

DICHTUNG ALS „BEWEGUNG AUS LEIDERFAHRUNG“

Zur Metaphern- und Moderne-Diskussion
der Nachkriegszeit¹⁾

Von Arturo Larcati (Salzburg)

Ich resigniere nicht. Die bewegliche Verbindung von Literatur und Sprache in sprachorientierten literaturwissenschaftlichen Verfahrensweisen bleibt die Utopie, die ich weiterhin verfolge.

WALTER WEISS, 1994

I.

*Die Frage nach der historischen Referenz der Bilder als Gravitationszentrum der
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 oder zur Isolierung der theoretischen Positionen von Autoren, die mit deren poetischer Praxis nicht konform gehen; beide Ansätze erweisen sich auch als geheimes Zentrum der Debatte über Gebrauch und

¹⁾ In diesem Aufsatz werden Ergebnisse eines vom FWF (Wien) geförderten Projekts zur „auktorialen Metaphernreflexion der Gegenwart“ präsentiert, an dem ich zusammen mit Dr. Klaus Müller-Richter (Universität Tübingen) gearbeitet habe. Vgl. KLAUS MÜLLER-RICHTER und ARTURO LARCATI, *Metapher und Geschichte. Die Reflexion bildlicher Rede in der Poetik der deutschen Nachkriegsliteratur (1945–1965)*, [ersch. Wien 2007]. – Das Titelzitat bezieht sich auf die Dichtung von Nelly Sachs, in: INGEBORG BACHMANN, *Frankfurter Vorlesungen: Probleme zeitgenössischer Dichtung*, in: DIES., *Werke*, hrsg. von CHRISTINE KOSCHEL, INGE VON WEIDENBAUM und CLEMENS MÜNSTER, München Zürich 1978, Bd. IV, S. 181–271, hier: S. 208. – Die im folgenden Text mit Band- und Seitenzahl angeführten Zitatnachweise verweisen auf diese Ausgabe.

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“²⁾ der Öffentlichkeit 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 von einem literatursoziologischen und nicht zuletzt rein menschlichen Gesichtspunkt von Interesse sind. Obwohl die Entstehung von Werken und Poetiken nicht 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 simplifizierend kann man in der Debatte zwei Fronten isolieren: Auf der einen Seite kämpfen 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 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 Holthusen besonders hervor.

Zu einer Zuspitzung der Debatte, in der sich erst die Kontraste verschärfen, die Positionen klären und die 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 eine untergeordnete oder kaum eine Rolle. Einerseits gilt die Metapher als „vollkommen sinnliche Rede“³⁾, an der Anschaulichkeit und Präzision geschätzt werden. Mit dieser Formel vertritt Holthusen eine Position, die mit dem Standpunkt der Naturlyriker vergleichbar ist, wie etwa Wilhelm Lehmanns Polemik gegen Peter Huchel beweist.⁴⁾ Auf der anderen Seite vertritt Karl Krolow in seinem

²⁾ HANS MAGNUS ENZENSBERGER, Gemeinplätze, die Neueste Literatur betreffend, in: Kursbuch 15 (1968), S. 187–197, hier: S. 197.

³⁾ HANS EGON HOLTHUSEN, Vollkommen sinnliche Rede, in: HANS BENDER (Hrsg.), Mein Gedicht ist mein Messer. Lyriker zu ihren Gedichten, Heidelberg 1955, S. 45–53.

⁴⁾ WILHELM LEHMANN, Maß des Lobes, in: Deutsche Zeitung und Wirtschaftszeitung, 8. Februar 1964, künftig in: DERS., Gesammelte Werke in acht Bänden, hrsg. von AGATHE WEIGEL-

Aufsatz über „intellektuelle Heiterkeit“ eine „ludistische“ Position, indem er sich die Dadaisten – vor allem Hans Arp – und die Surrealisten als Vorbilder nimmt.⁵⁾ In seiner Anlehnung an den Dadaismus spiegelt sich der Anspruch auf Autonomie der Kunst als Negation der Fremdbeherrschung durch die Wirklichkeit überhaupt, denn die dadaistischen Wortspiele orientierten sich weder am Sinnlichen noch am Rationalen.

Sobald Paul Celan, Ingeborg Bachmann und Nelly Sachs die literarische Bühne der Nachkriegsliteratur betreten und ihre Lyrik intensiv diskutiert wird, verlagert sich jedoch der Schwerpunkt der Diskussion von Grund auf. Seit der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre wird langsam 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 Inbegriff des Ästhetizismus offen kritisieren oder auf das Autonomie-Prinzip der Dichtung zurückgreifen – Autonomie hier 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 den genannten Ereignissen von einem moralischen Standpunkt aus kein Platz ist.

Um ein prägnantes Beispiel zu nennen: In seiner im ›Tagesspiegel‹ vom 11. Oktober 1959 erschienenen ›Sprachgitter‹-Rezension degradiert Günter Blöcker die Verse der ›Todesfuge‹ zu „kontrapunktischen Exerzitien auf dem Notenpapier“ und greift die in den fünfziger Jahren verbreitete These der „reinen Dichtung“, – d. h. einer Dichtung, die auf ihre kommunikative Funktion bewusst verzichtet und autoreferentiell bleibt –, auf, um sie auf Celans Gedichte zu übertragen: „Celans Metaphernfülle“, resümiert Blöcker, „ist durchweg weder von der Wirklichkeit abgewonnen, noch dient sie ihr.“⁶⁾ Mit diesem Urteil schließt Blöcker an Positionen von Kritikern wie Hans Egon Holthusen und Curt Hohoff an, die mit Blick auf Celan zwischen der „inneren Wirklichkeit“ der Sprache und der „Welt der äußeren Objekte“ unterscheiden⁷⁾ bzw. eine unüberbrückbare Kluft zwischen „Wahrheit

LEHMANN, HANS DIETER SCHÄFER und BERNHARD ZELLER, Stuttgart 1982f., Bd. VII: Essays II [in Vorbereitung]. – Vgl. ARTURO LARCATI, Das Nachdenken über die Möglichkeit des bildlichen Sprechens nach Auschwitz, in: KLAUS MÜLLER-RICHTER und ARTURO LARCATI (Hrsgg.), Der Streit um die Metapher. Poetologische Texte von Nietzsche bis Handke, Darmstadt 1998, S. 186–200.

⁵⁾ KARL KROLOW, Intellektuelle Heiterkeit, in: Mein Gedicht ist mein Messer (zit. Anm. 3), S. 58–62.

⁶⁾ GÜNTER BLÖCKER, Gedichte als graphische Gebilde, in: Tagesspiegel (Berlin), 11. Oktober 1959.

⁷⁾ So behauptet Hans Egon Holthusen: „Gewiß kann auch ein solches Gedicht [›Ein Knirschen von eisernen Schuh‹, A. L.] ohne Anschauung der äußeren Wirklichkeit nicht entstanden

und Gebärde“ postulieren.⁸⁾ Jemandem, der wie Celan „von der Sprache her“ (Hugo Friedrich) dichtet, gestehen beide höchstens eine „poetische Transzendierung“⁹⁾ der Wirklichkeit zu, niemals eine sich an den historischen Fakten orientierende Realitätsdarstellung.

Eine solche ‚Enthistorisierung‘ seiner Gedichte durch Blöcker und andere kann Celan freilich nicht akzeptieren. In seiner Erwiderung an den ›Tagesspiegel‹ vom 23. Oktober 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“¹⁰⁾ protestiert:

Auschwitz, Treblinka, Theresienstadt, Mauthausen, die Morde, die Vergasungen: wo das Gedicht sich darauf besinnt, da handelt es sich um kontrapunktische Exerzitien auf dem Notenpapier. Es war tatsächlich hoch an der Zeit, denjenigen, der – das mag an seiner Herkunft liegen – nicht ganz gedächtnislos Gedichte schreibt, zu entlarven.¹¹⁾

sein, aber diese hat es nicht vermocht, den Dichter zu der Logik ihrer Zusammenhänge zu bekehren. Die Sprache ist eine souveräne innere Wirklichkeit, und ihre Antwort auf die Welt der äußeren Objekte ist eine subjektive, augenblickliche Mythologie von Wesen, die es ‚nicht gibt‘. Eine solche durch sich selbst inspirierte, aus rein vokabulären Relationen und Konfigurationen entwickelte Dichtersprache ist den Franzosen seit Jahrzehnten geläufig.“ (H. E. H., Fünf junge Lyriker, in: Merkur 8. 1954, S. 384–390, hier: S. 385.)

⁸⁾ Vgl. das Zitat von Curt Hohoff: „Das äußere Gewand solcher [Celans, A. L.] Poesie, seinen französischen Schnitt, die bedruckten Stoffe, die expressionistischen Nähte und surrealistischen Gags, darf man nicht mit dem Gehalt verwechseln, im Gegenteil: der Zwiespalt zwischen Wahrheit und Gebärde macht die Gedichte Celans anziehend: Ihre rhythmische Lullung, der verschleierte Blick, die überangestregten Symbole (Glas voller reifer Schwärze, Eis im Schnabel ... durch den Sommer) gehören einem Magier.“ (C. H., Geist und Ursprung. Zur modernen Literatur, München 1954, S. 243.)

⁹⁾ So schreibt etwa Holthusen mit Blick auf Celans ›Todesfuge‹: „Trinken ist Sterben als äußerste Selbstverwirklichung, Opfertod, Aufsteigen zu einem ‚Grab in der Luft‘. Mit ganz wenigen einfachen Paradoxien hat Celan ein alle menschliche Fassung sprengendes [...] Thema bewältigen können: indem er es ganz ‚leicht‘ gemacht, es in einer träumerischen, überwirklichen, gewissermaßen schon jenseitigen Sprache zum Transzendieren gebracht hat, so dass es der blutigen Schreckenkammer der Geschichte entfliehen kann, um aufzusteigen in den Äther reiner Poesie.“ (H. E. H., Fünf junge Lyriker, zit. Anm. 7, S. 390.) Und Hohoff in seiner Neubearbeitung des Buches von Alfred Soergel, Dichtung und Dichter der Zeit: „Das jüdische Schicksal ist sein [Celans, A. L.] Grunderlebnis. Er ist der einzige, dem – in seiner berühmten ‚Todesfuge‘ – eine poetische Transzendierung des Schicksals der Juden gelang, weil er nicht von der Sache selbst spricht, sondern ‚aus der Chiffre heraus, die für nicht mehr direkt aussagbaren Bereiche stellvertretend steht‘ (B. v. Wiese).“ (G. H./A. S., Dichtung und Dichter der Zeit. Vom Naturalismus bis zur Gegenwart, Bd. 2, Düsseldorf 1963, S. 865.) Das Zitat im Zitat stammt aus von Wieses Beitrag: Die deutsche Lyrik der Gegenwart, in: WOLFGANG KAYSER (Hrsg.), Deutsche Literatur in unserer Zeit, Göttingen 1959, S. 52.

¹⁰⁾ PAUL CELAN, Brief an Max Frisch vom 23. Oktober 1959. Zit. nach: Max Frisch – jetzt ist Sehenszeit. Briefe, Notate, Dokumente, hrsg. und mit einem Nachwort versehen von JULIAN SCHÜTT. Im Auftrag der Max-Frisch-Stiftung, Frankfurt/M. 1998, S. 201.

¹¹⁾ Ebenda, S. 235–236. – Vgl. auch PAUL CELAN/NELLY SACHS, Briefwechsel, hrsg. von BARBARA WIEDEMANN, Frankfurt/M. 1993, S. 24f., – und PAUL CELAN/PETER SZONDI, Briefwechsel, hrsg. von CHRISTOPH KÖNIG, Frankfurt/M. 2005, S. 13f., 79f., 141f.

Fast zeitgleich mit Celans Brief an Max Frisch bemüht sich Ingeborg Bachmann in ihren ›Frankfurter Vorlesungen‹, die historische Dimension der ›Todesfuge‹ gegen formalistische Ansätze der Literaturbetrachtung, wie jene, die Gustav René Hocke in seinen Studien zum Manierismus vertritt, öffentlich in Schutz zu nehmen (IV, 211ff.).

Von ähnlichen Voraussetzungen ausgehend, verteidigt Hans Magnus Enzensberger die historischen Bezüge der Bilder von Nelly Sachs gegen die Annahme, sie seien wirklichkeitsfremde, wenn auch ästhetisch gelungene „absolute Metaphern“ – wie übrigens im gleichen Tenor auch von Celan angenommen wurde.¹²⁾ Diese Bezüge würden laut Enzensberger nicht dadurch kompromittiert, dass die Bilder auf einen religiösen bzw. mythischen Horizont projiziert werden.¹³⁾ Das heißt: Die zentralen Symbole von Nelly Sachs' Dichtung würden nämlich auch dann eine „nackte Realität“ bezeichnen, wenn man sie in Bezug zu biblischen Zeiten brächte: „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 des Staubes hindurch behauptet, stets mitgedacht und nie vergessen wird.“¹⁴⁾ Da Enzensberger Asche und Staub als Zeichen der Zeitgebundenheit von Nelly Sachs' Schreiben schlechthin betrachtet, stellt er in seinem Kommentar zur Sammlung ›Fahrt ins Staublose‹ fest:

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 Weltfigur.¹⁵⁾

Dementsprechend sieht auch Beda Allemann im Werk von Nelly Sachs „die Wiederaufnahme der kosmischen Dichtung mit modernen Mitteln“¹⁶⁾, die in seinen Augen auf die Weltraum-Visionen von Dichtern wie Alfred Mombert und

¹²⁾ Über das Gedicht ›Das ist der Flüchtlinge Planetenstunde‹ schreibt etwa Christa 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.“ CH. V.-P., Nelly Sachs: „Das ist der Flüchtlinge Planetenstunde“ (aus dem Zyklus ›Und niemand weiß weiter‹), in: WALTER HINCK (Hrsg.), Gedichte und Interpretationen. Bd. 6, Stuttgart 1985, S. 40–49, hier: S. 48.

¹³⁾ In ihrer Interpretation des Gedichts ›An euch, die das neue Haus bauens‹, das in ihren Augen uns erinnert, „auf welchem Grund wir bauen, auf wieviel Gräbern, Schandorten“, warnt auch Ingeborg Bachmann in ihren ›Vorlesungen‹ vor solchen Missverständnissen: „[...] hier ist Prophetisches und Psalmodierendes nicht zu verwechseln mit Kunst-Prophetie, es ist keine Geste, sondern eine Bewegung aus Leiderfahrung“ (IV, 208).

¹⁴⁾ HANS MAGNUS ENZENSBERGER, Über die Gedichte der Nelly Sachs, in: BENGT HOLMQUIST (Hrsg.), Das Buch der Nelly Sachs, Frankfurt/M. 1977, S. 355–362, hier: S. 361.

¹⁵⁾ Ebenda, S. 361.

¹⁶⁾ BEDA ALLEMANN, Hinweis auf einen Gedicht-Raum, in: Das Buch der Nelly Sachs (zit. Anm. 14), S. 291–308, hier: S. 293.

Theodor Däubler zu beziehen ist. Allerdings findet Allemann bei ihr „keine Spur von Weltraum-Begeisterung und Lichtjahr-Überschwang“, weshalb er behauptet, dass „[i]hre kosmischen Ausflüge [...] in einer konkreten Leid- und Fluchterfahrung [gründen].“¹⁷⁾ Somit kommen Enzensberger und Allemann zum gleichen Schluss wie Peter Szondi in Bezug auf Celans ›Engführung‹: „[D]ie Aktualisierung der Vernichtungslager [ist] nicht allein das Ende von Celans Dichtung, sondern zugleich deren Voraussetzung.“¹⁸⁾

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.“¹⁹⁾ 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.“²⁰⁾ 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 Lyrik von Nelly Sachs hervor: Indem die Dichterin in ihrem Werk das Leiden des jüdischen Volkes thematisiert habe, habe sie die Sprache „aus ihrer Verzauberung“²¹⁾ erlöst und aus einem geschichtslosen Raum gehoben. Auf ähnliche Art und Weise distanziert sich Bachmann einerseits von den „Gräserbewisperern“²²⁾ als Pflegern einer

¹⁷⁾ Ebenda, S. 299.

¹⁸⁾ PETER SZONDI, Durch die Enge geführt. Versuch über die Verständlichkeit des modernen Gedichts, in: DERS., Schriften II, Frankfurt/M. 1978, S. 345–389, hier: S. 383.

¹⁹⁾ ANNETTE GRACZYK, Naturlyrik des 20. Jahrhunderts. Ein kritischer Literaturbericht, in: Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge 3 (2004), S. 614–618, hier: S. 614.

²⁰⁾ URSULA HEULENKAMP, Zauberspruch und Sprachkritik. Naturgedicht und Moderne, in: HEINZ L. ARNOLD (Hrsg.), Lyrik des 20. Jahrhunderts, München 1999, S. 175–200, hier: S. 177.

²¹⁾ HANS MAGNUS ENZENSBERGER, Die Steine der Freiheit, in: DERS., Einzelheiten, Frankfurt/M. 1962, S. 246–252, hier: S. 249.

²²⁾ INGEBORG BACHMANN, Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews, hrsg. von CHRISTINE KOSCHEL und INGE VON WEIDENBAUM, München und Zürich 1983, S. 45.

zeitlosen Schönheit, auch wenn sie andererseits Günter Eich und Walter Lehmann durchaus zugesteht, keine „Feld-, Wald- und Wiesendichter“ geworden zu sein, sowie durch „viele neue Bilder“, „viele neue Metaphern“²³⁾ 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 allgemein „gültiger 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 Schwermutawanwallungen des seine gesellschaftliche Unverbundenheit erlebenden Subjekts und dem mediokrinen Heilsprogramm den komischen Effekt bereits unfreiwillig antizipiert hatte.“²⁴⁾

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).“²⁵⁾ 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‘“²⁶⁾ zu Wehr setzt, behauptet sie, sich nie für Naturphänomene im empirischen Sinne interessiert zu haben: „Wiesen und Wälder, die darin [in ihrem Gedicht ›Landnahme‹, Anm. d. Verf.] angerufen würden, meinten in Wirklichkeit nicht eine Landschaft, sondern eine ‚Sprachlandschaft‘.“²⁷⁾ 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 „Bachmann-Versen“ mache, sei im Grunde „das Geschichtsempfinden“.²⁸⁾

Am Beispiel des Gedichts ›Früher Mittag‹ (1952) kann man auf exemplarische Art und Weise nachvollziehen, wie sie die traditionellen Naturbilder als geschicht-

²³⁾ Ebenda.

²⁴⁾ PETER RÜHMKORF, Das lyrische Weltbild der Nachkriegsdeutschen, in: DERS., Strömungslehre I. Poesie, Reinbek bei Hamburg 1978, S. 11–43, hier: S. 17.

²⁵⁾ ANNETTE GRACZYK, Naturlyrik des 20. Jahrhunderts (zit. Anm. 19), S. 614.

²⁶⁾ INGEBORG BACHMANN, Wir müssen wahre Sätze finden (zit. Anm. 22), S. 32.

²⁷⁾ Ebenda, S. 33.

²⁸⁾ Ebenda, S. 32.

liche Projektionsfolien²⁹⁾ für eine unverblümete 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.“³⁰⁾ Dieses Verfahren wird in der ersten Strophe des Gedichts evident:

Still grünt die Linde im eröffneten Sommer,
weit aus den Städten gerückt, flirt
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.“³¹⁾ Im Konkreten dementiert 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 thematisch macht und durch den Hinweis auf „das Unsägliche“ (I, 45) die Suche nach einer Sprache der Erinnerung programmatisch fordert, entwirft es „eine fragmentarische Poetik für deutschsprachige Lyrik in den ersten Jahren nach 1945.“³²⁾ In ihrem für Bachmann

²⁹⁾ Vgl. DIANA SCHILLING, Projektionen von Geschichte. Naturlyrik nach 1945, in: THOMAS ALTHAUS und STEFAN MATUSCHEK (Hrsgg.), Interpretationen zur neueren deutschen Literaturgeschichte, Münster Hamburg 1994, S. 207–233.

³⁰⁾ HORST OHDE, Die Magie des Heilen. Naturlyrik nach 1945, in: LUDWIG FISCHER (Hrsg.), Literatur der Bundesrepublik Deutschland bis 1967, München 1986, S. 349–367, hier: S. 363.

³¹⁾ ANNETTE GRACZYK, Gedächtnislandschaft der Katastrophe. Ingeborg Bachmanns Gedicht „Früher Mittag“, in: Der Deutschunterricht (2006), H. 2, S. 58–65, hier: S. 59f.

³²⁾ LEONARD OLSCHNER, Ein Dialog mit der Zeit. Bachmanns Gedicht *Früher Mittag*, in: MATHIAS MAYER (Hrsg.), Werke von Ingeborg Bachmann, Stuttgart 2002, S. 43–57, hier: S. 55.

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 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 Abendsonne?³³⁾

Fassen wir den skizzierten Funktionswandel zusammen. In der Nachkriegszeit lässt sich die Metapherndiskussion noch weniger als in den früheren Epochen auf eine rein stilistische oder auf 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 wird.³⁴⁾ 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 die Metapher‘ die kulturelle Bedeutung der Literatur als gesellschaftliche Institution hinterfragt. Vereinfacht gesagt, werden die Literaten mit der Frage konfrontiert, was sie zur Verhinderung von Auschwitz getan haben und was sie tun können, damit sich Auschwitz nicht wiederholt.

An diesem Wechsel der Perspektive ist Adorno maßgeblich beteiligt.³⁵⁾ Sein Verdikt aus dem Jahr 1949 – „nach Auschwitz“ sei es „barbarisch, ein Gedicht zu schreiben“³⁶⁾ – verwandelt die traditionellen Vorwürfe gegen die Metapher, die in den fünfziger Jahren, mit Ausnahme der Kritik der Kahlschlagliteraten an der „Kalligraphie“³⁷⁾, eher gedichtökonomischer oder formaler Natur³⁸⁾ waren, in

³³⁾ NELLY SACHS, In den Wohnungen des Todes, in: DIES., Fahrt ins Staublose, Frankfurt/M. 1988, S. 20.

³⁴⁾ Vgl. JEAN-PAUL SARTRE, Was ist Literatur? Ein Essay, Reinbek bei Hamburg 1948.

³⁵⁾ Vgl. die Anthologie: PETRA KIEDAISCH (Hrsg.), Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter, Stuttgart 1995.

³⁶⁾ THEODOR W. ADORNO, Kulturkritik und Gesellschaft, in: DERS., Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft, Frankfurt/M. 1969, S. 7–31, hier: S. 31.

³⁷⁾ Vgl. GUSTAV RENÉ HOCKE, Deutsche Kalligraphie oder Glanz und Elend der modernen Literatur, in: Der Ruf 1 (1946–1947), Nr. 7, 9.

³⁸⁾ Vgl. etwa Walter Höllersers und Viktor O. Stomps' Kritik am Surrealismus (VIKTOR OTTO STOMPS, Fabel von der Metapher und ihrem Genitiv, in: Streit-Zeit-Schrift 1. 1956, S. 3–9; – WALTER HÖLLERER, Die Metapher überhaupt, in: Streit-Zeit-Schrift 1. 1956, S. 28–40), die bereits erwähnte Kontroverse zwischen Wilhelm Lehmann und Peter Huchel sowie Gottfried Benns Marburger Rede (GOTTFRIED BENN, Probleme der Lyrik, in: DERS., Gesammelte Werke in acht Bänden, hrsg. von DIETER WELLSHOFF, München 1968, Bd. IV, S. 1058–1096).

totale Vorwürfe. Nach diesem Verdikt verstärkt sich der Ideologie-Verdacht gegen die Metapher als Inbegriff des Ästhetizismus und der falschen Sprache. Adornos berühmt-berüchtigtes Diktum verwandelt sich somit in ein Bildverbot.

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. Insbesondere wächst das Bewusstsein dafür, dass „Metaphern [...] allererst Weltmodelle und Handlungsanweisungen [sind]“³⁹⁾ und keine Metapher so harmlos ist, dass sie nicht kritisiert werden soll, wenn sie in moralischer Hinsicht problematisch ist. Somit nehmen die Schriftsteller bereits Erkenntnisse vorweg, die erst im Laufe der pragmatischen Wende der Linguistik systematisch reflektiert werden:

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 [...].⁴⁰⁾

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 in einem rein literarischen, sondern in einem gesamtulturellen Zusammenhang rechtfertigen. Die Funktion der Metapher in diesem erweiterten Kontext zu diskutieren heißt, die entscheidenden Fragen zu stellen, die die Art und Weise betreffen, wie Literatur und Kultur „nach Auschwitz“ noch gedacht werden können, ohne jedoch der totalen 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.⁴¹⁾

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

³⁹⁾ JÜRGEN NIERAAD, „bildgesegnet und bildverflucht“. Forschungen zur sprachlichen Metaphorik, Darmstadt 1977, S. 3f.

⁴⁰⁾ Ebenda.

⁴¹⁾ THEODOR W. ADORNO, Negative Dialektik, hrsg. von ROLF TIEDEMANN, Frankfurt/M. 1973, S. 359. – Zu Adornos Kulturbegriff vgl. SVEN KRAMER, „Wahr sind die Sätze als Impuls ...“. Begriffsarbeit und sprachliche Darstellung in Adornos Reflexion auf Auschwitz, in: DVJS 70 (1996), S. 501–523, bes. S. 502–508, – und HERMANN SCHWEPPEHÄUSER, Zum Widerspruch im Begriff der Kultur, in: Tractanda. Beiträge zur kritischen Theorie der Kultur und Gesellschaft, hrsg. von HERMANN SCHWEPPEHÄUSER, Frankfurt/M. 1972, S. 92–101.

als Alibi“ nennt Frisch mit Blick auf Deutschland „eine ästhetische Kultur“, deren „besonderes Kennzeichen [...] die Unverbindlichkeit [ist]“, „eine Geistesart, die das Erhabenste denken und das Niedrigste nicht verhindern kann, eine Kultur, die sich säuberlich über die Forderungen des Tages erhebt.“⁴²⁾ Einer solchen Kultur, die früher einen „Mann wie Heydrich“ hervorgebracht hat, der „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.“⁴³⁾ Durch die Ablehnung der Trennung zwischen Politik und Ästhetik sowie durch die Kritik am „Künstler, der, lediglich aller Zeitgenossenschaft, ganz und gar in den Sphären reinen Geistes lebt, so dass er im übrigen durchaus ein Schurke sein darf“,⁴⁴⁾ legt Frisch den Grundstein für die Kulturauffassung, die in der Nachkriegszeit von den führenden Autoren der „jungen Generation“ vertreten wird. Sie zeichnet sich durch die Tendenz aus, ästhetische Fragen immer auch als moralische und politische Fragen zu behandeln: „Keine neue Welt ohne neue Sprache“ (II, 132), 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 ihn nennt, differenziert und nicht mehr durch den „täglichen Verrat“⁴⁵⁾ der aufklärerischen Ideale definiert. Vorbildfunktion haben in diesem Zusammenhang Figuren wie Adorno oder Julien Benda, dessen Schlüsselwerk von Frisch in diesem Zusammenhang offensichtlich zitiert und auch von Bachmann sehr beachtet wurde⁴⁶⁾; diese neuen Bezugspersonen ersetzen negative Vorbilder wie etwa Gottfried Benn, in den Augen von Frisch den Prototypen des Künstlers, „der, lediglich aller Zeitgenossenschaft, ganz und gar in den Sphären reinen Geistes lebt [...]“.

⁴²⁾ MAX FRISCH, Kultur als Alibi, in: DERS., Gesammelte Werke in zeitlicher Folge, hrsg. von HANS MAYER unter Mitwirkung von WALTER SCHMITZ, Frankfurt/M. 1976, S. 337–343, hier: S. 341.

⁴³⁾ Ebenda, S. 341, 342.

⁴⁴⁾ Ebenda, S. 341.

⁴⁵⁾ Ebenda.

⁴⁶⁾ Wie Christine Koschel berichtet, hat 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. K., Spazieren, in: du. Die Zeitschrift der Kultur (Ingeborg Bachmann. Das Lachen der Sphinx) 9 (1994), S. 65f., hier: S. 66.

II.

Zur Kanon- und Moderne-Diskussion in der Nachkriegsliteratur

Die gemeinsamen Anstrengungen von Paul Celan, Ingeborg Bachmann, Hans Magnus Enzensberger, der umstrittenen referentiellen Dimension der Bildersprache zur Geltung zu verhelfen, schaffen nicht nur die Grundlage für die jeweilige Poetik derjenigen, die „nicht ganz gedächtnislos Gedichte schreib[en]“; sie zielen auch darauf ab, den in den fünfziger und sechziger Jahren geltenden poetischen Kanon zu hinterfragen und durch einen neuen zu ersetzen. Gegen einen Kanon idealistischer Provenienz, der auf universellen Prinzipien der Schönheit und der Wahrheiten beruht, und gegen einen Modernitätsbegriff, der auf die französischen Symbolisten zurückgeht und die Dichtung von Gottfried Benn favorisiert, machen diese Autoren eine Vorstellung von Modernität stark, die die Bedeutung von historischen Zäsuren sowie deren Folgen für die Produktion und Interpretation von Dichtung reflektiert. Symptomatisch für ihr an der Geschichte orientiertes Denken ist etwa die Stelle einer Erzählung von Ingeborg Bachmann: „Nach dem Krieg“ – das ist die Zeitrechnung“ (II, 159). So wie Celan gegen jene Autoren Stellung bezieht, die nach 1945 so weiter schreiben, als ob es die doppelte Katastrophe des Krieges und des Nationalsozialismus nicht gegeben hätte⁴⁷⁾, moniert Enzensberger, das historische Bewusstsein als das Einheit stiftende Element der modernen Dichtung zu betrachten:

Auschwitz und Hiroshima haben auch für die Poesie Epoche gemacht. Nur wer sie als Alibi vor der Geschichte versteht, wird sich einbilden, die großen historischen Brüche vermöchten dem Vers nichts anzuhaben. Innerlichkeit ist unbelehrbar, sie kennt keine Epochen. Dagegen setzt sich die moderne Poesie der geschichtlichen Erfahrung aufs extremste aus; sie kann nicht anders. Das Bewusstsein, das sie zusammenhält, ist selbst historisch und kann sich dem Gesetz der zunehmenden Reflexion nicht entziehen.⁴⁸⁾

Auch wenn die Vertreter der Tendenz zur „Innerlichkeit“ nicht explizit genannt werden, ist es nicht schwer, in ihnen die Naturlyriker und Gottfried Benn zu erkennen. Während Autoren wie Wilhelm Lehmann und Oskar Loerke in einer mythisch interpretierten Natur ein Prinzip ausfindig machen, das sich in ihren Augen als der geschichtlichen Dynamik überlegen erweist, repräsentieren Benns ›Statische Gedichte‹ (1948) das beste Beispiel für eine Lyrik, die den Anspruch erhebt, sich den historischen Determinanten zu entziehen und eine Poetik der Zeitlosigkeit zu verwirklichen: „Das absolute Gedicht“, schreibt Benn in seinen ›Problemen der Lyrik‹, „braucht keine Zeitwende, es ist in der Lage, ohne Zeit zu operieren, wie es die Formeln der Physik seit langem tun.“⁴⁹⁾ Eine solche Dichtung, die ihre Wir-

⁴⁷⁾ PAUL CELAN, [Antwort auf eine Umfrage der Librairie Flinker, Paris (1958)], in: DERS., *Gesammelte Werke* in 5 Bänden, hrsg. von BEDA ALLEMANN und STEPHAN REICHERT unter Mitwirkung von ROLF BÜCHER, Frankfurt/M. 1986, Bd. III, S. 167f., hier: S. 167.

⁴⁸⁾ HANS MAGNUS ENZENSBERGER, *Weltsprache der modernen Poesie*, in: DERS., *Einzelheiten*, (zit. Anm. 21), S. 255–277, hier: S. 272.

⁴⁹⁾ GOTTFRIED BENN, *Probleme der Lyrik* (zit. Anm. 38), S. 1091.

kungssphäre außerhalb der Geschichte situiert, wird nicht nur von Enzensberger abgelehnt; kritisiert wird sie ebenso dezidiert in Celans ›Meridian‹-Rede, die fast zeitgleich zu Enzensbergers Essay zur Weltpoesie und zu Bachmanns ›Frankfurter Vorlesungen‹ verfasst wird. Hier wird Gottfried Benns Verherrlichung der „reinen Kunsthimmel“ (IV, 203) zwar als wichtige formale Lektion gewürdigt, aber im Wesentlichen als Vorbedingung zum nationalsozialistischen Rückfall in die Barbarei hingestellt und deshalb scharf verurteilt.⁵⁰⁾

Die unterschiedliche Akzentuierung des Verhältnisses von Literatur und Geschichte, die wir in den Nachkriegspoetiken feststellen konnten, lässt sich auch in der zur selben Zeit geführten Debatte über die Methoden der Kritik und der Literaturgeschichtsschreibung nachvollziehen. In demselben Augenblick, in dem Bachmann, Celan und Enzensberger die Grundlagen der ›Probleme der Lyrik‹ an den Pranger stellen, hinterfragen sie nicht minder jene lange Tradition der werkimmanenten Literaturinterpretation, die sich auf die Positionen von Emil Staiger und Wolfgang Kayser beriefen – so wie sie eines der Werke, das die Bildung des literarischen Kanons nach 1945 am nachhaltigsten geprägt hat, in die Revision schicken wollen: ›Die Struktur der modernen Lyrik‹ (1956). Direkt oder indirekt problematisieren sie Hugo Friedrichs Moderne-Auffassung vor allem, weil sie sich einseitig auf die Autoren des französischen Symbolismus und – wichtiger noch – auf formale Kategorien stützt, welche die historischen oder sozialen Bezüge von Literatur außer Acht lassen. Mit Friedrichs Dichtungskonzept werden aufgrund ihrer geschichtlichen Indifferenz auch jene von Holthusen, Blöcker und weiteren konservativen Kritikern getadelt, die mit diesem in Einklang stehen. Während sich Ingeborg Bachmann nicht vorstellen kann, dass „Dichten außerhalb der geschichtlichen Situation stattfindet“ (IV, 196), eröffnet Friedrich „gefährliche Perspektiven“⁵¹⁾, weil er die Sprache der modernen Lyrik als dunkel, enigmatisch und auf „absoluten Metaphern“ gegründet betrachtet, auf Metaphern nämlich, die aus Gedichten eine „reine“, autonome, an geschichtlichen Determinanten nicht interessierte und hermetische Dichtung machen. Hilde Domin und anderen ist es nicht entgangen, dass Friedrich das theoretische Gebäude der ›Struktur der modernen Lyrik‹ auf hermeneutischen Prinzipien symbolistischer Provenienz aufbaut, um die Dichtung Gottfried Benns zum Vorbild zu erheben und andere ebenso wichtige Tendenzen der Nachkriegslyrik nicht zu berücksichtigen, und dies unabhängig davon, ob diese – wie im Falle Celans – mit dem symbolistischen Kanon kompatibel oder – wie im Falle Brechts – nicht kompatibel wären. „Und doch kam fast gleichzeitig [zur Rilke-Renaissance, A. L.]“, bemerkt Domin rückblickend auf die fünfziger Jahre, „die Celan-Verehrung auf. [...] Die ‚Todesfuge‘ war dernier cri [...]. Einzig Hugo Friedrich war konsequent. Celan kam bei ihm nicht vor [...]. Er inthronisierte

⁵⁰⁾ So wie Bachmann im Falle Benns ihr Urteil differenziert, negiert auch Enzensberger die Impulse nicht, die seine Dichtung durch Benn bekommen hat. Vgl. FRANK DIETSCHREIT und BARBARA HEINZE-DIETSCHREIT, Hans Magnus Enzensberger, Stuttgart 1986, S. 37f.

⁵¹⁾ REINHILDE WIEGMANN, Gefährliche Perspektiven: Zum Metaphernverständnis bei Hugo Friedrich, in: Monatshefte 85 (1993), H. 4, S. 423–429.

Benn und, nach ihm, als Fortführer der Franzosen, Karl Krolow.⁵²⁾ Von diesem Kult oder diesem neuen Ton, den Celan, Bachmann und Aichinger seit ihrem Auftritt in Niendorf 1952 vor der Gruppe 47 in die Nachkriegslyrik einführten, ist in der ›Struktur der modernen Lyrik‹ nichts zu erfahren – weder in der Ausgabe von 1956 noch in den späteren, rasch aufeinander folgenden Editionen.⁵³⁾ Während Walter Jens in diesem Auftritt der drei Debütanten die eigentliche Wende in der Nachkriegsliteratur und den Beginn einer neuen Phase der Moderne erblickt,⁵⁴⁾ hält Friedrich nur jene Autoren für modern, welche die Kontinuität zwischen Vor- und Nachkriegsliteratur repräsentieren, und lässt Celans und Bachmanns Beitrag zum Wandel der dichterischen Sprache nach 1945 unberücksichtigt.⁵⁵⁾ Gerade diesen Beitrag hält Hans Magnus Enzensberger in einem Essay mit dem Titel ›In search of the lost language‹ für wesentlich und betrachtet Celan und Bachmann als die wichtigsten Vertreter der modernen Lyrik nach 1945.⁵⁶⁾ Neben den beiden erscheint ihm aufgrund der von ihrer Dichtung bewirkten Spracherneuerung auch Nelly Sachs würdig, dem Kanon der modernen Dichtung anzugehören. Infolgedessen schließt er sie in sein ›Museum der modernen Poesie‹ (1960) ein, das in vielerlei Hinsicht einen Gegenentwurf zur ›Struktur der modernen Lyrik‹ darstellt. Der in der Anthologie vertretene Zugang zu den „Probleme[n] zeitgenössischer Dichtung“ (Bachmann) ist dem von Friedrich nämlich diametral entgegengesetzt, weil hier die Entstehungsbedingungen moderner Dichtung auf historisch-soziale und nicht auf metaphysische Prinzipien zurückgeführt werden: die Entwicklung moderner Lyrik wird parallel zur gesellschaftlichen Dynamik und nicht als Funktion autonomer ästhetischer Gesetze betrachtet, deren Funktionieren als Ergebnis des Dialogs zwischen unterschiedlichen Stimmen und nicht der Monologe großer Individuen beschrieben.⁵⁷⁾

Die Relevanz dieser Zusammenhänge bringt Ingeborg Bachmann dazu, im Verhältnis von Symbolismus und Nachkriegsmoderne eher die Brüche als die Kontinuitätsmomente hervorzuheben. Dementsprechend gehören dem Kanon moderner Dichtung, der den ›Frankfurter Vorlesungen‹ zu entnehmen ist, zeitgenössische

⁵²⁾ HILDE DOMIN, *Ins Exil mit Goethe, Heine, Rilke, Joyce. Dankrede bei der Entgegennahme des Rainer-Maria-Rilke-Preises für Lyrik 1976*, in: *DIES., Aber die Hoffnung Autobiographisches aus und über Deutschland*, Neuauf., München und Zürich 1987, S. 174–179, hier: S. 177.

⁵³⁾ Vgl. JÜRGEN VON STACKELBERG, *Nachwort*, in: HUGO FRIEDRICH, *Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts*, Erw. Neuausgabe, Reinbek bei Hamburg 1985, S. 289–296.

⁵⁴⁾ Vgl. WALTER JENS, *Deutsche Literatur der Gegenwart. Themen, Stile, Tendenzen*, München 1966, S. 129f.

⁵⁵⁾ Vgl. KLAUS L. BERGHAIN, *An Act of Omission: Paul Celan*, in: *Monatshefte* 85 (1993), H. 4, S. 414–422. Der Essay untersucht die Gründe, warum Celan in der ›Struktur der modernen Lyrik‹ keine Rolle spielt.

⁵⁶⁾ Vgl. HANS MAGNUS ENZENSBERGER, *In Search of the lost language*, in: *Encounter* 21 (1963), S. 44–51.

⁵⁷⁾ Vgl. KARLA L. SCHULZ, *Lyrik und Engagement: Enzensberger contra Friedrich*, in: *Monatshefte* 85 (1993), H. 4, S. 430–437.

Autoren wie Günter Eich, Marie Luise Kaschnitz, Nelly Sachs, Hans Magnus Enzensberger und vor allem Paul Celan an (IV, 200–216). Bachmann zufolge ist es schwer, die Merkmale dieser Dichtung adäquat zu beschreiben, wenn man Literatur anhand von primär negativen Kategorien interpretiert, wie Friedrich es tut. (IV, 185) Wer zu sehr Irrationalismus, „Zerstörung“ oder „Antihumanismus“ (IV, 185) in den Vordergrund stelle, übersehe den Umstand, dass Texte, die den Krieg und sogar Auschwitz reflektieren, einen starken utopischen Impuls transportieren oder eine Hoffnung wie jene, die etwa aus dem Schluss von Celans ›Engführung‹ hervorgeht. „[...] Ein | Stern | hat wohl noch Licht. | Nichts, | nichts ist verloren“ (IV, 216). Bachmanns und Enzensbergers kritische Stellungnahme gegenüber Friedrich und Benn wird, wie Barbara Wiedemann glaubhaft versichert, von Celan bestätigt:

Viele Positionen aus der Büchnerrede und ihren Materialien scheinen den Thesen von Friedrich mit freilich z. T. aus Benns Positionen gewonnenen Untertiteln wie ‚Entpersönlichung‘, ‚Enthumanisierung‘, ‚Monologische Dichtung‘, direkt widersprechen zu wollen.⁵⁸⁾

Die Polemik gegen den von Friedrich und Benn vertretenen Kanon wird von Walter Höllerer wieder aufgegriffen, als dieser im Jahre 1965 den Appell zur intensiven Aufwertung der längeren Formen der Dichtung ankündigt, die ihm „demokratischer“ als die kürzeren erscheinen, weil sie dem Dialog zwischen Autor und Leser Vorschub leisten würden.⁵⁹⁾ Der von Friedrich geschätzten Tradition der hermetischen und esoterischen Dichtung, die Höllerer am besten in Karl Krolow verkörpert sieht, zieht er eine Tradition vor, die über den Symbolismus hinausgeht und nicht nur die amerikanische Lyrik, sondern auch die deutsche „junge Generation“ (Andersch) der Nachkriegszeit mit einschließt.⁶⁰⁾ An der auf längeren Formen basierenden Dichtung hebt Höllerer die bessere Verständlichkeit und das größere Interesse für politisch-soziale Zusammenhänge hervor, die in seinen Augen von der hermetischen Lyrik eher vernachlässigt wurden.

Aus den Überlegungen von Bachmann, Enzensberger, Höllerer und anderen Autoren geht hervor, dass der geltende literarische Kanon der fünfziger Jahre grundsätzlich in zwei Richtungen korrigiert bzw. ergänzt wurde: zum einen machen die genannten Schriftsteller mit direktem oder indirektem Bezug auf Adorno geltend, dass sich moderne Dichtung – wie Enzensberger sagt – „der geschichtlichen Er-

⁵⁸⁾ BARBARA WIEDEMANN, in: DIES. (Hrsg.), Paul Celan – Die Goll-Affäre. Dokumente zu einer ‚Infamie‘. Zusammengestellt, Frankfurt/M. 2000, S. 479. Während Berghahn die Meinung vertritt, dass Celans Lyrik alle von Friedrich der modernen Dichtung zugeschriebenen Eigenschaften enthält, hat sich Celan selbst dagegen gewehrt, der hermetisch-symbolistischen Tradition zugerechnet zu werden. Über das persönliche Verhältnis zwischen Friedrich und Celan vgl. GERHARD BAUMANN, Erinnerungen an Paul Celan, Frankfurt/M. 1986, S. 81f.

⁵⁹⁾ Vgl. WALTER HÖLLERER, Thesen zum langen Gedicht, in: HANS BENDER und MICHAEL KRÜGER (Hrsg.), Was alles hat Platz in einem Gedicht?, München 1977, S. 7ff.

⁶⁰⁾ WALTER HÖLLERER, Anmerkungen zur Autorenpoetik, in: LOTHAR JORDAN, AXEL MARQUARDT und WINFRIED WOESLER (Hrsgg.), Lyrik – von allen Seiten. Gedichte und Aufsätze des ersten Lyrikertreffens in Münster, Frankfurt/M. 1981, S. 13–31, hier: S. 29.

fahrung aufs extremste“ aussetzt und auszusetzen hat, wenn sie nicht ihre Glaubwürdigkeit und ihr Existenzrecht verlieren will; zum anderen verabschieden sie die im Wesentlichen antimoderne Einstellung der führenden Nachkriegskritiker und -literaturwissenschaftler, um auch gegenwärtige Lyriker in den Rang kanonischer Autoren zu heben.

Die graduelle Akzentverschiebung in der Bildung des literarischen Kanons, die im Lauf der fünfziger Jahre von der einseitigen Bewunderung für Gottfried Benn (und Karl Krolow) zur immer größer werdenden Wertschätzung für Paul Celan, Ingeborg Bachmann und Nelly Sachs führt, kann durch die Analyse der zahlreichen Anthologien dieser Zeit bestätigt werden. In der frühen Nachkriegszeit bieten die Anthologien besser als die Literaturgeschichten Gelegenheit, über die Grundlagen für den Neubeginn nach dem Krieg, über das Verhältnis von Tradition und Moderne sowie über die zum Kanon gehörenden Autoren nachzudenken. So erblickt die von Hans Egon Holthusen und Friedhelm Kemp zusammengestellte Anthologie ›Ergriffenes Dasein‹, 1953 erschienen und mit Ergänzungen 1957, 1963 und 1965 neu herausgegeben⁶¹⁾, in Gottfried Benn den wichtigsten dichterischen Bezugspunkt und vertritt ein an ihm orientiertes rückwärts gewandtes poetisches Ideal, das – wie Peter Rühmkorf kritisch anmerkt – trotz einiger Akzentverschiebungen und Öffnungen seine Gültigkeit auch für die 1956 von Walter Höllerer betreute Sammlung ›Transit‹⁶²⁾ beibehalten wird:

Als Walter Höllerer im Jahre 1956 das Lyrik-Sammelbuch ›Transit‹ herausgab, wurde uns wieder einmal von einer Anthologie klargemacht, wo die moderne Kunst eigentlich stand, das heißt, wo sie steckengeblieben war: beim Andenkenhöcker jetzt, im Antiquitätenshop, im Zeughaus, Schmuckgeschäft, Museum, in der Petrefaktensammlung. Dort hatte sich gefunden, was den Kontakt, auch den Konträrkontakt zu Zeit, Gesellschaft, Natur und Wirklichkeit von Grund auf scheute.⁶³⁾

Man wird bis zur Veröffentlichung von Enzensbergers ›Museum der modernen Poesie‹ im Jahre 1960 warten müssen, um einen klaren Bruch mit der Tendenz festzustellen, die zeitlose Schönheit zu kultivieren⁶⁴⁾, und den verloren gegangenen „Kontakt [...] zu Zeit, Gesellschaft, Natur und Wirklichkeit“ wieder herzustellen.

In der DDR gelten freilich andere Voraussetzungen für den Umgang mit dem literarischen Erbe und dem modernen Kanon als in der Bundesrepublik. Trotzdem stößt die Anerkennung von so zentralen Autoren wie etwa Paul Celan oder Inge-

⁶¹⁾ Ergriffenes Dasein. Deutsche Lyrik 1900–1950, ausgewählt von HANS EGON HOLTHUSEN, FRIEDHELM KEMP, Ehrenhausen bei München 1953. Der Titel der Anthologie verrät seinen Ursprung in der Ontologie von Heidegger und steht deshalb für ein hermeneutisches Konzept, das historische Zäsuren relativiert.

⁶²⁾ Vgl. Transit. Lyrikbuch der Jahrhundertmitte, herausgegeben mit Randnotizen von WALTER HÖLLERER, Frankfurt/M. 1956.

⁶³⁾ PETER RÜHMKORF, Das lyrische Weltbild der Nachkriegsdeutschen (zit. Anm. 24), S. 21.

⁶⁴⁾ Vgl. Das zeitlose Wort. Eine Anthologie österreichischer Lyrik von Peter Altenberg bis zur Gegenwart, eingeleitet und ausgewählt von JOSEPH STRELKA, mit einem Nachwort von ERNST SCHÖNWIESE, Graz und Wien 1964.

borg Bachmann auf Schwierigkeiten, weil ihre Sprache als hermetisch und deshalb als konträr zu derjenigen von Brecht, der das unumstrittene lyrische Modell darstellt, empfunden wird. Jedoch entgeht einem sensiblen Geist wie Peter Huchel nicht die Notwendigkeit, die beiden zum poetischen Kanon der Moderne zuzurechnen. In einem Brief an Ludvík Kundera, der im März 1959 eine Anthologie über die neueste europäische Lyrik vorbereitet, empfiehlt er, dass die beiden in den Teil der fortschrittlichen Autoren aufgenommen werden:

Auf jeden Fall ist Ingeborg Bachmann – nicht zu vergessen, sie ist Österreicherin und 1926 in Klagenfurt geboren – insofern fortschrittlich, als sie gegen den Krieg geschrieben hat. Dasselbe kann man von Célan [sic!] sagen, dem mit seiner ‚Todesfuge‘ eines der ergreifendsten KZ-Gedichte gelang. Er ist eine so starke Begabung, dass er in einer Anthologie europäischer Lyrik nicht fehlen darf.⁶⁵⁾

In den sechziger Jahren verändert sich die Lage nur zum Teil. Trotz der verbreiteten Zustimmung, die Celan, Bachmann und Sachs zuteil wird, und trotz des Erfolges des ›Museums der modernen Poesie‹ bleibt der Widerstand dagegen, Dichtung aus der Perspektive ihrer unmittelbaren historischen Bezüge zu betrachten, nach wie vor stark. Ein Paradebeispiel für die fehlende Bereitschaft durch Kritiker und Germanisten, die Lektion dieser nunmehr bekannten Autoren zu akzeptieren, stellt der Sammelband ›Zur Lyrik-Diskussion‹ (1966) dar, der den Anspruch erhebt, die wichtigsten Lyrikexperten der Zeit zu Wort kommen zu lassen. Die einzelnen Beiträge liefern den Beweis dafür, dass die Suche nach der Kontinuität zwischen der Vorkriegs- und der Nachkriegslyrik über das Bewusstsein des Bruches eindeutig herrscht. Somit setzen sie den Ansatz der von Holthusen und Kemp herausgegebenen Anthologie bzw. der ›Struktur der modernen Lyrik‹ fort. Dementsprechend betrachtet der Herausgeber des Bandes die Autorität von Emil Staiger und Hugo Friedrich nach wie vor als unangefochten, berücksichtigt den Beitrag der russischen Formalisten zur Lyrik-Diskussion nur marginal und erwähnt nicht einmal Adornos berühmte Rede ›Über Lyrik und Gesellschaft‹⁶⁶⁾ aus dem Jahre 1951.⁶⁷⁾

Die Tendenz, die historische Dimension von Literatur in dem oben beschriebenen Sinne zu negieren, bleibt nicht auf die sechziger Jahre beschränkt. Obwohl das Bewusstsein der historischen Referentialität poetischer Texte zum Allgemeingut gehört und deren Beitrag zur Gedächtniskultur ebenfalls unumstritten sein sollte, gibt es Stimmen, sogar sehr namhafte, die diese Tatbestände heute noch negieren. Man beachte etwa, was der bekannte ›Mercur‹-Herausgeber Karl Heinz Bohrer

⁶⁵⁾ PETER HUCHEL, *Wie soll man da Gedichte schreiben. Briefe 1925–1977*, hrsg. von HUB NIJSSSEN, Frankfurt/M. 2000, S. 318. Über die Beziehungen zwischen Huchel, Bachmann und Kundera vgl. HANS DIETER ZIMMERMANN, „Böhmen liegt am Meer“. Ingeborg Bachmann, Reiner Kunze, Ludvík Kundera, Jan Skácel – und Peter Huchel, in: LUTZ SEILER und PETER WALTER (Hrsg.), *Peter Huchel. Text + Kritik 157* (2003), S. 51–60.

⁶⁶⁾ THEODOR W. ADORNO, *Rede über Lyrik und Gesellschaft*, in: DERS., *Noten zur Literatur*, hrsg. von ROLF TIEDEMANN, Frankfurt/M. 1981, S. 49–68.

⁶⁷⁾ Vgl. REINHOLD GRIMM, *Vorwort*, in: DERS. (Hrsg.), *Zur Lyrik-Diskussion*, Darmstadt 1966, S. VII–X, hier: S. VII.

im Zusammenhang mit dem so genannten Walser-Bubis-Streit im Jahre 1998 behauptet:

[...] nichts charakterisiert das Missverständnis von Historikern so gut wie die bei ihnen verbreitete Annahme, die Dichter hätten es mit der Geschichte zu tun oder sollten doch mit ihr zu tun haben [...]. Ihnen entgeht die Selbstbezogenheit der poetischen inneren Zeit, die keine historische Referenz hat. Poetische Erinnerung hat also nichts mit der Erinnerung der Historiker zu tun.⁶⁸⁾

⁶⁸⁾ KARL HEINZ BOHRER, Schuldkultur oder Schamkultur. Und der Verlust an historischem Gedächtnis, in: NZZ (Internationale Ausgabe), 12./13. Dezember 1998, S. 51.