einmal sind unter ‚Offenheit‘ motivische Dominanten und semantische Besonderheiten zu verstehen. In der Tat sind Bilder weiter Horizonte und geräumiger Landschaften, Motive des Schwebens und des Leichten in den Gedichten Krolows überaus häufig. Die Absurdisierung von Raum-Zeitverhältnissen¹⁹ und Bilder, die sich aufgrund der Spezifik ihrer Konstitution den Versuchen eines konsistenten Nachvollzugs beharrlich verweigern, öffnen sodann den semantischen Spiel-Raum zum Leser hin. Krolow spricht in dem obigen Zitat treffend von dem Aufstören des „sinnvollen Aufeinander-Angewiesenseins“ der Zeichen. Daraus geht hervor, was Krolow intendiert hat: die Bedeutung lyrischer Zeichen ist zwar immer darauf angewiesen, daß der Leser sie hervorbringt, aber je weiter die geleistete Regelüberschreitung den eingespielten Gebrauch von Zeichen hinter sich läßt, desto größer ist der Freiheitsgrad der Sinnstiftung.

Die tiefere poetologische Dimension ist damit noch nicht berührt. Ihr kommt man näher, wenn man die Kategorie der Offenheit mit den zeitlichen Aspekten engführt, die Krolow mit Offenheit assoziiert. Eine Selbstaussage: „Einiges ist

sich preisgeben zu können, ‚offen‘ zu sein für alle möglichen Widerfahrungen, für die Widerstände, denen es durch seine bloße Existenz ausgesetzt ist. Es darf sich nicht verschließen. Das, was man Hermetik nennt, ist ohnehin in den seltensten Fällen mehr als eine Dunkelkammer des Unvermögens, in der irgendein Hieronymus – sprich Lyriker – sitzt und im Grunde auf die Parfums der Außenwelt wartet.“

¹⁸ H. E. HOLTHUSEN, *Naturlyrik und Surrealismus. Die lyrischen Errungenschaften Karl Krolows*, in: DERS., *Ja und Nein. Neue kritische Versuche*, München 1954, 86–123.

¹⁹ Etwa in dem Gedicht *Gesang vor der Tür* (1956; Krolow, *Gesammelte Gedichte*, a.a.O., 169):

Vor der Tür singt einer.
Doch niemand öffnet.
Einen Steinwurf weit beginnen
Die Blumen zu welken.
(...)

Vor der geschlossenen Türe
Die Stimme zerstört die Zeit.
Marodeure zünden an ihrem Grabe
Ein Feuer an.
(...)

unverändert geblieben: Das Momentane, das Widerrufbare, das Zögern im Erscheinen und eine Art Furcht, zuviel Aufhebens von diesem Erscheinen zu machen²⁰. Was das Zitat zu bestimmen unterläßt, was aber aus dem Kontext erschlossen werden kann: das Momentane, das Punktuelle, das im Bild des Blitzes immer wieder beschworen wird, hat eine sowohl produktions- als auch werkästhetische Seite, ist aber auch in rezeptionsästhetischer Hinsicht zu verstehen. Daß die Idee der Punktualität sogar auf die Ästhetik übergreift, in deren Lichte die Gedichte entstehen, haben wir bereits gesehen und mit Krolows eigentümlicher Distanz zu seinen Gedichten und mit seiner Wandlungsfähigkeit in Verbindung gebracht. Das Gedicht hat nun nicht nur eine „labilisierte, eine ‚momentane‘, widerrufbare, abrufbare Realität“²¹ zum Gegenstand, das Gedicht entsteht – nach den Worten Krolows – auch augenblicklich und aus dem Eindruck des Augenblicks heraus. Gedichte sind „zunächst Produkte augenblicklicher Verfassung, Konzentration, Klarheit, Nüchternheit, eines momentanen Erinnerungsvermögens“²² und gehören selbst sofort wieder einer „schnell anwachsenden Vergangenheit“²³ an.

Der rezeptionsästhetische Aspekt wird da greifbar, wo Krolow die Schnelligkeit und Intensität, die das Gedicht zum Ursprung und zur Basis hat, dadurch zu verwirklichen sucht, daß er durch stilistische Mittel den „raschen Ablauf“²⁴ der Rezeption garantiert. Hier erkennen wir auch den entscheidenden Grund, warum Krolow sich vehement gegen Höllers *Thesen zum langen Gedicht* ausspricht und auf der kurzen Form insistiert²⁵.

Krolow und der Surrealismus. Die Funktion der surrealistischen Metapher

Kritische Beiträge und Rezensionen zu den Arbeiten Krolows sind vor 1950 eher eine Seltenheit. Das änderte sich schlagartig, als im Frühjahr 1952 ein Gedichtband von Krolow veröffentlicht wurde, in dem sich der surrealistische Einfluß voll entfaltete. Er trug bezeichnenderweise den doppeldeutigen Titel *Zeichen der Welt*. Die Kritik, nicht selten von Literaten selbst geführt, reagierte prompt und dem Tenor nach überwiegend positiv. Man darf vermuten, daß die Flut von Rezensionen, das enorme Echo, das diesem Bändchen von Gedichten zuteil wurde, nicht allein auf die Qualität und den innovativen Duktus der Verse zurückzuführen war, sondern sich auch zu einem gewissen Teil dem Umstand verdankte, daß der Kurswert des Surrealismus zeitgleich mit Krolows Veröffentlichung in Deutschland sprunghaft anstieg. Zumindest seit auf der Niendorfer Tagung der Gruppe 47 im Frühjahr 1952 eine Debatte über den Surrealismus

²⁰ Krolow, Ein Gedicht entsteht, a.a.O., 15.

²¹ K. KROLOW, Poetisches Tagebuch, Frankfurt a.M. 1966, 72.

²² Krolow, Ein Gedicht entsteht, a.a.O., 39.

²³ Krolow, Ein Gedicht entsteht, a.a.O., 36.

²⁴ Krolow, Ein Gedicht entsteht, a.a.O., 40.

²⁵ Vgl. Krolow, Poetisches Tagebuch, a.a.O., insbes. 43–45.

begonnen wurde, ist sein Begriff, bei allen Vorbehalten und Irritationen, die er hervorgerufen hat, aus den Reflexionen über die Modernität der Literatur nicht mehr wegzudenken. ‚Surrealismus‘ galt fortan als Deckname „für die europäische und internationale Moderne, soweit sie die Grundprinzipien traditioneller Mimesis preisgegeben hatte“²⁶. So war es nicht verwunderlich, daß ohne Ausnahme jede Rezension zunächst und vor allem auf das Surrealistische bei Krolow abstellte oder zumindest auf das, was man für surrealistisch hielt. Das naturlyrische Erbe dagegen wurde lediglich als etwas wahrgenommen, das als Ausgang und Anlaß des surrealistischen Prozesses fungierte und sich in dessen Verlauf verflüchtigte.

Noch etwas anderes ist auffällig: man näherte sich Krolow vorwiegend über seine Bilder bzw. die Struktur ihrer Generierung und die Struktur ihres Aufbaus. Hier machte sich vor allem auf konservativer Seite ein Unbehagen breit, das sich meist hinter eine mehr verordnete als intuitive Aufgeschlossenheit für das Neuartige der Krolowschen Verse und eine Bewunderung für ihr stilistisches Raffinement zurückzog.

Curt Hohoffs Rezension ist in dieser Hinsicht typisch. Sie protokolliert Schritt für Schritt akribisch das eigene Rätseln vor den Bildern des Gedichtes *Verlassene Küste*, sieht hier und da Verständliches, versucht Erklärungen, um letzten Endes doch mit einem negativen Befund zu schließen: nämlich daß Form, Syntax, Metrum, Reim und Metapher darauf aus seien, durch die Pluralisierung der Wirklichkeiten den Verlust einer „verbindlichen Welt“²⁷ zu betreiben. Von den Voraussetzungen her ähnlich, doch aufgeschlossener in der Sache verhält sich Holthusens Kritik, die 1953 zunächst im Merkur erschien²⁸. Der Untertitel, den Holthusen 1954 hinzufügt, verweist darauf, daß er „die lyrischen Errungenschaften Karl Krolows“ durchaus anerkennt. Anders als Hohoff ist Holthusen die „Tendenz zur Durchlöcherung, Entschwerung, Zersetzung der Weltsubstanz“²⁹ im positiven Sinne einer Erleichterung der unter „ihren eigenen Bedeutungen seufzenden Verse“³⁰ nicht entgangen. Es ist interessant zu sehen, wie Holthusen die Entschwerung, die er in den Versen Krolows erkennt, in einer dialektischen Bewegung an seine eigene daseinsanalytische Sichtweise rückbindet. Sie sieht in jeder „Art Erkrankung des Seins“, in jeder Entwirklichung und Kontingenzerfahrung, die in der paralogischen Metaphorik entfaltet und repräsentiert wird, einen „fortwährenden Drang zu Wiederverwirklichung“, besser

²⁶ R. SCHNEIDER, Realismustradition und literarische Moderne: Überlegungen zu einem Epochenkonzept ‚Nachkriegsliteratur‘, in: Der Deutschunterricht 33 (1981), Heft 3, 3–22; 14.

²⁷ C. HOHOFF, Ein Gedicht von Krolow, in: Über Karl Krolow, a.a.O., 48–51; 51.

²⁸ H. E. HOLTHUSEN, Naturlyrik und Surrealismus, in: Merkur (1953), Heft 4, 321–347; dann in die Sammelbände *Ja und Nein. Neue kritische Versuche* (a.a.O.) und *Über Karl Krolow* (a.a.O.) aufgenommen.

²⁹ Holthusen, Naturlyrik und Surrealismus, a.a.O., 99.

³⁰ Krolow, Ein Gedicht entsteht, a.a.O., 8.

noch: einen „geheimnisvollen Punkt, wo Wirkliches aus seiner Möglichkeit er-scheinungshaft“³¹ hervortreten kann. Ähnlich begründet sich die Toleranz ge-genüber Krolows Metaphorik:

Die kühne, unbekümmerte Experimentierlust unseres Dichters, die den Leser mit einer verschwenderischen Fülle von Metaphern überschüttet, dringt immer wieder bis in Schichten des sprachlichen Lebens vor, die rational nicht mehr zu kontrollieren sind³².

Man darf sich allerdings nicht täuschen lassen: Wenn es heißt, die meta-phorische Aktivität verzichte mehr und mehr auf die „optischen und logischen Grundlagen“, so ist dies allein als eine „Art von medialer Erweiterung der Wahrnehmung“ und als eine Herstellung von „höchst überraschenden Zusammenhängen“³³ gerechtfertigt. Der Grund für diese Rechtfertigung ist der folgende: weil auf diese Weise die „Grundlinien und Urverhältnisse des Seins“³⁴, die immer schon jenseits des Rationalen liegen, freigelegt werden können. Spä-testens hier wird deutlich, daß Holthusen gar nicht daran denkt, den repräsen-tationalistischen Anspruch der Lyrik und der Metaphorik preiszugeben; ledig-lich die Kriterien ihrer Bewertung haben sich verschoben. Und wo Holthusen die poetische Trefflichkeit einzelner Metaphern einschätzt, wo er sie als virtuos oder ungerechtfertigt kühn bezeichnet und ihre Entfernung von der Realsphäre beklagt, sind, um diese Einschätzungen plausibel zu machen, Rückgriffe auf die intuitive Konsistenz und Einheit der Anschauung am Werke.

Holthusens Lesart so ausführlich zu diskutieren, wäre nicht notwendig, wenn es sich dabei um eine Einzelmeinung handeln würde³⁵. Aber sie ist für die Interpretation der Lyrik und Bildlichkeit Krolows in den 50er und 60er Jahren symptomatisch, und dies weder wegen ihres daseinsanalytischen Ansatzes noch wegen des christlich-abendländischen Weltbildes, anhand dessen Holthusen der gesamten Literatur der Moderne die Rechnung aufmacht. Symptomatisch ist sie insofern, als in ihr eine Kategorie verborgen liegt, die Hugo Friedrich als Signum der Moderne überhaupt kennzeichnet: die Dissonanz oder das „Prinzip der Deformation“.

Die Phantasie verformt oder zerschlägt die Wirklichkeit, um aus ihren Teilen eine neue, sachtbundene (abstrakte), geistige wie geisterhafte Welt zu bauen. Ein Typus moder-

³¹ Holthusen, *Naturlyrik und Surrealismus*, a.a.O., 111.

³² Holthusen, *Naturlyrik und Surrealismus*, a.a.O., 93.

³³ Holthusen, *Naturlyrik und Surrealismus*, a.a.O., 94.

³⁴ Holthusen, *Naturlyrik und Surrealismus*, a.a.O., 113.

³⁵ Bei allen Vorbehalten gegenüber Holthusen und dem Standpunkt von Hugo Friedrich (die noch folgen werden) muß gesagt werden, daß die Kritik an der Surrealität und den sur-realistischen Einflüssen der bildkonstitutiven Verfahren nicht immer so subtil und philo-sophisch niveaull argumentiert wie hier; bisweilen beschränkt sich die Artikulation des Mißbehagens an der surrealen Bildlichkeit auf eine obstinate Kritik und Ridikülisierung der Genitiv-Metaphorik; Beispiele finden sich sowohl in der Naturlyrik (Lehmans Kritik an der Bildlichkeit Huchels; siehe Kap. 2) als auch in der Poetik politisch fundierter Lyrik (vgl. die zunächst von V. O. Stomps herausgegebene *Streit-Zeit-Schrift* von 1956).

nen Dichtens war eingeleitet. Allenthalben bezeugt modernes Dichten, daß Sprache und Phantasie, die im Menschen immer schon bereitliegende Freiheit, ihm umso notwendiger geworden ist, je enger die zivilisatorische Lebensregelung ihn umschlossen hat. Auf die Diktatur der Technik antwortet das vagabundierende Spiel der Phantasie³⁶.

Die suggestive Brillanz dieser Aussage verbirgt indessen nicht ihren problematischen Charakter. Problematisch ist sie in zweierlei Hinsicht. Einmal erneuert sie das Resultat jener im *fin de siècle* entfachten Autonomiedebatte, die auf eine Abschottung der Kunst vom Leben abstellte. Zudem wiederholt sie die im Avantgardismus noch gesteigerte Trennung von Empirie und Abstraktion, indem sie die erfahrbare Wirklichkeit zur Schwundstufe pragmatischer Zwecke degradiert. Ein kritischer Bezug der Kunst zur Wirklichkeit, die – dem ersten Anschein nach – in der modernen Kunst deformiert wird, kann von daher, weil Kunst an die Wirklichkeit gar nicht heranreicht, nicht formuliert werden. Die surreale Dimension der Bilder Krolows wird von Friedrich sodann vor allem dadurch gekennzeichnet, daß sie keine „nützliche Vermählung eingehen“³⁷ können, also den Anspruch auf Realisierung von vornherein gar nicht erheben. Phantasie und die durch sie ermöglichte Freiheit – und hier wird der konservative Zug auch bei Friedrich überdeutlich – ist gezwungen, allein in Poesie und als Poesie zu überleben³⁸.

Das ist das eine. Zum anderen ist die Kategorie der Deformation und der Dissonanz negatorisch bezogen auf eine einheitliche und durchgängig interpretierte Welt, die von einem „Standpunkt des Vernünftigen“³⁹ aus immer wieder aufgesucht wird, allein um dann ihren Bruch – und zwar ‚Bruch‘ verstanden als lyrisch konstitutives Verfahren – festzustellen. So ergeht dieses Urteil zweifellos innerhalb der Grenzen des „noch Einleuchtenden, Vorstellbaren, Bergenden“⁴⁰, die das Gedicht, Krolows Anspruch gemäß, gerade hinter sich gelassen hat. Mehr noch: Friedrich hält nicht nur an der Idee einer einheitlichen Welt fest, die als Folie der Kritik verfügbar bleibt, als wäre ihre Konsistenz nie ernsthaft in Frage gestellt worden. Darüber hinaus beläßt Friedrich die Idee einer *an sich*, vor und unabhängig von ihrer sprachlichen Erschließung bestehenden Welt im Recht, deren Sinn am Leitfaden der menschlichen Rationalität in Sprache vergegenwärtigt oder eben, wie im Falle der modernen Poesie, in und durch Spra-

³⁶ H. FRIEDRICH, Nachwort zu „Ausgewählte Gedichte“, in: Über Karl Krolow, a.a.O., 74–84; 75.

³⁷ Friedrich, Nachwort zu „Ausgewählte Gedichte“, a.a.O., 76.

³⁸ Unter dem Stichwort der Aktualität und Modernität der Frühromantik wird die Idee einer negatorisch auf die Wirklichkeit, in ihrer Negativität sich aber als Gegenwelt autonomisierenden Kunst bei Karl Heinz Bohrer und seinen Kombattanten fortgeführt (K. H. BOHRER, Die Modernität der Romantik, in: Merkur 42 (1988), Heft 3, 179–198). Zur Problematisierung der autonomen Gegenweltlichkeit von Kunst vgl. C. KLINGER, Flucht – Trost – Revolte. Die Moderne und ihre ästhetischen Gegenwelten, München Wien 1995.

³⁹ Friedrich, Nachwort zu „Ausgewählte Gedichte“, a.a.O., 79.

⁴⁰ Friedrich, Nachwort zu „Ausgewählte Gedichte“, a.a.O., 74.

che verwirrt und deformiert werden kann – eine Auffassung, die Krolows Lyrik gerade desavouiert.

Überhaupt ist fraglich, ob eine Bildlichkeit, die sich, wo sie radikal wird, nicht nur den in Geltung stehenden Regeln der *aktualen* Welt, sondern auch noch den von der *aktualen* aus formulierten Regeln *möglicher* Welten entzieht, die also den Satz vom Widerspruch und den Satz vom ausgeschlossenen Dritten zurückweist, kraft ihrer logischen Indifferenz gegen einen eingespielten Ordnungsschematismus opponieren kann. Nur Sätze können Sätzen, nur klar artikulierte Ordnungen können artikulierte Ordnungen widersprechen. Wenn dem so ist, dann kommt über die Punktualität und Offenheit hinaus sogar ein gewisses anarchistisches bzw. ludistisches Moment ins Spiel, das Krolow der surrealistischen Metapher anvertraut. Einmal, weil sie aufgrund der lediglich transitorischen Geltung, die sie für die gefundene poetische Lösung erhebt, an die Vorläufigkeit und Widerrufbarkeit erstellter Ordnungen erinnert (was nicht dasselbe ist wie die Ordnung zu zerstören)⁴¹, und zum anderen, weil die Idee des poetischen Augenblicks einbekennt, daß Sprache, in diesem kreativen Augenblick und für diesen Augenblick entfaltet, derart tief in die Welt eindringt, daß ihr Anspruch auf Wiedervergegenwärtigung von etwas, das unabhängig von ihr bestünde, hinfällig wird:

Die literarische Aufmerksamkeit, die auf der Lauer liegt, diese schlaflos scheinende Eigenschaft, benötigt sie (die Stichworte, Anm. d. Verf.) zur Auflösung ihrer Spannung und zur Auslösung der Produktivität. Die Welt ist – im richtigen Augenblick – voller Stichworte. Sie ist geradezu ein Stichwortbündel, das mit Einfällen blitzt. Doch muß der Blitz zünden. Der funkenlose Einfall gilt nichts. Er muß elektrische Energie haben. Das Stichwort als Stichflamme⁴².

Dieses Zitat stammt aus einem Prosaband, der den Titel *Augenblicks-Aufzeichnungen* trägt und der im Jahre 1968 veröffentlicht wurde, also zu einer Zeit, als Krolow bereits die Grenzen der surrealistischen Bildlichkeit erkannt und artikuliert hat. Und doch liest sich dieses Zitat auf den ersten Blick wie das Exzerpt des *Ersten surrealistischen Manifests* von 1924, zumindest des dort entfalteten Bildverständnisses von André Breton. Es heißt:

⁴¹ Daß Hugo Friedrich 1962 das hier analysierte Nachwort zu Krolows Sammelband *Ausgewählte Gedichte* (Frankfurt a.M. 1962) verfaßt hat und daß dieses Nachwort ein Jahr später in den *Ausgewählten Gedichten* der *edition suhrkamp* wiederabgedruckt wurde, kann nicht anders als eine grundsätzliche Billigung seines Wortlautes von seiten des Autors verstanden werden. So bleibt sonderbar, daß Krolow für die negative Perspektivierung seiner Lyrik keinen Blick hatte und auch die Rückschrittlichkeit in der epistemischen Anlage nicht durchschaute. Die Gründe lassen sich nur vermuten: Friedrichs Standardwerk *Die Struktur der modernen Lyrik* (1956) erhebt, wie trefflich seine Thesen immer sein mögen, die Traditionslinie Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud bis Apollinaire zu der entscheidenden Lyrik der Moderne – eine Tradition, die Krolow übersetzt und die für seinen eigenen lyrischen Werdegang ohne jeden Zweifel wesentlich war.

⁴² K. KROLow, *Minuten-Aufzeichnungen*, Frankfurt 1968, 11.

Meines Erachtens ist es verkehrt, zu behaupten, daß von den zwei gegebenen Wirklichkeiten ‚der Geist die Beziehungen erfaßt habe‘. Zuerst einmal hat er überhaupt nichts bewußt erfaßt. An der sozusagen zufälligen Annäherung der beiden Ausdrücke hat sich ein besonderes Licht entzündet, ein Licht des Bildes, für das wir unendlich empfänglich sind. Der Wert des Bildes hängt ganz von der Schönheit des erzielten Funkens ab; ist also folglich die Funktion des Spannungsunterschiedes zwischen den beiden Leitern. Wenn dieser Unterschied nur sehr schwach ist, wie im Vergleich, kommt es zu keinem Funken⁴³.

Die Ähnlichkeit in der Metaphorik, mit der Breton die surrealistische Metapher und Krolow sein Konzept der *Augenblicks-Aufzeichnungen* beschreiben, ist frappierend. Es ist schwer vorstellbar, daß Krolow seine Eintragung ohne unmittelbaren Eindruck der surrealistischen Reflexionen verfaßt hat. Bei Ähnlichkeiten in der Metaphorik bleibt es indessen nicht. Gemeinsam ist den beiden Positionen auch, daß der literarische Findungsprozeß nicht durch die Vollständigkeit einer planbaren Beobachtung verursacht wird, sondern eher zufällig geschieht. Und sie kommen schließlich darin überein, daß der Einfall, der hier im Bild des Funkens verdeutlicht wird, als subjektiver Anstoß bzw. „Auslöser“ eines unwägbaren Erfahrungsmomentes gilt, das dann in ein Bild übertragen wird. Aber dem zweiten und genaueren Blick erschließt sich die Abgrenzung, die Krolow zum Surrealismus zieht. Denn Krolow postuliert eine Verankerung der metaphorischen Aktivität in der Welt, die dem surrealistischen Kontext fremd ist. Der literarische Prozeß ist so kein rein semantischer mehr, der sich allein aus der sprachlichen Sphäre generiert bzw. sich aus der „zufälligen Annäherung“ zweier Begriffe (statt traditionell zweier Wirklichkeitsbereiche) ergibt, und die Metapher ist nicht mehr das zufällige Produkt einer kontingenten sprachlichen Konstellation⁴⁴.

Krolows Distanzierung vom Surrealismus geschieht hier allerdings sehr behutsam. Denn daraus, daß die Welt voller Stichworte ist, folgt keineswegs, daß sich in dem Prozeß, den das Stichwort initiiert, etwas von ihm Unabhängiges enthüllt; es folgt zunächst nur, daß dem konkreten Eindruck vermittels eines literarischen Einfalls eine Bedeutung erwächst, die ihm vor dem künstlerischen Akt noch nicht zukam. Das Zitat aus den *Tagebuch-Aufzeichnungen* setzt fort:

⁴³ A. BRETON, Erstes Manifest des Surrealismus (1924), in: Die Manifeste des Surrealismus, Reinbek bei Hamburg 1986, 9–43; 34.

⁴⁴ Vgl. hierzu A. RÜMMLER, Die Entwicklung der Metaphorik in der Lyrik Karl Krolows (1942–1962). Die Beziehungen zu deutschen, französischen und spanischen Lyrikern, Bern Frankfurt a.M. 1972, 236: „Krolow überläßt sich nicht dem Traum als automatischem Diktat des Unbewußten, sondern läßt reale Anknüpfungspunkte erkennen. Er halluziniert nicht permanent mit ‚geschlossenen Lidern‘, sondern nur kurze Zeit und nur, nachdem er den Stoff der Umwelt in sich aufgenommen hat. (...) Krolows Gedicht ist kein formloses Aggregat unbewußter Assoziationen; die Bilder geraten nicht automatisch und nicht ohne jede Kontrolle durch die Vernunft aufs Papier.“ Siehe auch M. ANDERLE, Die Entwicklung der Lyrik Karl Krolows unter französischem und spanischem Einfluß, in: Seminar (Toronto) 13 (1977), 172–188.

Die schönen Gelegenheiten allein nützen wenig. Sie sind unwirklich wie Chimären. Sie bekommen erst dadurch Wert, daß man sie ergreift. Daß man schreibt, zu schreiben Anlaß findet. Daß man ins Schreiben kommt und bei ihm bleibt. Daß man zunächst einen Anfang markieren kann, oder auch einen anderen Punkt, der vielleicht später einmal Mitte sein könnte⁴⁵.

An anderer Stelle nennt Krolow diese Anbindung der sprachlichen Aktivität an die Realsphäre den „Versuch einer Balance zwischen Gegenstand und Bild“⁴⁶. Blieb die Kritik am Surrealismus, vor allem an der Mythologisierung des Wortes im obigen Zitat nur implizit, so äußert sich Krolow in dem kurzen Aufsatz über seine *literarischen Vorbilder*⁴⁷ explizit zu den Grenzen des surrealistischen Bildes. Vor allem die „Knechtschaft durch das Bild“, den Automatismus seiner Generierung und seine Künstlichkeit greift er an, also genau jene Verabsolutierung der metaphorischen Zusammenhänge und die Absolvierung von jedem anschaulichen Erfahrungsrest, gegen die er sein Konzept der *Augenblicks-Aufzeichnungen* stellt: „Man kennt die metaphorische Illuminierung des Surrealismus, seine bengalischen Feuer, die er in Gedichten abbrennt“⁴⁸. Und anderswo bezeichnet Krolow „die metaphorische Wunderblume des Surrealismus“ als eine

Art Mythe der Worte, die nichts mit anakreontischer Mythophobie⁴⁹ zu tun hat, schon deshalb nicht, weil sie frei – im Spiel, im Abschnurren ihrer metaphorischen Maschinerie – über ihr Tun verfügt⁵⁰.

Diese Distanzierungen sind, wo nicht Dokument der eigene poetologischen Entwicklung und der Vorbehalte gegen Eigenes, das kritische Ergebnis einer überaus intensiven und mehr als zwanzig Jahre andauernden Auseinandersetzung mit der surrealistischen Literatur und Bildlichkeit⁵¹. Die Heerschau der von Krolow übersetzten Autoren versammelt die wichtigsten Vertreter der französischen und spanischen Moderne⁵². Bereits 1948, also vier Jahre vor der

⁴⁵ Krolow, *Minuten-Aufzeichnungen*, a.a.O., 11f.

⁴⁶ Krolow, *Ein Gedicht entsteht*, a.a.O., 104.

⁴⁷ K. KROLOW, *Literarische Vorbilder*, in: DERS., *Ein Gedicht entsteht*, a.a.O., 101–109.

⁴⁸ Krolow, *Ein Gedicht entsteht*, a.a.O., 104.

⁴⁹ Gemeint ist die Mythophobie im naturmagischen Gedicht; in einer späteren Verlautbarung (Krolow, *Literarische Vorbilder*, a.a.O., 103) hat Krolow diese Stelle wiederholt und deutlicher gemacht: „Die Mythophobie, die sich ins deutsche Naturgedicht einschlich, hatte etwas Provinzielles.“

⁵⁰ Krolow, *Poetisches Tagebuch*, a.a.O., 114.

⁵¹ Sehr exakt und materialreich verfolgt A. Rümmler in seiner Dissertation mittels motivischer Einzelanalysen die literarischen Einflußlinien und Beziehungen Krolows zur spanischen und französischen Moderne (Rümmler, *Die Entwicklung der Metaphorik in der Lyrik Karl Krolows (1942–1962)*, a.a.O.).

⁵² K. KROLOW, *Nachdichtungen aus fünf Jahrhunderten französischer Lyrik*, Hannover 1948; DERS., *Die Barke Phantasie. Zeitgenössische französische Lyrik*, übertragen von Karl Krolow, Düsseldorf Köln 1957; DERS., *Paul Verlaine. Gedichte*, Wiesbaden 1957; DERS., *G. Apollinaire: Bestiarium. Fünfundzwanzig Gedichte nach Guillaume Apollinaire's ‚Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée‘*, Gießen 1959; DERS., *Spanische Gedichte des XX. Jahrhunderts*, Frankfurt a.M. 1962. Genauen Aufschluß über Akzente und Vorlieben des Überset-

großen Karriere des Surrealismus in der deutschen Nachkriegsliteratur, setzte sich Krolow, als Romanist früher als die meisten seiner Kollegen mit der internationalen Avantgarde befaßt, in der *Zeit* nachdrücklich für Lorca, Aragon und Eluard ein. Dabei ging es von Anfang an mehr um eine praktische Orientierung, denn um eine theoretische Auswertung des Surrealismus. Mit Bretons Hervorhebung des Unbewußten und des Automatischen, des Zufälligen und des Willkürlichen⁵³ konnte Krolow nichts anfangen, hielt er doch gerade dafür, den Vorgang der Bildproduktion einem stilistischen Konzept zu unterwerfen. In den *Frankfurter Poetik-Vorlesungen* von 1961 hat Krolow seine Vorbehalte gegen die theoretischen Intentionen des Surrealismus bekräftigt, und zwar in einer Kritik des poetischen Individualismus, den der Surrealismus nur scheinbar dem Automatismus der *écriture* und der Autosemiosis der Sprache überantwortet hätte. Und, recht besehen, ging es, zumindest der Sache nach, dem Surrealismus in der Tat weniger um eine Abschaffung des Subjektiven schlechthin, als vielmehr um die produktive Umsetzung jener Anteile am Subjekt, die sich der Konformität des Tradierten entziehen; in den Worten Krolows: „sie (die Surrealisten, Anm. d. Verf.) beschäftigten das Individuum, indem sie eine bestimmte Fähigkeit dichterischer Individualität auf die Spitze trieben. Sie entrückten die Individualität in einen Spiralnebel von Bildern. Sie entdeckten eine Methodik der Bilderfindung, an der der einzelne Poet bestenfalls ‚beteiligt‘ sein konnte“⁵⁴.“ Krolows Interesse an der surrealistischen Bildlichkeit liegt nicht in der Gewinnung eines generativen Prinzips; es liegt in etwas anderem: Er sieht darin für sich die entscheidende Möglichkeit, auf einem unüberschaubaren Terrain von Einflüssen und Prägungen, in einer Vielfalt von poetologischen Optionen eine distinkte Position zu beziehen. Nicht geht es – was zunächst nahe läge – allein darum, die Grenzen der deutschen Naturlyrik aufzubrechen und der Gefahr ihrer „letalen Ausgänge“⁵⁵, ihrem Detail- und Stoffzwang, zu entgehen⁵⁶; zugleich

zers Krolow gibt Ursula STEULER, „Rênes = Zügel oder Königinnen?“ Ein Beitrag zu Krolow als Übersetzer: Apollinaires „Le Bestiaire ou Cortège d’Orphée“ in Übersetzungen von Karl Krolow, in: *Text und Kritik* 77 (1983), 71–80.

⁵³ Vgl. das folgende Zitat: „Das stärkste Bild, muß ich gestehen, ist für mich das, das von einem höchsten Grad von Willkür gekennzeichnet ist; für das man am längsten braucht, um es in die Alltagssprache zu übersetzen, sei es, daß es einen besonders hohen Grad an offenkundiger Widersprüchlichkeit aufweist, sei es, daß einer seiner Ausdrücke merkwürdig verborgen bleibt, sei es, daß es sensationell zu sein verspricht und sich dennoch leicht auflösen läßt (...), sei es, daß es eine ungenügende formale Rechtfertigung in sich selbst findet, sei es, daß es etwas Halluzinatorisches in sich trägt, sei es, daß es ohne weiteres dem Abstrakten die Maske des Konkreten verleiht oder, umgekehrt, daß es die Verneinung irgendeiner grundlegenden physischen Eigenschaft in sich begreift, sei es, daß es Gelächter auslöst.“ (Breton, *Erstes Manifest des Surrealismus*, a.a.O., 36).

⁵⁴ Krolow, *Aspekte zeitgenössischer deutscher Lyrik*, a.a.O., 24.

⁵⁵ Krolow, *Kindlers Literaturgeschichte der Gegenwart*, a.a.O., 62.

⁵⁶ „Vor allem die vom Surrealismus geübte Metaphorik verhalf mir zu einer Lösung vom Stoffzwang des Naturgedichts oder brachte mich doch in ein anderes und neues Verhältnis zum Stoff.“ (Krolow, *Ein Gedicht entsteht*, a.a.O., 104).

soll die Verwendung surrealistischer Bilder und – was für Krolow genealogisch zusammengehört – dadaistischer Verfahren helfen, stilistischen Tendenzen der Nachkriegslyrik auszuweichen, die Krolow für bedenklich, mindestens aber für die eigene lyrische Entwicklung als hinderlich einschätzt: gemeint sind Benns neoklassizistischer Standpunkt seines statischen Gedichtstyps, den er in seiner Marburger Rede *Probleme der Lyrik*⁵⁷ vertreten hat, die spätsymbolistische Vorstellung des immanent abgeschlossenen, „sinnvollen Aufeinander-Angewiesenseins“⁵⁸ aller Zeichen im Gedichtkosmos, Abformen des hermetischen Gedichtes, das Krolow beispielhaft in der Lyrik von Paul Celan und Günter Eich vertreten sieht und schließlich Höllers Idee des *republikanischen, langen Gedichts*.

Poetisches Tagebuch: eine Zwischenbilanz

Gleich auf den ersten Seiten des *Poetischen Tagebuchs*, das Einträge vom Sommer 1964 bis zum Juni des folgenden Jahres verzeichnet, findet sich – wie um dem Leser eine Blickrichtung vorzuschlagen, in der das folgende Potpourri aus Poetik und Poesie zu lesen ist – die folgende Passage:

Die Euphorie, die wolkenloser Azur schenkt, oder ein von Blättern grün gefiltertes Mittaglicht, das leise Rauschen des erhitzten Laubes, die Insektenstille, unterbrochen vom Mauerseglerschrei, die Vagabundage einzelner Wolken, eine Intensität – alles in allem –, die über lediglich bukolische Vorstellungen hinausreicht, lassen die Phantasie rege werden. Ich sollte besser sagen: führen der Phantasie eine Klarheit, eine Genauigkeit des Beobachtens und Registrierens der imaginativen Fähigkeit zu, die unvermittelt etwas entstehen läßt: eine Metapher, einige Gedichtzeilen, leuchtende Entwürfe, blitzende Torsen, etwas leibhaftig werdendes, von dem man noch nicht weiß, wessen Hülle es werden könnte: Umriß eines Gedichts, einer Prosa-Passage oder einer literarischen Glosse⁵⁹.

Sofort sticht dem Leser eine sonderbare Spannung zwischen den lyrischen Impressionen der Eingangszeilen und dem theoretisierenden Duktus ins Auge, in dem die Passage fortgesetzt wird und ausklingt – eine Spannung, die für Krolows Prosa überaus charakteristisch ist. Sie beherrscht sowohl die einzelnen Texte als auch die Auswahl und kompositorische Anlage der Texte untereinander⁶⁰.

Doch dem bloßen Konstatieren dieser Spannung entgehen das dynamische Moment und die Richtung ihrer Entfaltung. Fast will es scheinen, als werde hier Zeile für Zeile und in kleinen Schritten Krolows eigene lyrische Entwicklung durchlaufen. Die Passage setzt, in akkurat rhythmisierter Prosa gehalten, mit einem für die Naturlyrik typischen Notieren von Natureindrücken ein. Bilder

⁵⁷ G. BENN, Probleme der Lyrik, in: DERS., Gesammelte Werke in vier Bänden, hrsg. von D. Wellershof, Bd. I: Essays. Reden. Vorträge, Wiesbaden München 1977, 494–532.

⁵⁸ Krolow, Aspekte zeitgenössischer deutscher Lyrik, a.a.O., 124.

⁵⁹ Krolow, Poetisches Tagebuch, a.a.O., 9.

⁶⁰ Zur formalen Anlage der Prosa Krolows vgl. auch H. MADER, Eine Reise ins Innere des Augenblicks, in: Über Karl Krolow, a.a.O., 137–140; ein inhaltliches Resümee gibt W. H. FRITZ, Karl Krolows Prosa. Tagebuch, Aufzeichnungen, Erzählung, Essay, in: Text und Kritik 77 (1983), 61–71.

einer idyllischen Szenerie werden lose komponiert; das schwelgerische Moment ist unverkennbar. Dann aber schlagen plötzlich das sensible Registrieren, in dem das Ich ganz zurücktrat, und die Nähe zur Natur, die das Notat herzustellen suchte, in reflektorische Distanz um. Vorbereitet durch den abstrakten Klang des Begriffes ‚Intensität‘, stärker noch aber durch das schnoddrige ‚alles in allem‘, das hart und nicht von ungefähr mittels Gedankenstrichen gegen den idyllischen Anfang abgesetzt ist, geht der Abschnitt in eine Metaebene über, auf der er über sich selbst nachzudenken beginnt. Es ist reizvoll zu sehen, wie Krolow dem naturlyrischen Gefühl seine Stimme leiht, sich sogleich aber von diesem Gefühl souverän distanzieret, indem er es als ein bukolisches Gefühl bezeichnet: das naturlyrische Gefühl wird kategorisiert, historisch eingeordnet und so unter der Hand zu etwas, das seine allgemeine und alleinige Verbindlichkeit bereits verloren hat.

Die effektvolle, zumeist asyndetische Reihung von Impressionen verbirgt zunächst den syntaktischen Zusammenhang, in den diese eingebunden sind. Das deutlich spürbare Nachklappen der im Verhältnis zum nominalen Satzteil sehr kurzen Verbal- und Objektphrase ist zweifellos stilistisch kalkuliert. Erst nach der distanzsetzenden und summarischen Geste, die den Sprung auf die poetologische Metaebene einleitet, wird für den Leser erkennbar, daß die stimmungreichen Notate als Keimzelle der dichterischen Phantasie fungieren und einen Prozeß auf den Weg bringen, der dann, in einem günstigen Falle, in Literatur mündet.

Das Ich, das im Vorgang des Registrierens zunächst ausgelöscht war (obwohl die Auslöschung fraglos ein sprachlich inszenierter Prozeß ist, den ein Subjekt initiiert) und sich dann implizit in der souveränen Distanzierung von der Naturlyrik zu Wort meldet, tritt schließlich explizit als ein poetologisch reflektierendes hervor: Es erklärt die imaginative Fähigkeit als Hauptagens der Dichtung; diese geht von der Natur aus, aber untersteht ihr nicht; sie bewahrt anders als der Surrealismus die Sensibilität für Atmosphärisches, für Naturstimmungen und Landschaften, jahreszeitliche Veränderungen und konkrete Details.

Aber Natur zeigt sich nicht mehr selbst, wofür die Naturlyrik optiert hatte; vielmehr ist es die künstlerische Ausarbeitung, die an ihr selbst etwas zeigt. Die Aufzählung dessen, was auf diese Weise unvermittelt entsteht, so leichthin gesagt sie auch erscheinen mag, lotet abschließend dann die ganze Tragweite der Poetik Krolows aus: die Metapher als lyrische Quelle, die erste Gedichtfragmente aus sich hervorbringt, die Reverenz gegenüber dem Surrealismus in den Metaphern der Illumination und des Blitzes, die Offenheit und auf Fortsetzung dringende Fragmentarik, auf die das Bild des Torso anspielt, und schließlich das Unterwegssein des Gedichtes auf eine Realität zu, die es nicht abbildet, sondern als etwas erschließt, das es vorher noch nicht gegeben hat, oder, noch einmal in den Worten Krolows, die Metapher als „etwas leibhaftig werdendes, von dem man noch nicht weiß, wessen Hülle es werden könnte...“⁶¹.

⁶¹ Krolow, Poetisches Tagebuch, a.a.O., 9.