

GOTTFRIED BENN

Probleme  
der  
Lyrik

LIMES VERLAG





GOTTFRIED BENN  
PROBLEME DER LYRIK

LIMES VERLAG WIESBADEN

Vortrag in der Universität Marburg  
am 21. August 1951

3. Auflage 1954

Alle Rechte vorbehalten  
Copyright 1951 by Limes Verlag, Wiesbaden  
Druck: Rud. Bechtold & Comp., Wiesbaden  
Einband: Karl Hanke, Düsseldorf  
Printed in Germany

Meine Damen und Herren,  
wenn Sie am Sonntag morgen Ihre Zeitung aufschlagen, und manchmal sogar auch mitten in der Woche, finden Sie in einer Beilage meistens rechts oben oder links unten etwas, das durch gesperrten Druck und besondere Umrahmung auffällt, es ist ein Gedicht. Es ist meistens kein langes Gedicht, und sein Thema nimmt die Fragen der Jahreszeit auf, im Herbst werden die Novembernebel in die Verse verwoben, im Frühling die Krokusse als Bringer des Lichts begrüßt, im Sommer die mohndurchschossene Wiese im Nacken besungen, zur Zeit der kirchlichen Feste werden Motive des Ritus und der Legenden in Reime gebracht — kurz, bei der Regelmäßigkeit, mit der sich dieser Vorgang abspielt, jahraus, jahrein, wöchentlich erwartbar und pünktlich, muß man annehmen, daß zu jeder Zeit eine ganze Reihe von Menschen in unserm Vaterland dasitzen und Gedichte machen, die sie an die Zeitungen schicken, und die Zeitungen scheinen überzeugt zu sein, daß das Lesepublikum diese Gedichte wünscht, sonst würden die Blätter den Raum anders verwenden. Die Namen dieser Gedichthsteller sind meistens keine sehr bekannten Namen, sie verschwinden dann wieder aus den Feuilletons, und es wird so sein, wie mir Professor Ernst Robert Curtius, mit

dem ich in freundschaftlichem Briefwechsel stehe, schrieb, als ich ihm einen seiner Studenten als recht be- gabt empfahl. Er schrieb: "Ach, diese jungen Leute, sie sind wie die Vögel, im Frühling singen sie, und im Sommer sind sie dann schon wieder still." Mit diesen Gedichten der Gelegenheit und der Jahreszeiten wollen wir uns nicht befassen, obschon es durchaus möglich ist, daß sich gelegentlich ein hübsches Poem darunter befindet. Aber ich gehe hiervon aus, weil dieser Vorgang einen kollektiven Hintergrund hat, die Öffentlichkeit lebt nämlich vielfach der Meinung: da ist eine Heidelandschaft oder ein Sonnenuntergang, und da steht ein junger Mann oder ein Fräulein, hat eine melancholische Stimmung, und nun entsteht ein Gedicht. Nein, so entsteht kein Gedicht. Ein Gedicht entsteht überhaupt sehr selten — ein Gedicht wird gemacht. Wenn Sie vom Gereimten das Stimmungsmäßige abziehen, was dann übrigbleibt, wenn dann noch etwas übrigbleibt, das ist dann vielleicht ein Gedicht.

Ich habe mein Thema "Probleme der Lyrik" genannt, nicht Probleme des Dichterischen oder des Poetischen. Mit Absicht. Mit dem Begriff Lyrik haben sich seit einigen Jahrzehnten bestimmte Vorstellungen verbunden. Welcher Art sie sind, will ich Ihnen zunächst durch eine Anekdote nahebringen. Eine mir befreundete Dame, eine sehr bekannte politische Journalistin, schrieb mir vor einiger Zeit, "ich mache mir nichts aus Gedichten, aber schon gar nichts aus Lyrik". Sie unterschied also diese beiden Typen. Diese Dame war, wie ich wußte, eine große Musikerin, sie spielt vor allem klassische Musik. Ich antwortete ihr, "ich verstehe Sie durchaus, mir zum

Beispiel sagt Tosca mehr als die Kunst der Fuge". Das soll heißen, auf der einen Seite steht das Emotionelle, das Stimmungsmäßige, das Thematisch-Melodiöse, und auf der anderen Seite steht das Kunstprodukt. Das neue Gedicht, die Lyrik, ist ein Kunstprodukt. Damit verbindet sich die Vorstellung von Bewußtheit, kritischer Kontrolle, und, um gleich einen gefährlichen Ausdruck zu gebrauchen, auf den ich noch zurückkomme, die Vorstellung von "Artistik". Bei der Herstellung eines Gedichtes beobachtet man nicht nur das Gedicht, sondern auch sich selber. Die Herstellung des Gedichtes selbst ist ein Thema, nicht das einzige Thema, aber in gewisser Weise klingt es überall an. Ganz besonders aufschlußreich ist in dieser Hinsicht Valery, bei dem die Gleichzeitigkeit der dichterischen mit der introspektiv-kritischen Tätigkeit an die Grenze gelangt, wo sich beide durchdringen. Er sagt: "warum sollte man nicht die Hervorbringung eines Kunstwerks ihrerseits als Kunstwerk auffassen."

Wir stoßen hier auf eine einschneidende Eigentümlichkeit des modernen lyrischen Ich. Wir finden in der modernen Literatur Beispiele von Gleichrangigkeit in einem Autor von Lyrik und Essay. Fast scheinen sie sich zu bedingen. Außer Valery nenne ich Eliot, Mallarme. Baudelaire, Ezra Pound, auch Poe, und dann die Surrealisten. Sie waren und sind alle an dem Prozeß des Dichtens ebenso interessiert wie an dem Opus selbst. Einer von ihnen schreibt: "ich gestehe, ich bin viel mehr an der Gestaltung oder Verfertigung von Werken interessiert als an den Werken selbst." Dies, ich bitte es zu beachten, ist ein moderner Zug. Von Platen oder Mörike ist mir nicht bekannt, daß sie diese Doppelsichtigkeit kannten



oder pflegten, auch nicht von Storm oder Dehmel, auch nicht von Swinburne oder Keats. Die modernen Lyriker bieten uns geradezu eine Philosophie der Komposition und eine Systematik des Schöpferischen. Und auf eine weitere Eigentümlichkeit möchte ich auch gleich verweisen, die sehr auffallend ist: keiner der großen Romanciers der letzten hundert Jahre war auch ein Lyriker, vom Autor des Werther und der Wahlverwandtschaften sehe ich natürlich ab. Aber weder Tolstoi noch Flaubert, weder Balzac noch Dostojewski, weder Hamsun noch Joseph Conrad schrieben ein beachtliches Gedicht. Von den ganz Modernen versuchte es James Joyce, aber, wie Thornton Wilder darüber schreibt: "wenn man den unvergleichlichen rhythmischen Reichtum seiner Prosa kennt, ist man von seinen Versen befremdet, von ihrer verwaschenen Musikalität, ihrem schütterten Bauchrednerton." Hier müssen also grundsätzliche typologische Unterschiede vorliegen. Und wir wollen gleich feststellen, welche das sind. Wenn nämlich Romanciers Gedichte produzieren, sind das hauptsächlich Balladen, Handlungsverläufe, Anekdotisches und dergleichen. Der Romancier braucht auch für seine Gedichte Stoffe, Themen. Das Wort als solches genügt ihm nicht. Er sucht Motive. Das Wort nimmt nicht wie beim primären Lyriker die unmittelbare Bewegung seiner Existenz auf, der Romancier beschreibt mit dem Wort. Wir werden später sehen, welche existentiellen Hintergründe hier vorliegen oder fehlen.

Die neue Lyrik begann in Frankreich. Bisher sah man als Mittelpunkt Mallarmé an, wie ich jedoch aus heutigen französischen Veröffentlichungen ersehe, rückt neuer-

dings Gerard de Nerval sehr in den Vordergrund, der 1855 starb, bei uns nur als Goethe-Übersetzer bekannt, in Frankreich jedoch als der Autor der "Chimères" heute die Quelle der modernen Dichtung genannt. Nach ihm kam Baudelaire, gestorben 1867 – beide also eine Generation vor Mallarme und diesen beeinflussend. Allerdings bleibt Mallarme der erste, der eine Theorie und Definition seiner Gedichte entwickelte und damit die Phänomenologie der Komposition begann, von der ich sprach. Weitere Namen sind Ihnen bekannt, Verlaine, Rimbaud, dann Valery, Apollinaire und die Surrealisten, geführt von Breton und Aragon. Dies die Zentrale der lyrischen Renaissance, die nach Deutschland und dem anglo-amerikanischen Raum ausstrahlte. In England muß man wohl Swinburne, der 1909 starb, und William Morris, verstorben 1896, beide also Zeitgenossen der großen Franzosen, noch zur idealistischen romantischen Schule rechnen, aber mit Eliot, Auden, Henry Miller, Ezra Pound tritt der neue Stil in den anglo-atlantischen Raum, und ich möchte gleich erwähnen, daß in USA eine große lyrische Bewegung im Gange ist. Noch einige Namen möchte ich anfügen: O. V. de Milosz, aus Litauen stammend, in Paris 1940 gestorben; Saint-John Perse, Franzose, in USA lebend. Aus Rußland muß man Majakowski, aus der Tschechoslowakei Vitezslav Nezval nennen, beide bevor sie bolschewistisch wurden und Oden auf Väterchen Stalin dichteten. Aus Deutschland gehören die berühmten Namen George, Rilke, Hofmannsthal zum mindesten begrenzt hierher. Ihre schönsten Gedichte sind reiner Ausdruck, bewußte artistische Gliederung innerhalb der gesetzten Form, ihr Innenleben allerdings,

subjektiv und in seinen emotioneilen Strömungen, verweilt noch in jener edlen nationalen und religiösen Sphäre, in der Sphäre der gültigen Bindungen und der Ganzheitsvorstellungen, die die heutige Lyrik kaum noch kennt.

Dann kamen Heym, Trakl, Werfel — die Avantgardisten. Den Beginn der expressionistischen Lyrik in Deutschland rechnet man von dem Erscheinen des Gedichts "Dämmerung" von Alfred Lichtenstein, das 1911 im "Simplizissimus" stand, und dem Gedicht "Weltende" von Jacob van Hoddis, das im gleichen Jahr erschien. Das Gründungsereignis der modernen Kunst in Europa war die Herausgabe des futuristischen Manifestes von Marinetti, das am 20. 2. 1909 in Paris im "Figaro" erschien. "Nous allons assister à la naissance du Centaure — wir werden der Geburt des Zentauren beiwohnen" —, schrieb er und: "ein brüllendes Automobil ist schöner als die Nike von Samothrake." Dies waren die Avantgardisten, sie waren aber im einzelnen auch schon die Vollen-

der. In der allerletzten Zeit stößt man bei uns auf verlegerische und redaktionelle Versuche, eine Art Neutönerei in der Lyrik durchzusetzen, eine Art rezidivierenden Dadaismus, bei dem in einem Gedicht etwa sechzehnmal das Wort "wirksam" am Anfang der Zeile steht, dem aber auch nichts Eindrucksvolles folgt, kombiniert mit den letzten Lauten der Pygmäen und Andamanesen — das soll wohl sehr global sein, aber für den, der vierzig Jahre Lyrik übersieht, wirkt es wie die Wiederaufnahme der Methode von August Stramm und dem Sturmkreis, oder wie eine Repetition der Merz-Gedichte von Schwit-

ters ("Anna, Du bist von vorne wie von hinten"). In Frankreich macht sich eine ähnliche Strömung geltend, die sich Lettrismus nennt. Der Name wird von seinem Führer so ausgelegt, daß das Wort von jedem extrapoetischen Wert gereinigt werden muß, und die *in Freiheit gesetzten Buchstaben* eine musikalische Einheit bilden sollen, die auch das Röcheln, das Echo, das Zungenschmalzen, das Rülpsen, den Husten und das laute Lachen zur Geltung bringen kann. Was daraus wird, weiß man heute noch nicht. Einiges klingt bestimmt lächerlich, aber es ist doch nicht ganz unmöglich, daß aus einem wieder veränderten Wortgefühl, weitergetriebenen Selbstanalysen und sich sprachkritisch originell erschließenden Theorien eine neue lyrische Diktion entsteht, die, wenn sie in die Hände jenes Einen kommt, der sie mit seinem großen Inneren erfüllt, strahlende Schöpfungen bringen könnte. Im Augenblick wird man jedoch sagen müssen, daß das abendländische Gedicht immer noch von einem Formgedanken zusammengehalten wird und sich durch Worte gestaltet, nicht durch Rülpsen und Husten.

Wer sich für den experimentellen, aber noch ernsthaften Teil der modernen Lyrik interessiert, sei auf die Zeitschrift "Das Lot" verwiesen, von der fünf Hefte vorliegen, und das ausgezeichnete Buch von Alain Bosquet "Surrealismus" — beide Publikationen sind im Karl Henssel Verlag in Berlin erschienen.

Ich gebrauchte vorhin zur Charakterisierung des modernen Gedichts den Ausdruck Artistik und sagte, das sei ein umstrittener Begriff — in der Tat, er wird in Deutschland nicht gern gehört. Der durchschnittliche Ästhet

verbindet mit ihm die Vorstellung von Oberflächlichkeit, Gaudium, leichter Muse, auch von Spielerei und Fehlen jeder Transzendenz. In Wirklichkeit ist es ein ungeheuer ernster Begriff und ein zentraler. Artistik ist der Versuch der Kunst, innerhalb des allgemeinen Verfalls der Inhalte sich selber als Inhalt zu erleben und aus diesem Erlebnis einen neuen Stil zu bilden, es ist der Versuch, gegen den allgemeinen Nihilismus der Werte eine neue Transzendenz zu setzen: die Transzendenz der schöpferischen Lust. So gesehen, umschließt dieser Begriff die ganze Problematik des Expressionismus, des Abstrakten, des Anti-Humanistischen, des Atheistischen, des Anti-Geschichtlichen, des Zyklizismus, des "hohlen Menschen" — mit einem Wort die ganze Problematik der Ausdruckswelt.

In unser Bewußtsein eingedrungen war dieser Begriff durch Nietzsche, der ihn aus Frankreich übernahm. Er sagte: die Delikatesse in allen fünf Kunstsinnen, die Finger für Nuancen, die psychologische Morbidität, der Ernst der *Mise en scène*, dieser Pariser Ernst *par excellence* — und: die Kunst als die eigentliche Aufgabe des Lebens, die Kunst als dessen metaphysische Tätigkeit. Das alles nannte er Artistik.

Helligkeit, Wurf, Gaya — diese seine ligurischen Begriffe — rings nur Welle und Spiel, und zum Schluß: du hättest singen sollen, o meine Seele — alle diese seine Ausrufe aus Nizza und Portofino —: über dem allen ließ er seine drei rätselhaften Worte schweben: "Olymp des Scheins", Olymp, wo die großen Götter gewohnt hatten, Zeus 2000 Jahre geherrscht hatte, die Moiren das Steuer der Notwendigkeit geführt und nun —: des Scheins! Das ist eine

Wendung. Das ist kein Ästhetizismus, wie er das 19. Jahrhundert durchzuckte in Pater, Ruskin, genialer in Wilde — das war etwas anderes, dafür gibt es nur ein Wort von antikem Klang: Verhängnis. Sein inneres Wesen mit Worten zu zerreißen, der Drang sich auszudrücken, zu formulieren, zu blenden, zu funkeln auf jede Gefahr und ohne Rücksicht auf die Ergebnisse — das war eine neue Existenz. Sie hatte ihren Keim in jenem Flaubert, den der Anblick einiger Säulen der Akropolis ahnen ließ, was mit der Anordnung von Sätzen, Worten, Vokalen an unvergänglicher Schönheit erreichbar wäre — in Novalis, der von der Kunst als von der progressiven Anthropologie sprach, ja selbst in Schiller, bei dem sich die merkwürdige Hervorhebung eines ästhetischen Scheins findet, der es nicht nur ist, *sondern auch sein will*. Und wer immer noch zweifelt, daß hier eine Entwicklung zum Abschluß kam, gedenke des Wortes aus Wilhelm Meisters Wander Jahren: "auf ihrem höchsten Gipfel scheint die Poesie ganz äußerlich, je mehr sie sich ins Innere zurückzieht, ist sie auf dem Wege zu sinken." Das alles lag vor, aber der Zwang zur Intergration vollzog sich erst hier.

Das ist ein langes Kapitel, und ich habe es in meinen Büchern oft zu durchleuchten gesucht. Heute beschränke ich mich auf das Gedicht, und ich kann es, denn im Gedicht spielen sich alle diese Seinskämpfe wie auf einem Schauplatz ab, hinter einem modernen Gedicht stehen die Probleme der Zeit, der Kunst, der inneren Grundlagen unserer Existenz weit gedrängter und radikaler als hinter einem Roman oder gar einem Bühnenstück. Ein Gedicht ist immer die Frage nach dem Ich, und alle

Sphinx und Bilder von Sais mischen sich in die Antwort ein. Doch ich will alles Tiefsinnige vermeiden und empirisch bleiben, darum werfe ich die Frage auf, welches sind nun also die besonderen Themen der Lyrik von heute? Hören Sie bitte: Wort, Form, Reim, langes oder kurzes Gedicht, an wen ist das Gedicht gerichtet, Bedeutungsebene, Themenwahl, Metaphorik — wissen Sie, woraus die eben von mir genannten Begriffe sind? Sie sind aus einem amerikanischen Fragebogen an Lyriker, in USA versucht man, auch die Lyrik durch Fragebogen zu fördern. Ich finde das interessant, es zeigt, daß bei den Lyrikern drüben die gleichen Überlegungen angestellt werden wie bei uns. Zum Beispiel die Frage, ob langes oder kurzes Gedicht, hatte schon Poe aufgeworfen, und Eliot greift sie wieder auf, sie ist eine äußerst persönliche Frage. Vor allem aber hat es mir die Frage: an wen ist ein Gedicht gerichtet, angetan — es ist tatsächlich ein Krisenpunkt, und es ist eine bemerkenswerte Antwort, die ein gewisser Richard Wilburns darauf gibt: ein Gedicht, sagt er, ist an die Muse gerichtet, und diese ist unter anderem dazu da, die Tatsache zu verschleiern, daß Gedichte an niemanden gerichtet sind. Man sieht daraus, daß auch drüben der monologische Charakter der Lyrik empfunden wird, sie ist in der Tat eine anachoretische Kunst. Aber ich möchte Ihnen nichts vortragen, was Sie auch aus Büchern lesen können, ich möchte Ihnen etwas Handgreifliches bieten auch auf die Gefahr hin, das Banale zu streifen, statt das Grundsätzliche zu erörtern — denn Sie wissen ja, der geht zu Grunde, der immer zu den Gründen geht, und Sie lernten von Flaubert, daß es in der Kunst nichts Äußeres gibt. Ich

stelle mir also vor, Sie richteten jetzt an mich die Frage, was ist eigentlich ein modernes Gedicht, wie sieht es aus, und darauf antworten werde ich mit negativen Ausführungen, nämlich, wie sieht ein modernes Gedicht *nicht* aus.

Ich nenne Ihnen vier diagnostische Symptome, mit deren Hilfe Sie selber in Zukunft unterscheiden können, ob ein Gedicht von 1950 identisch mit der Zeit ist oder nicht. Meine Beispiele nehme ich aus bekannten Anthologien. Diese vier Symptome sind:

*erstens* das Andichten. Beispiel: Überschrift "Das Stoppelfeld".

Erster Vers: "Ein kahles Feld vor meinem Fenster liegt  
jüngst haben sich dort schwere Weizenähren  
im Sommerwinde hin- und hergewiegt  
vom Ausfall heute sich die Spatzen nähren."

So geht es drei Strophen weiter, dann in der vierten und letzten kommt die Wendung zum Ich, sie beginnt:

"Schwebt mir nicht hier mein eigenes Leben vor"  
und so weiter.

Wir haben also zwei Objekte. Erstens die unbelebte Natur, die angedichtet wird, und am Schluß die Wendung zum Autor, der jetzt innerlich wird oder es zu werden glaubt. Also ein Gedicht mit Trennung und Gegenüberstellung von angedichtetem Gegenstand und dichtendem Ich, von äußerer Staffage und innerem Bezug. Das, sage ich, ist für heute eine primitive Art, seine lyrische Substanz zu dokumentieren. Selbst wenn sich der Autor dem von Marinetti geprägten Satz: *détruire le Je dans la*



litterature (das Ich in der Literatur zerstören) nicht anschließen will, er wirkt mit dieser Methode heute veraltet. Ich will allerdings gleich hinzufügen, daß es herrliche deutsche Gedichte gibt, die nach diesem Modell gearbeitet sind, zum Beispiel Eichendorffs Mondnacht, aber das ist über hundert Jahre her.

Das *zweite Symptom* ist das WIE. Bitte beachten Sie, wie oft in einem Gedicht "wie" vorkommt. Wie, oder wie wenn, oder es ist, als ob, das sind Hilfskonstruktionen, meistens Leerlauf. Mein Lied rollt wie Sonnengold – Die Sonne liegt auf dem Kupferdach wie Bronze geschmeid – Mein Lied zittert wie gebändigte Flut – Wie eine Blume in stiller Nacht – Bleich wie Seide – Die Liebe blüht wie eine Lilie – Dies Wie ist immer ein Bruch in der Vision, es holt heran, es vergleicht, es ist keine primäre Setzung. Aber auch hier muß ich einfügen, es gibt großartige Gedichte mit WIE. Rilke war ein großer WIE-Dichter. In einem seiner schönsten Gedichte "Archaischer Torso Apollos" steht in vier Strophen dreimal WIE, und zwar sogar recht banale "Wies": wie ein Kandelaber, wie Raubtierfelle, wie ein Stern – und in seinem Gedicht "Blaue Hortensie" finden wir in vier Strophen viermal WIE: Darunter: wie in einer Kinderschürze – wie in alten blauen Briefpapieren – nun gut, Rilke konnte das, aber als Grundsatz können Sie sich daran halten, daß ein WIE immer ein Einbruch des Erzählerischen, Feuilletonistischen in die Lyrik ist, ein Nachlassen der sprachlichen Spannung, eine Schwäche der schöpferischen Transformation.

Das *dritte* ist harmloser. Beachten Sie, wie oft in den Versen Farben vorkommen. Rot, purpurn, opalen, sil-

bern mit der Abwandlung silberlich, braun, grün, orangefarben, grau, golden — hiermit glaubt der Autor vermutlich, besonders üppig und phantasievoll zu wirken, übersieht aber, daß diese Farben ja reine Wortklischees sind, die besser beim Optiker und Augenarzt ihr Unterkommen finden. In Bezug auf eine Farbe allerdings muß ich mich an die Brust schlagen, es ist: Blau — ich komme darauf zurück.

Das *vierte* ist der seraphische Ton. Wenn es gleich losgeht oder schnell anlangt bei Brunnenrauschen und Harfen und schöner Nacht und Stille und Ketten ohne Anbeginn, Kugelründung, Vollbringen, siegt sich zum Stern, Neugottesgründung und ähnlichen Allgefühlen, ist das meistens eine billige Spekulation auf die Sentimentalität und Weichlichkeit des Lesers. Dieser seraphische Ton ist keine Überwindung des Irdischen, sondern eine Flucht vor dem Irdischen. Der große Dichter aber ist ein großer Realist, sehr nahe allen Wirklichkeiten — er belädt sich mit Wirklichkeiten, er ist sehr irdisch, eine Zikade, nach der Sage aus der Erde geboren, das athenische Insekt. Er wird das Esoterische und Seraphische ungeheuer vorsichtig auf harte realistische Unterlagen verteilen. — Und dann achten Sie bitte auf das Wort: "steilen" — da will einer hoch und kommt nicht rauf.

Wenn Sie also in Zukunft auf ein Gedicht stoßen, nehmen Sie bitte einen Bleistift wie beim Kreuzworträtsel und beobachten Sie: Andichten, WIE, Farbenskala, seraphischer Ton, und Sie werden schnell zu einem eigenen Urteil gelangen.

Darf ich an diese Stelle die Bemerkung anknüpfen, daß

in der Lyrik das Mittelmäßige schlechthin unerlaubt und unerträglich ist, ihr Feld ist schmal, ihre Mittel sehr subtil, ihre Substanz das *Ens realissimum* der Substanzen, demnach müssen auch die Maßstäbe extrem sein. Mittelmäßige Romane sind nicht so unerträglich, sie können unterhalten, belehren, spannend sein, aber Lyrik muß entweder exorbitant sein oder gar nicht. Das gehört zu ihrem Wesen.

Und zu ihrem Wesen gehört auch noch etwas anderes, eine tragische Erfahrung der Dichter an sich selbst: keiner auch der großen Lyriker unserer Zeit hat mehr als sechs bis acht vollendete Gedichte hinterlassen, die übrigen mögen interessant sein unter dem Gesichtspunkt des Biographischen und Entwicklungsmäßigen des Autors, aber in sich ruhend, aus sich leuchtend, voll langer Faszination sind nur wenige — also um diese sechs Gedichte die dreißig bis fünfzig Jahre Askese, Leiden und Kampf.

Als *nächstes* möchte ich Ihnen einen Vorgang etwas direkter schildern, als es im allgemeinen geschieht. Es ist der Vorgang beim Entstehen eines Gedichts. Was liegt im Autor vor? Welche Lage ist vorhanden? Die Lage ist folgende: Der Autor besitzt:

Erstens einen dumpfen schöpferischen Keim, eine psychische Materie.

Zweitens Worte, die in seiner Hand liegen, zu seiner Verfügung stehen, mit denen er umgehen kann, die er bewegen kann, er kennt sozusagen seine Worte. Es gibt nämlich etwas, was man die Zuordnung der Worte zu

einem Autor nennen kann. Vielleicht ist er auch an diesem Tag auf ein bestimmtes Wort gestoßen, das ihn beschäftigt, erregt, das er leitmotivisch glaubt verwenden zu können.

Drittens besitzt er einen Ariadnefaden, der ihn aus dieser bipolaren Spannung herausführt, mit absoluter Sicherheit herausführt, denn – und nun kommt das Rätselhafte: das Gedicht ist schon fertig, ehe es begonnen hat, er weiß nur seinen Text noch nicht. Das Gedicht kann gar nicht anders lauten, als es eben lautet, wenn es fertig ist. Sie wissen ganz genau, wann es fertig ist, das kann natürlich lange dauern, wochenlang, jahrelang, aber bevor es nicht fertig ist, geben Sie es nicht aus der Hand. Immer wieder fühlen Sie an ihm herum, am einzelnen Wort, am einzelnen Vers, Sie nehmen die zweite Strophe gesondert heraus, betrachten sie, bei der dritten Strophe fragen Sie sich, ob sie das missing link zwischen der zweiten und vierten Strophe ist, und so werden Sie bei aller Kontrolle, bei aller Selbstbeobachtung, bei aller Kritik die ganzen Strophen hindurch innerlich geführt – ein Schulfall jener Freiheit am Bande der Notwendigkeit, von der Schiller spricht. Sie können auch sagen, ein Gedicht ist wie das Schiff der Phäaken, von dem Homer erzählt, daß es ohne Steuermann geradeaus in den Hafen fährt. Von einem jungen Schriftsteller, den ich nicht kenne, und von dem ich nicht weiß, ob er lyrische Werke schafft, von einem gewissen Albrecht Fabri las ich kürzlich im "Lot" eine Bemerkung, die genau diesen Sachverhalt schildert, er sagt: "die Frage, von wem ein Gedicht sei, ist auf jeden Fall eine müßige. Ein in keiner Weise zu reduzierendes X hat Teil an der Autorschaft des Gedich-

tes, mit anderen Worten, jedes Gedicht hat seine homerische Frage, jedes Gedicht ist von mehreren, das heißt von einem unbekanntem Verfasser."

Dieser Sachverhalt ist so merkwürdig, daß ich ihn nochmal anders ausdrücken möchte. Irgendetwas in Ihnen schleudert ein paar Verse heraus oder tastet sich mit ein paar Versen hervor, irgendetwas anderes in Ihnen nimmt diese Verse sofort in die Hand, legt sie in eine Art Beobachtungsapparat, ein Mikroskop, prüft sie, färbt sie, sucht nach pathologischen Stellen. Ist das erste vielleicht naiv, ist das zweite ganz etwas anderes: raffiniert und skeptisch. Ist das erste vielleicht subjektiv, bringt das zweite die objektive Welt heran, es ist das formale, das geistige Prinzip.

Ich verspreche mir nichts davon, tiefsinnig und langwierig über die Form zu sprechen. Form, isoliert, ist ein schwieriger Begriff. Aber die Form *ist* ja das Gedicht. Die Inhalte eines Gedichtes, sagen wir Trauer, panisches Gefühl, finale Strömungen, die hat ja jeder, das ist der menschliche Bestand, sein Besitz in mehr oder weniger vielfältigem und sublimem Ausmaß, aber Lyrik wird daraus nur, wenn es in eine Form gerät, die diesen Inhalt autochthon macht, ihn trägt, aus ihm mit Worten Faszination macht. Eine isolierte Form, eine Form an sich, gibt es ja gar nicht. Sie ist das Sein, der existentielle Auftrag des Künstlers, sein Ziel. In diesem Sinne ist wohl auch der Satz von Staiger aufzufassen: Form ist der höchste Inhalt.

Nehmen wir ein Beispiel: jeder ist schon durch einen Garten, einen Park gegangen, es ist Herbst, blauer Him-

mel, weiße Wolken, etwas Wehmut über den Triften, ein Abschiedstag. Das macht Sie melancholisch, nachdenklich, Sie sinnen. Das ist schön, das ist gut, aber es ist kein Gedicht. Nun kommt Stefan George und sieht das alles genau wie Sie, aber er ist sich seiner Gefühle bewußt, beobachtet sie und schreibt auf:

Komm in den totgesagten park und schau:  
Der Schimmer ferner lächelnder gestade  
Der reinen wölken unverhofftes blau  
Erhellte die weiher und die bunten pfade.

Er kennt seine Worte, er weiß mit ihnen etwas anzufangen, er kennt die ihm gemäße Zuordnung der Worte, formt mit ihnen, sucht Reime, ruhige, stille Strophen, ausdrucksvolle Strophen, und nun entsteht eines der schönsten Herbst- und Gartengedichte unseres Zeitalters – drei Strophen zu vier Reihen, diese faszinieren kraft ihrer Form das Jahrhundert.

Vielleicht meinen einige von Ihnen, ich verwende das Wort "Faszination" etwas reichlich. Ich muß sagen, ich halte Begriffe wie Faszination, interessant, erregend für viel zu wenig beachtet in der deutschen Ästhetik und Literaturkritik. Es soll hierzulande immer alles sofort tief sinnig und dunkel und allhaft sein – bei den Müttern, diesem beliebten deutschen Aufenthaltsort –, demgegenüber glaube ich, daß die inneren Wandlungen, die die Kunst, die das Gedicht hervorzubringen imstande ist, die wirkliche Wandlungen und Verwandlungen sind, und deren Wirkung weitergetragen wird von den

Generationen, viel eher und viel folgenreicher aus dem Erregenden, dem Faszinativen hervorgehen als aus dem Gefaßten und Gestillten.

Ein Wort noch zu Punkt eins meines letzten Themas. Ich sagte, der Autor besitzt einen dumpfen schöpferischen Keim, eine psychische Materie. Das wäre, anders ausgedrückt, also der Gegenstand, der zu einem Gedicht gemacht werden soll. Auch hierzu gibt es interessante Erörterungen namentlich aus der französischen Schule einschließlich Poe, die Eliot kürzlich in einem Aufsatz wieder aufgriff. Der eine sagt, der Gegenstand ist nur Mittel zum Zweck, der Zweck ist das Gedicht. Ein anderer sagt: ein Gedicht soll nichts im Auge haben als sich selbst. Ein dritter: ein Gedicht drückt gar nichts aus, ein Gedicht *ist*. Bei Hofmannsthal, der doch zumindest in seiner letzten Periode bewußt die Verbindung zu Kult, Bildung und Nation aufnahm, fand ich eine sehr radikale Äußerung: "es führt von der Poesie kein direkter Weg ins Leben, aus dem Leben keiner in die Poesie" — das kann nichts anderes heißen, als daß die Poesie, also das Gedicht, autonom ist, ein Leben für sich, und das bestätigt uns sein nächstes Wort: "die Worte sind alles." Am berühmtesten ist die Maxime von Mallarme: ein Gedicht entsteht nicht aus Gefühlen, sondern aus Worten. Eliot nimmt den bemerkenswerten Standpunkt ein, ein gewisses Maß von *Unreinheit* müsse selbst die Poesie pure bewahren, der Gegenstand müsse um seiner selbst willen in gewissem Sinne gewertet werden, wenn ein Gedicht als Poesie empfunden werden solle. Ich würde sagen, daß hinter jedem Gedicht ja immer wieder unübersehbar der Autor steht, sein Wesen, sein Sein, seine

innere Lage, auch die Gegenstände treten ja nur im Gedicht hervor, weil sie vorher *seine* Gegenstände waren, er bleibt also in jedem Fall jene Unreinheit im Sinne Eliots. Im Grunde also meine ich, es gibt keinen anderen Gegenstand für die Lyrik als den Lyriker selbst.

Ich wende mich jetzt einem *dritten* Spezialthema zu und nehme Ihnen wahrscheinlich damit eine Frage aus dem Mund. Nämlich, werden Sie fragen, was ist denn nun eigentlich mit dem Wort, die Theoretiker der Lyrik und die Lyriker sprechen immer von dem Wort, wir haben doch auch Worte, haben Sie denn besondere Worte — also was ist mit dem Wort? Eine sehr schwierige Frage, aber ich will versuchen, sie Ihnen zu beantworten, allerdings muß ich dabei auf persönliche Erfahrungen zurückgreifen, auf Erlebnisse besonderer Art.

Farben und Klänge gibt es in der Natur, Worte nicht. Wir lesen bei Goethe: "aus Farbenreibern sind schon treffliche Maler hervorgegangen", wir müssen hinzufügen, das Verhältnis zum Wort ist primär, diese Beziehung kann man nicht lernen. Sie können Äquilibristik lernen, Seiltänzen, Balanceakte, auf Nägeln laufen, aber das Wort faszinierend ansetzen, das können Sie, oder das können Sie nicht. Das Wort ist der Phallus des Geistes, zentral verwurzelt. Dabei national verwurzelt. Bilder, Statuen, Sonaten, Symphonien sind international — Gedichtenie. Man kann das Gedicht als das Unübersetzbare definieren. Das Bewußtsein wächst in die Worte hinein, das Bewußtsein transzendiert in die Worte. Vergessen — was heißen diese Buchstaben? Nichts, nicht zu verstehen.



Aber mit ihnen ist das Bewußtsein in bestimmter Richtung verbunden, es schlägt in diesen Buchstaben an, und diese Buchstaben nebeneinander gesetzt schlagen akustisch und emotionell in unserem Bewußtsein an. Darum ist *oublier* nie Vergessen. Oder *nevermore* mit seinen zwei kurzen verschlossenen Anfangsilben und dann dem dunklen strömenden *more*, in dem für uns das Moor aufklingt und *la mort*, ist nicht nimmermehr — *nevermore* ist schöner. Worte schlagen mehr an als die Nachricht und den Inhalt, sie sind einerseits Geist, aber haben andererseits das Wesenhafte und Zweideutige der Dinge der Natur.

Ich muß mich in eine andere Periode meiner Produktion zurückversetzen, um deutlich zu werden. Ich erlaube mir Ihnen vorzutragen, was ich 1923 über die Beziehung des lyrischen Ich zum Wort schrieb. Bitte hören Sie:

"Es gibt im Meer lebend Organismen des unteren zoologischen Systems, bedeckt mit Flimmerhaaren. Flimmerhaar ist das animale Sinnesorgan vor der Differenzierung in gesonderte sensuelle Energien, das allgemeine Tastorgan, die Beziehung an sich zur Umwelt des Meers. Von solchen Flimmerhaaren bedeckt stelle man sich einen Menschen vor, nicht nur am Gehirn, sondern über den Organismus total. Ihre Funktion ist eine spezifische, ihre Reizbemerkung scharf isoliert: sie gilt dem Wort, ganz besonders dem Substantivum, weniger dem Adjektiv, kaum der verbalen Figur. Sie gilt der Chiffre, ihrem gedruckten Bild, der schwarzen Letter, ihr allein."

Ich unterbreche jetzt für einen Augenblick die alten Sätze und hebe hervor: Flimmerhaare, die tasten etwas heran,

nämlich Worte, und diese herangetasteten Worte rinnen sofort zusammen zu einer Chiffre, einer stilistischen Figur. Hier füllt nicht mehr der Mond Busch und Tal wie vor 200 Jahren, beachten Sie, diese schwarze Letter ist bereits ein Kunstprodukt, wir sehen also in eine Zwischenschicht zwischen Natur und Geist, wir sehen etwas selber erst vom Geist Geprägtes, technisch Hingebotenes hier mit im Spiel.

Nicht immer sind diese Flimmerhaare tätig, sie haben ihre Stunde. Das lyrische Ich ist ein durchbrochenes Ich, ein Gitter-Ich, fluchterfahren, trauergeweiht. Immer wartet es auf seine Stunde, in der es sich für Augenblicke erwärmt, wartet auf seine südlichen Komplexe mit ihrem "Wallungswert", nämlich Rauschwert, in dem die Zusammenhangsdurchstoßung, das heißt die Wirklichkeitszertrümmerung, vollzogen werden kann, die Freiheit schafft für das Gedicht — durch Worte.

Nun ist eine solche Stunde — hören wir weiter:

"Nun ist solche Stunde, manchmal ist es dann nicht weit. Bei der Lektüre eines, nein zahlloser Bücher durcheinander, Verwirrungen von Ären, Mischung von Stoffen und Aspekten, Eröffnung weiter typologischer Schichten: entrückter, strömender Beginn. Nun eine Müdigkeit aus schweren Nächten, Nachgiebigkeit des Strukturellen oft von Nutzen, für die große Stunde unbedingt. Nun nähern sich vielleicht schon Worte, Worte durcheinander, dem Klaren noch nicht bemerkbar, aber die Flimmerhaare tasten es heran. Da wäre vielleicht eine Befreundung für Blau, welch Glück, welch reines Erlebnis! Man denke alle die leeren, entkräfteten Bespielungen, die suggesti-

onslosen Präambeln für dies einzige Kolorit, nun kann man ja den Himmel von Sansibar über den Blüten der Bougainville und das Meer der Syrten in sein Herz beschwören, man denke dies ewige und schöne Wort! Nicht umsonst sage ich Blau. Es ist das Südwort schlechthin, der Exponent des 'ligurischen Komplexes', von enormem 'Wallungswert', das Hauptmittel zur 'Zusammenhangsdurchstoßung', nach der die Selbstentzündung beginnt, das 'tödliche Fanal', auf das sie zuströmen, die fernen Reiche, um sich einzufügen in die Ordnung jener 'fahlen Hyperämie'. Phäaken, Megalithen, lernäische Gebiete — allerdings Namen, allerdings zum Teil von mir sogar gebildet, aber wenn sie sich nahen, werden sie mehr. Astarte, Geta, Heraklit — allerdings Notizen aus meinen Büchern, aber wenn ihre Stunde naht, ist sie die Stunde der Auleten durch die Wälder, ihre Flügel, ihre Boote, ihre Kronen, die sie tragen, legen sie nieder als Anathemen und als Elemente des Gedichts.

Worte, Worte — Substantive! Sie brauchen nur die Schwingen zu öffnen und Jahrtausende entfallen ihrem Flug. Nehmen Sie Anemonenwald, also zwischen Stämmen feines, kleines Kraut, ja über sie hinaus Narzissenwiesen, aller Kelche Rauch und Qualm, im Ölbaum blüht der Wind und über Marmorstufen steigt, verschlungen, in eine Weite der Erfüllung — oder nehmen Sie Olive oder Theogonien — Jahrtausende entfallen ihrem Flug. Botanisches und Geographisches, Völker und Länder, alle die historisch und systematisch so verlorenen Welten hier ihre Blüte, hier ihr Traum — aller Leichtsinn, alle Wehmut, alle Hoffnungslosigkeit des Geistes werden fühlbar aus den Schichten eines Querschnitts von Be-

griff."

Und dann schlieÙe ich diese Aussage von 1923 mit folgenden Sätzen:

"Schwer erklärbare Macht des Wortes, das löst und fügt. Fremdartige Macht der Stunde, aus der Gebilde drängen unter der formfordernden Gewalt des Nichts. Transzendente Realität der Strophe voll von Untergang und voll von Wiederkehr: die Hinfälligkeit des Individuellen und das kosmologische Sein, in ihr verklärt sich ihre Antithese, sie trägt die Meere und die Höhe der Nacht und macht die Schöpfung zum stygischen Traum: 'Niemals und immer'."

Mehr möchte ich über das Wort nicht sagen. Ich weiß nicht, ob es mir gelungen ist, Ihnen nahezubringen, daß hier etwas Besonderes vorliegt. Wir werden uns damit abfinden müssen, daß Worte eine latente Existenz besitzen, die auf entsprechend Eingestellte als Zauber wirkt und sie befähigt, diesen Zauber weiterzugeben. Dies scheint mir das letzte Mysterium zu sein, vor dem unser immer waches, durchanalysiertes, nur von gelegentlichen Trancen durchbrochenes Bewußtsein seine Grenze fühlt.

Blicken wir einen Augenblick zurück. Ich habe Ihnen im vorhergehenden drei besondere Themen aus dem Gebiet der Lyrik vorgeführt, nämlich erstens wie sieht ein modernes Gedicht nicht aus, zweitens den Vorgang vom Entstehen eines Gedichts, drittens versuchte ich, über das Wort zu sprechen. Es gibt noch viele solche Spezialthemen in unserem Gebiet, zuviele — ein wichtiges wäre

zum Beispiel der Reim. Homer, Sappho, Horaz, Vergil kannten ihn nicht, bei Walther von der Vogelweide und bei den Troubadours ist er dann da. Wer sich für die Geschichte des Reims interessiert, findet anregendes Material darüber bei Curtius, in dessen Werk: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bei Goethe stieß ich auf die überraschende Bemerkung: "seit Klopstock uns vom Reim erlöste" — wir heute würden sagen, daß die freien Rhythmen, die Klopstock und Hölderlin uns einprägten, in der Hand von Mittelmäßigkeiten noch unerträglicher sind als der Reim. Der Reim ist auf jeden Fall ein Ordnungsprinzip und eine Kontrolle innerhalb des Gedichts. Daß Verlaine und Rilke, die beide grundsätzlich sich des Reims bedienten, als Letzte noch einmal den ganzen Reiz des Reims zum Ausdruck zu bringen vermochten, scheint mir auf der Hand zu liegen, hier wird nochmal das Raffinierte und das Sakrale des Reims zur Wirkung gebracht. Seitdem liegt vielleicht eine gewisse Erschöpfung des Reims vor, man kennt ihn zu sehr aus all den tausend Gedichten, den Reim und die Antwort des nächsten Reims; einige Autoren versuchen, ihn durch Einbeziehung von Eigennamen und Fremdworten aufzufrischen, aber das gibt ihm seine frühere Stellung nicht zurück. Ich ersehe aus Curtius, daß das nicht zum erstenmal in der Literatur vorgekommen ist, er sagt zum Beispiel: "die Provenzalen haben den Reim überanstrengt — —, in der virtuosen Schaustellung seltener Reime verflüchtigt sich die Musik und verliert sich der Sinn." Der lyrische Autor selbst wird wohl immer den Reim als ein Prinzip empfinden, das nicht er selber ist, sondern das ihm von der Sprache nahegelegt wird, er

wird ihn immer besonders prüfend betrachten und oft zögernd vor ihm stehen. In dem erwähnten amerikanischen Fragebogen über Lyrik bezieht sich eine Frage auch auf den Reim, und eine Antwort möchte ich Ihnen mitteilen. Ein gewisser Randall Javell antwortet: "Der Reim als ein automatisches strukturelles Hilfsmittel hat für mich einen gewissen Reiz, wenn er automatisch behandelt wird, aber am liebsten ist er mir, wenn er unregelmäßig, lebendig und unhörbar ist."

Dies waren einige Spezialthemen aus dem Gebiet der Lyrik. Jetzt müssen wir dem Veranlasser dieser Dinges Auge sehen, dem lyrischen Ich direkt, en face und unter verschärften Bedingungen. Welchen Wesens sind diese Lyriker psychologisch, soziologisch, als Phänomen? Zunächst entgegen der allgemeinen Auffassung, sie sind keine Träumer, die anderen dürfen träumen, diese sind Verwerter von Träumen, auch von Träumen müssen sie sich auf Worte bringen lassen. Sie sind auch eigentlich keine geistigen Menschen, keine Ästheten, sie machen ja Kunst, das heißt sie brauchen ein hartes, massives Gehirn, ein Gehirn mit Eckzähnen, das die Widerstände, auch die eigenen, zermalmt. Sie sind Kleinbürger mit einem besonderen, halb aus Vulkanismus und halb aus Apathie geborenen Drang. Innerhalb des Gesellschaftlichen sind sie völlig uninteressant — Tasso in Ferrara — damit ist es vorbei, keine Leonoren mehr, keine Lorbeerkränze, die die Stirne wechseln. Sie sind aber auch keine Himmelstürmer, keine Titaniden, sie sind meistens recht still, innerlich still, sie dürfen ja auch nicht alles gleich fertigmachen wollen, man muß die Themen weiter in sich tragen, jahrelang, man muß schweigen können.

Valéry schwieg zwanzig Jahre, Rilke schrieb vierzehn Jahre keine Gedichte, dann erschienen die Duineser Elegien. Denken Sie an eine Parallele aus der Musik: erst war es das Wesendonk-Lied "Träume", dann nach Jahren wurde es der zweite Tristan-Akt. Und nur aus lokalen Gründen, da ich gerade vor Ihnen stehe und davon rede, füge ich eine persönliche Erinnerung an, nur um Sie auf die Langsamkeit der Produktion hinzuweisen: in meinem Gedichtband "Statische Gedichte" ist ein Gedicht, das besteht nur aus zwei Strophen, aber beide Strophen liegen zwanzig Jahre auseinander, ich hatte die erste Strophe, sie gefiel mir, aber ich fand keine zweite, endlich dann, nach zwei Jahrzehnten des Versuchens, Übens, Prüfens und Verwerfens gelang mir die zweite, es ist das Gedicht "Welle der Nacht" — solange muß man etwas innerlich tragen, ein so weiter Bogen umspannt manchmal ein kleines Gedicht. Also, was sind sie? Sonderlinge, Einzimmerbewohner, sie geben die Existenz auf, um zu existieren, gleichgültig, ob die anderen ein Gedicht als eine Geschichte von Nichtgeschehenem und Meisterschaft als Egoismus bezeichnen. Eigentlich sind sie nur Erscheinungen, und sind diese Erscheinungen dann tot und man nimmt sie vom Kreuz, muß man ehrlicherweise zugeben, daß sie sich selber an dieses Kreuz geschlagen haben — was zwang sie dazu? Etwas muß sie doch gezwungen haben.

Um Ihnen diesen Typ noch von einer anderen Seite aus nahezubringen, möchte ich Sie noch auf folgendes verweisen. Vergewärtigen Sie sich, welcher grundlegender Unterschied zwischen dem Denker und dem Dichter ist, dem Gelehrten und dem Künstler, die doch

in der Öffentlichkeit immer zusammen genannt, in einen Topf geworfen werden, als ob da eine große Identität bestände. Weit entfernt! Völlig auf sich angewiesen der Künstler. Ein Dozent arbeitet über die vor 2000 Jahren in Europa benutzten Kupferlegierungen, ihm stehen Analysen zur Verfügung vom Jahre 1860 bis 1948, an Zahl 4729, ihm steht eine Literatur zur Verfügung von lauter anerkannten Ordinarien, auf die er sich verlassen kann, alles zusammen etwa 3000 Seiten. Er fragt durch den internationalen Bibliotheksdienst an, wie man heute in Cambridge über die Fahlerzmetalle denkt, durch vierteljährlich erscheinende Laufzettel der internationalen Universitätskurrende erfährt er,, wo und wer in anderen Ländern über das gleiche Thema arbeitet. Meinungsaustausch, Korrespondenzen — er vergewissert sich, sichert sich, geht dann vielleicht einen halben Schritt weiter, belegt diesen halben Schritt mit Unterlagen, er erscheint nie allein und bloß. Nichts von alledem beim Künstler. Er steht allein, der Stummheit und der Lächerlichkeit preisgegeben. Er verantwortet sich selbst. Er beginnt seine Dinge, und er macht sie fertig. Er folgt einer inneren Stimme, die niemand hört. Er weiß nicht, woher diese Stimme kommt, nicht, was sie schließlich sagen will. Er arbeitet allein, der Lyriker arbeitet besonders allein, da in jedem Jahrzehnt immer nur wenige große Lyriker leben, über die Nationen verteilt, in verschiedenen Sprachen dichtend, meistens einander unbekannt — jene "Phares", Leuchttürme, wie sie die Franzosen nennen, jene Gestalten, die das große schöpferische Meer für lange Zeit erhellen, selber aber im Dunkeln bleiben. Da steht also ein solches Ich, sagt sich: ich heute bin so.



Diese Stimmung liegt in mir vor. Diese meine Sprache, sagen wir, meine deutsche Sprache, steht mir zur Verfügung. Diese Sprache mit ihrer Jahrhunderte alten Tradition, ihren von lyrischen Vorgängern geprägten sinn- und stimmungsgeschwängerten, seltsam geladenen Worten. Aber auch die Slang-Ausdrücke, Argots, Rotwelsch, von zwei Weltkriegen in das Sprachbewußtsein hineingehämmert, ergänzt durch Fremdworte, Zitate, Sportjargon, antike Reminiszenzen, sind in meinem Besitz. Ich von heute, der mehr aus Zeitungen lernt als aus Philosophien, der dem Journalismus näher steht als der Bibel, dem ein Schlager von Klasse mehr Jahrhundert enthält als eine Motette, der an einen gewissen physikalischen Ablauf der Dinge eher glaubt als an Nain oder Lourdes, der erlebt hat, wie man sich bettet, so liegt man, und keiner deckt einen zu — dies Ich arbeitet an einer Art Wunder, einer kleinen Strophe, der Umspannung zweier Pole, dem Ich und seinem Sprachbestand, arbeitet an einer Ellipse, deren Kurven erst auseinanderstreben, aber dann sich gelassen ineinander senken.

Aber das alles ist noch zu äußerlich, wir müssen noch weiter fragen. Was steckt dahinter, welche Wirklichkeiten und Überwirklichkeiten verbergen sich in diesem lyrischen Ich? Dabei kommen wir auf Probleme. Dieses lyrische Ich steht mit dem Rücken gegen die Wand aus Verteidigung und Aggression. Es verteidigt sich gegen die Mitte, die rückt an. Sie sind krank, sagt diese Mitte, das ist kein gesundes Innenleben. Sie sind ein Degenerere — wo stammen Sie eigentlich her?

Die großen Dichter der letzten hundert Jahre stammen aus bürgerlichen Schichten, antwortet das lyrische Ich,

keiner war süchtig, kriminell oder endete durch Selbstmord, die französischen Poetes maudits nehme ich aus. Aber Ihr Gesund und Krank kommen mir vor wie Begriffe aus der Zoologie, von Veterinären geprägt. Bewußtseinszustände kommen in ihnen doch gar nicht zur Sprache. Die verschiedenen Arten der Ermüdung, die unmotivierten Stimmungswechsel, die Tagesschwankungen, die optische Sucht nach Grün plötzlich, die Berausung durch Melodien, Nichtschlafenkönnen, Abstoßungen, Übelkeiten, die hohen Gefühle wie die Zerstörungen — alle diese Krisen des Bewußtseins, diese Stigmatisierungen des späteren Quartärs, diese ganze leidende Innerlichkeit wird nicht von ihnen erfaßt.

Gut, erwidert die Mitte. Aber was Ihre Clique betreibt, das ist steriler Zerebralismus, leerer Formalismus, das ist Deshumanisation, das ist nicht das Ewige im Menschen, das sind Störungen im vitalen Mark. Zurück zur Forstwirtschaft, Kultur der Erde! Achten Sie auf das Grundwasser, begradigen Sie die Forellenteiche! Wie sagte doch Ruskin? "Alle Künste begründen sich auf die Bebauung des Landes mit der Hand."

Ich meinerseits, sagt das lyrische Ich, werde im Höchstoffall siebzig Jahre, ich bin auf mich allein angewiesen, ich beziehe ja gar nichts von der Mitte, ich kann auch nicht säen, ich lebe in einer City, das Neonlicht belebt mich, ich bin an mich gebunden, also an einen Menschen gebunden, an seine heutige Stunde bin ich gebunden.

Wie, ruft die Mitte, Sie wollen nicht über sich hinaus? Sie dichten nicht für die Menschheit? Das ist Transzendenz des Menschen nach unten, Sie verhöhnen das menschl-

che Gesamtbild. Was ist das immer für ein Gerede mit dem Wort, das ist Primat des Materials, Erniedrigung des Geistes ins Anorganische, das ist Viertes Zeitalter, selbstmörderische Phase — es geht um den Fortbestand des Höheren überhaupt.

Lassen wir das Höhere, antwortet das lyrische Ich, bleiben wir empirisch. Sie haben sicher einmal das Wort Moira gehört: das ist der mir zugemessene Teil, das ist die Parze, die sagt, dies ist Deine Stunde, schreite ihre Grenzen ab, prüfe ihre Bestände wabere nicht ins Allgemeine, treibe keinen Feuerzauber mit dem Fortbestand des Höheren, — Du bist hoch, denn ich spreche mit Dir. Natürlich wirst Du nicht befugt sein, in andere Reiche einzudringen, es gibt viele Moiren, ich spreche auch mit anderen, sehe jeder zu, wie er meine Rede deutet — aber dies ist Dein Dir zugemessener Kreis: suche Deine Worte, zeichne Deine Morphologie, drücke Dich aus. Übernimm ruhig die Aufgabe einer Teilfunktion, die aber versorge ernstlich, ich will Dir zuflüstern, eine voluminöse Allheit ist ein archaischer Traum und mit der heutigen Stunde nicht verbunden. Ihre Moira! Eine Figur vor der sittlichen Entscheidung des Abendlandes, sagt die Mitte! Überhaupt die Parzen — sehr bequem! Sie holen das alles heran, weil Sie nicht mehr können. Sie sind garnicht mehr fähig, ein tiefes und wahres Bild des Menschen zu geben, Sie mit Ihrer isolierten Kunst, Hersteller von Zerrbildern und Verwüstungen des Geistigen — anschauliche, ganzweltliche physiognomische und symbolische Erkenntnis müssen Sie treiben. —

Schön, sagt das lyrische Ich, ich kenne Ihre Leseabende — "Alles Abstrakte ist unmenschlich" — Sie haben mich

befruchtet, Sie haben mich ganz klar sehen gelehrt, nicht wir nämlich zerstören oder gefährden diese Mitte, sondern diese Mitte gefährdet uns und damit das, was sie erhalten möchte. Uns, die letzten Reste eines Menschen, der noch an das Absolute glaubt und in ihm lebt. Diese Analytiker der Mitte wollen es uns nehmen. In ihren Augen sind wir nur eine Erkrankung, die klinischen Bilder der Melancholie und Schizophrenie werden aufgeboten, um uns wegzueskamotieren, wir stehen außerhalb des Kultes der Erde und außerhalb des Kultes der Toten, wir sind die Dame ohne Unterleib auf einer Art Oktoberfest, wir sind Grimassen, abgewirtschaftete halbe Existenzen, jeder Mißkredit, in den uns diese Mitte bringen kann, ist ihr recht.

Darum müssen wir nun einmal diese Mitte betrachten, wir müssen mit Verlaub diese Mitte ins Auge fassen, die alles so viel besser weiß, alles von früher und alles von morgen, diese sogenannte organische, natürliche, erdhafte Mitte, Gottes schönste Mitte, stellen wir einmal ein auf diese Mitte, diese Mitte ist das Abendland, das will sich nicht mehr verteidigen, aber Angst will es haben, geworfen will es sein. Zum Frühstück etwas Midgardschlange und abends eine Schnitte Okeanos, das Unbegrenzte. Keine Angst haben, das ist schon unreligiös und antihumanitär. Und in dieser Angst jagen sie durch die Zeit, reißen uns alle mit, sie haben es so eilig: mit dem Krötenfest fängt es an, nach acht Tagen wollen sie schon wissen, ob sie schwanger sind, und im zweiten Monat die Galli-Maimoni-Frühdiagnose ob Junge oder Mädchen. Im Theater wollen sie zu ihrer Betäubung Stücke sehen, in denen in der ersten Szene ein Gast eintritt und beim

Anblick eines jungen Mädchens *stutzt*, in der zweiten muß einem Tischgenossen der Braten auf den Kopf fallen, weil der Diener stolpert – das ist ihr erlösender Humor, erdverbunden. Zu Hause erinnern sie sich dann wieder ihrer Geworfenheit und nehmen zur Beruhigung Phanodorm. Diese Mitte will Ihnen vorschreiben, was Sie dichten und denken dürfen, unter welchem Gesichtspunkt Sie dichten und denken dürfen, und sie will Ihnen sogar dabei auch helfen, sie liefert Ihnen Psychotherapie, Psychosomatik, die Sie gebrauchsfähig machen soll, sanieren, harmonisieren mit Umwelt, Überwelt, Unterwelt, sie rücken an mit Assoziationsversuchen, Meditationsverfahren, fraktionierter Aktivhypnose, Gemeinschaftsübungen, Einzelübungen, Forthauen von Komplexen, dafür liefert sie Ihnen den konstitutionsgerechten Neuaufbau der neurotischen Persönlichkeit, und wenn Sie das alles auf Kosten der Krankenkassen haben über sich ergehen lassen, dann sind Sie vielleicht wieder verwendungsfähig, sagen wir vierzig Tage in der Textilindustrie. Das also ist die Mitte, kausalanalytisch oder finalsynthetisch – – nein, von dieser Mitte nehme ich keine Belehrung an, meine Mitte ist intakt. Entweder nämlich hat der Mensch heute genau so eine Mitte wie er nur je eine hatte, entweder ist der Mensch auch heute tief, oder er war es nie. Entweder ist Verwandlungsfähigkeit und auch gelegentlich Untergangsfähigkeit sein Gesetz, oder er hat überhaupt kein Gesetz. Entweder ist ihm etwas auferlegt, was er auf jeden Fall und unter jeder Gefahr zum Ausdruck bringen muß, oder ihm ist überhaupt nichts auferlegt. Diese Maßstäbe von 1000 Jahren eines einzelnen Kulturkreises sind noch nicht die

Maximen des ganzen anthropologischen Gesetzes, dies ist weiter, dies ist mehr. Unter diesem Gesetz standen auch die anderen Kulturkreise, die antihumanitären, die vormontheistischen, der ägyptische, der minoische, der der Chimu, unter diesem Gesetz werden neue stehen und entstehen, die technischen, die Roboterkulturen, die Radarkulturen. Übrigens, diese Angst der Mitte ist eine ganz besondere Angst, ich las kürzlich in einer vielgelesenen Tageszeitung ein Inserat, breit umrandet: DIE GROSSE LEBENSANGST, bekämpfbar durch Dr. Schiefers Lebenselixier, die Flasche 3,50 DM.

Das lyrische Ich fährt fort: mir scheint die Lage paradox! Diese Mitte verträgt in der Wissenschaft alles, in der Kunst nichts. Sie erträgt die Kybernetik, die neue Schöpfungswissenschaft, die den Roboter schafft. Haben Sie schon einmal darüber nachgedacht, daß das, was die Menschheit heutigentags noch denkt, noch denken nennt, bereits von Maschinen gedacht werden kann, und diese Maschinen übertrumpfen sogar schon den Menschen, die Ventile sind präziser, die Sicherungen stabiler als in unseren zerklüfteten körperlichen Wracks, sie arbeiten Buchstaben in Töne um und liefern Gedächtnisse für acht Stunden, kranke Teile werden herausgeschnitten und durch neue ersetzt — also das Gedankliche geht in die Roboter — und was noch übrig bleibt, wohin geht denn das? Man kann auch sagen, das, was die Menschheit in den letzten Jahrhunderten denken nannte, war gar kein Denken, sondern ganz was anderes — jetzt jedenfalls übernimmt es die Kybernetik, die voraussagt, durch Montage und Apparatur dem Menschen seinen in Verlust geratenen Animismus, seine magischen

Fähigkeiten, die Natursichtigkeit zurückgeben zu können und die verlorenen Sinne — —, und um die Roboter springen die triploiden Kaninchen, sechsundzweizig Chromosomen, persönlich noch unfruchtbar, aber bei achtundachtzig Chromosomen geht es wieder aufwärts — Goesta Haegquist und Dr. A. Bane in Stockholm eröffnen die neue Saison: Riesenwuchs, ungeheure Gliedmaßen, titanisches Genitale — eine neue Tierwelt ist im Entstehen — und da sollen die Maler mit dem Heiligengold der Madonnenbilder und die Dichter mit der Pfingstinbrunst von Paul Gerhardt weitermachen — nein, das erscheint mir absurd!

Aber was hat das alles mit Lyrik zu tun, werden Sie sagen. Das hat sehr viel mit Lyrik zu tun, das hat Alles mit Lyrik zu tun! Der Lyriker kann garnicht genug wissen, er kann garnicht genug arbeiten, er muß an allem nahe dran sein, er muß sich orientieren, wo die Welt heute hält, welche Stunde an diesem Mittag über der Erde steht. Man muß dicht am Stier kämpfen, sagen die großen Matadore, dann vielleicht kommt der Sieg. Es darf nichts zufällig sein in einem Gedicht. Was Valéry über Moltke schrieb: "für diesen kalten Helden ist der wahre Feind der Zufall", gilt für den Lyriker, er muß sein Gedicht abdichten gegen Einbrüche, Störungsmöglichkeiten, sprachlich abdichten, und er muß seine Fronten selbst bereinigen. Er muß Nüstern haben — mein Genie sitzt in meinen Nüstern, sagte Nietzsche —, Nüstern auf allen Start- und Sattelplätzen, auf dem intellektuellen, da wo die materielle und die ideelle Dialektik sich voneinander fortbewegen wie zwei Seeungeheuer, sich bespeisend mit Geist und Gift, mit Büchern und Streiks — und

da, wo die neueste Schöpfung von Schiaparelli einen Kurswechsel in der Mode andeutet mit dem Modell aus aschgrauem Leinen und mit ananasgelbem Organdy. Aus allem kommen die Farben, die unwägbaren Nuancen, die Valeurs — aus allem kommt das Gedicht.

Aus all diesem kommt das Gedicht, das vielleicht eine dieser zerrissenen Stunden sammelt —: das absolute Gedicht, das Gedicht ohne Glauben, das Gedicht ohne Hoffnung, das Gedicht, an niemanden gerichtet, das Gedicht aus Worten, die Sie faszinierend montieren. Und, um es nochmals zu sagen, wer auch hinter dieser Formulierung nur Nihilismus und Laszivität erblicken will, der übersieht, daß noch hinter Faszination und Wort genügend Dunkelheiten und Seinsabgründeliegen, um den Tiefsinnigsten zu befriedigen, daß in jeder Form, die fasziniert, genügend Substanzen von Leidenschaft, Natur und tragischer Erfahrung leben. Aber natürlich ist das eine Entscheidung, Sie verlassen die Religion, Sie verlassen das Kollektiv und gehen über in unübersehbare Gefilde. Aber was hat denn das ewige Gerede von Grundlagenkrise und Kulturkreis-Katastrophe, das wir so unerträglich über uns ergehen lassen müssen, für einen Sinn, wenn Sie nicht sehen wollen, um was es sich eigentlich handelt, und wenn Sie keine Entscheidung treffen?

Aber Sie müssen ja diese Entscheidung treffen! Die Arten, die sich ihrem Gesetz und ihrer inneren Ordnung nicht einfügen, verlieren ihre Formspannung und sinken zurück. Unsere Ordnung ist der Geist, sein Gesetz heißt Ausdruck, Prägung, Stil. Alles andere ist Untergang. Ob abstrakt, ob atonal, ob surrealistisch, es ist das Formge-



setz, die Ananke des Ausdrucksschaffens, die über uns liegt. Das ist nicht eine private Meinung, ein Hobby des lyrischen Ich, das haben alle gesagt, die auf diesen Gebieten tätig waren – "ein Wort wiegt schwerer als ein Sieg!" Auch dieses Gedicht ohne Glauben, auch dieses Gedicht ohne Hoffnung, auch dieses Gedicht an niemanden gerichtet ist transzendent, es ist, um einen französischen Denker über diese Fragen zu zitieren: "der Mitvollzug eines auf den Menschen angewiesenen, ihn aber übersteigernden Werdens."

Mir ist bekannt, daß aus den Reihen der modernen Lyriker selber Stimmen einsetzen, die zu einer Rückwendung rufen. Es ist Eliot, der in einem Aufsatz im "Mercur" die Ansicht vertritt, diese Richtung müsse zum Stillstand kommen, nämlich das Fortschreiten des Selbstbewußtseins, diese äußerste Steigerung des Wissens um die Sprache und der Bemühungen um sie seien überspannt – aber Eliot bekämpft auch das Fernsehen und wünscht es zu verhindern. Ich glaube, daß er in beiden Fällen unrecht hat. Ich glaube, daß er sich grundsätzlich täuscht. Ich bin der Meinung, daß die Erscheinungen, von denen wir sprechen, irreversibel sind und eher den Anfang einer Entwicklung ankündigen. Ich erlaube mir daher noch eine kurze Abschweifung in ein anderes Gebiet, sie wird unsere These neu beleuchten. Es ist die Genetik, die Menschenherkunftswissenschaft. Man kann über ihre so vielfältig wechselnden Theorien über Art und Ursprung des Menschen, über ihre so variablen und labilen Ausdeutungen der Fossilien und Zwischenstufenbefunde gewiß sehr skeptisch denken, aber ihr augenblicklicher Haltepunkt ist der, daß der

Mensch nicht abstammt, sondern von Anfang an war, und daß er eine neue Schöpfungssituation darstellt. Das Wesen dieser Situation ist Bewußtsein und Geist. Die Arbeiten von Gehlen, Portmann, Carrel systematisieren diesen Gedanken. Der Mensch, sagt Gehlen, ist das noch nicht festgerückte Tier, eindrucksoffen, entfaltungsfähig, erst am Anfang seiner Artbestimmung. Das meiste zum Aufbau des Leibes ist vollendet, jetzt verzweigen sich die immateriellen Dinge, werden weitergegeben und erhalten sich. Die Plastizität des Werdens wendet sich in eine neue Dimension, die Emanzipation des Geistes tastet sich in einen neu sich eröffnenden Raum. Von Verlust der Mitte ist gar nicht die Rede, folgern wir hieraus hinsichtlich unseres Themas, die Mitte ist voll Unerschöpflichkeit, erst Andeutungen von ihr haben sich in den Hochkulturen dargestellt. Aber die Richtung dieser Mitte wird deutlich, sie geht in die Spannungssphären Bewußtsein und Geist, nicht in die Richtung von Trieb, Gefühlswärme, gepflegtem botanisch-zoologischem Innenidyll, sondern in die einer Verkettung verschärfter Begriffe, von Übersteigerung des Animalischen zu intellektuellen Konstruktionen, in produktives Ablenken inneren Mystizismus' zu klaren, irdisch gebundenen Formen — es ist die Richtung auf eine Bewußtsein und Ausdruck wollende und Bewußtsein und Ausdruck werdende Welt, mit einem Wort: auf Abstraktion. Das Weitere können wir nicht übersehen. Aber der Mensch wird voraussichtlich nicht im Sinne der heutigen Kulturmelancholiker enden, wenn er sich dieser seiner Art gemäß verhält, er verhält sich dann nach schöpferischen Gesetzen, die über der Atombombe und den Klötzen von

Uranerz stehen. Auch der abendländische Mensch wird diesen Gedankengängen zufolge nicht untergehen, er hat gelitten, er ist stabil und könnte aus seiner partiellen Zerstörung ungeahnte formende Kräfte entwickeln. Nicht etwa, weil es einer Stärkung bedürfte, sondern nur angeregt verfolgt das lyrische Ich diese Theorie. Sie deckt sich mit seinen Substanzen, diesen seinen augenblicklichen Moira-Substanzen, und diese führen ihn, da es für ihn kein Mekka mehr gibt und kein Gethsemane, auch das Basrelief des Khmeitempels in Angkor Vat nicht in seinen Breiten liegt, weiter den Weg auf den Olymp des Scheins — überall wo Menschen sind, werden auch Götter wohnen.

Noch einige Abschiedsstrahlen des lyrischen Ich, und dann sind wir mit ihm fertig. Ein Richtstrahl geht auf Zeitwende — das Denken in Zeitwenden ist auch schon ein geisteswissenschaftliches Klischee. Sagen Sie nicht apokalyptisch, heißt es in den "Drei alten Männern", sagen Sie nicht apokalyptisch, "das siebenköpfige Tier aus dem Meer und das zweihörnige aus der Erde war immer da". Das absolute Gedicht braucht keine Zeitwende, es ist in der Lage, ohne Zeit zu operieren, wie es die Formeln der modernen Physik seit langem tun. Im Zusammenhang damit ist es allerdings auch der Meinung, daß die planetarische Talmiunität, die die Technik über die Erde legt, ohne existentielle Bedeutung ist. Technik gab es immer, die meisten haben nur nicht genug gelernt, um davon zu wissen. Schließlich reiste schon Cäsar von Rom nach Köln in sechs Tagen in Schlafsänften sehr bequem, und der Leuchtturm von Coruna, vor 2000 Jahren erbaut, blinkt noch heute über

die Biskaya. Wenn sie im Rom der Kaiser den Hahn aufdrehten, strömte das Wasser des 40 km entfernten ligurischen Meeres in ihre Badebecken — soweit haben wir es heute noch nicht einmal gebracht. Der erste Einbaum, mit dem einer trocken über ein Wasser konnte, war viel sensationeller für Kultur und Volksgeschichte als alle U-Boote, und der Augenblick, als zum erstenmal aus einem Blasrohr ein Pfeil ein Tier tötete, das man also nicht mehr mit der Hand greifen und schlagen mußte, wendete die Zeit wahrscheinlich ruckartiger als die Isotopen. Es glaubt daher auch nicht, daß unser Lebensgefühl heute universaler ist als in den Alexanderstädten, als das Griechentum von Athen bis Indien reichte, oder als auf den Schiffen, in denen die Genuesen und Spanier zum erstenmal über den Atlantik fuhren.

Und noch einen ganz extravaganten Eindruck hat manchmal dies lyrische Ich. Es gesteht ihm sich selber nur mit Vorsicht ein. Es kann sich manchmal des Eindrucks nicht erwehren, als ob es so aussähe, als möchten auch die Philosophen von heute in ihrem Grunde dichten. Sie fühlen, daß es mit dem diskursiven systematischen Denken im Augenblick zu Ende ist, das Bewußtsein erträgt im Augenblick nur etwas, das in Bruchstücken denkt, die Betrachtungen von 500 Seiten über die Wahrheit, so treffend einige Sätze sein mögen, werden aufgewogen von einem dreistrophigen Gedicht — dies leise Erdbeben fühlen die Philosophen, aber das Verhältnis zum Wort ist bei ihnen gestört oder nie lebendig gewesen, darum wurden sie Philosophen, aber im Grunde möchten sie dichten — alles möchte dichten.

Alles möchte dichten das moderne Gedicht, dessen mo-

nologischer Zug außer Zweifel ist. Die monologische Kunst, die sich abhebt von der geradezu ontologischen Leere, die über allen Unterhaltungen liegt und die die Frage nahelegt, ob die Sprache überhaupt noch einen dialogischen Charakter in einem metaphysischen Sinne hat. Stellt sie überhaupt noch Verbindung her, bringt sie Überwindung, bringt sie Verwandlung, oder ist sie nur noch Material für Geschäftsbesprechungen und im übrigen das Sinnbild eines tragischen Verfalls? Gespräche, Diskussionen — es ist alles nur Sesselgemurm, nichtswürdiges Vorwölben privater Reizzustände, in der Tiefe, ist ruhelos das Andere, das uns machte, das wir aber nicht sehen. Die ganze Menschheit zehrt von einigen Selbstbegegnungen, aber wer begegnet sich selbst? Nur wenige und dann allein.

Ich komme zum Schluß. Ich fürchte, ich habe Ihnen nicht viel Neues sagen können. Vor einer Fakultät, die, wie ich im Vorlesungsverzeichnis gesehen habe, selbst Kollegs abhält über deutsche Lyrik von Klopstock bis Weinheber, über Gedichtbehandlung und Ausdrucksbildung, und die Übungen im Vortrag moderner Gedichte veranstaltet, vor einer Fakultät also, die in Bezug auf Lyrik so up to date ist, kann ich nichts Interessantes hinzufügen. Ich könnte höchstens eine Bemerkung machen, die mir nicht zusteht, die ich aber der Vollständigkeit halber nicht unterdrücken möchte, nämlich, daß ich persönlich das moderne Gedicht nicht für vortragsfähig halte, weder im Interesse des Gedichts, noch im Interesse des Hörers. Das Gedicht geht gelesen eher ein. Der Aufnehmende nimmt von vornherein eine andere Stellung zu dem Gedicht ein, wenn er sieht, wie lang es ist, und wie

die Strophen gebaut sind. Als ich einmal vor Jahren in der ehemaligen Preußischen Akademie der Künste, deren Mitglied ich bin, Verse vortrug, sagte ich vor jeder Lesung: jetzt kommt ein Gedicht von beispielsweise vier Strophen zu acht Reihen — das optische Bild unterstützt meiner Meinung nach die Aufnahmefähigkeit. Ein modernes Gedicht verlangt den Druck auf Papier und verlangt das Lesen, verlangt die schwarze Letter, es wird plastischer durch den Blick auf seine äußere Struktur, und es wird innerlicher, wenn sich einer schweigend darüber beugt. Dies Darüberbeugen wird notwendig sein, ich zitiere hierzu einen französischen Essayisten, der kürzlich über die moderne französische Lyrik schrieb. Er sagt: ich finde keinen anderen Ausdruck, um diese Autoren in ihrer Gesamtheit zu charakterisieren als den, daß sie alle schwierige Dichter sind. Ich habe mich im vorhergehenden vielleicht etwas zu rationalistisch, etwas zu klar über gewisse Verhältnisse ausgedrückt, vielleicht auch etwas zu hart. Allerdings nicht ohne Absicht. Es gibt, scheint mir, überhaupt kein Gebiet, über das so viele Mißverständnisse herrschen, wie über Lyrik. Ich habe beobachtet, wie kluge Leute, bedeutende Kritiker in dem einen Feuilleton einem wirklich großen Lyriker Verständnis und aufschlußreiche Betrachtungen widmeten und in ihrem nächsten einem noch nicht einmal mittelmäßigen Epigonen dieselbe Aufmerksamkeit und Bereitschaft entgegenbrachten. Das kommt einem vor, als wenn jemand Porzellan aus der Mingdynastie nicht unterscheiden kann von unzerbrechlichem Geschirr, das jetzt als Mepal durch kinderreiche Hauswirtschaften geht. Die Gründe hierfür liegen nicht in Rück-

sichten äußerer Art, sondern in einem Mangel an inneren Maßstäben. Dieser Kritiker tastet immer noch an der Vorstellung herum, ein Gedicht handle von Gefühlen und solle Wärme verbreiten — als ob ein Gedanke kein Gefühl ist, als ob die Form nicht die Wärme ohnegleichen ist. Er reicht noch sehr tief in den alten Menschen hinein, dieser Kritiker, mit seiner Deuterei und Zweideuterei auf Kosten des reinen Gedichts. Ein neues Gedicht heißt für den Autor immer wieder, einen Löwen bändigen und für den Kritiker, einem Löwen ins Auge sehen, wo er vielleicht lieber einen Esel träfe. Aber es gibt auch viele Entlastungen für diese Kritiker, ich gebe zu, ein Gedicht ist ein so komplexes Gebilde, daß es in allen seinen Kettenreaktionen zu übersehen wirklich sehr schwierig ist.

Aber auch noch in einer anderen Richtung haben vielleicht meine Worte zu hart und zu absolut geklungen. Ich stelle mir vor, hier auf einer der Bänke sitzt ein junger Mensch, der angefangen hat zu dichten, und dem nun durch meine Worte ein Reif in seine lyrische Frühlingsnacht fiel. Ihm möchte ich sagen, daß das nicht meine Absicht war. Nur wenige beginnen vollendet, und ich will mich von ihm mit einer persönlichen Anekdote tröstend verabschieden. Ich war achtzehn Jahre, als ich hier in Marburg zu studieren anfang. Es war im ersten Jahrzehnt dieses Jahrhunderts. Ich studierte damals Philologie und hörte ein Kolleg bei Professor Ernst Elster, dem Herausgeber der ersten großen Heine-Ausgabe, sein Kolleg hieß: Poetik und literarhistorische Methodenlehre. Es war ein anregendes und nach damaligen Maßstäben wohl auch modernes Kolleg. Heute allerdings

sind die Methoden der Literaturwissenschaft sublimer, sie sind sogar äußerst sublim, namentlich in Bezug auf die Prosa in Richtung von Stilanalyse und Sprachexegese, wenn man persönlich von ihr betroffen wird, wie es mir gerade in einer Doktorarbeit aus Bonn geschieht, die meine frühe Prosa analysiert, dann wirkt sie sogar wie eine Vivisektion. Also ich hörte bei Elster, bei Professor Wrede über mittelalterliche Lyrik, und bei vielen anderen hatte ich belegt, und meinen Dank für die für mich grundlegenden zwei Semester an dieser Alma mater Philippina wollte ich versuchen durch diesen heutigen Vortrag abzustatten. Aber zurück zu dem Herrn auf der Bank! Also ich war hier, wohnte in der Wilhelmstraße 10, und in Berlin-Lichterfelde gab es eine Zeitschrift mit dem Titel "Romanzeitung". Die hatte eine Rubrik, in der anonym eingesandte Gedichte rezensiert wurden. Dorthin schickte ich damals Gedichte und wartete nun zitternd einige Wochen auf das Urteil. Es kam und lautete: "G. B. — freundlich in der Gesinnung, schwach im Ausdruck. Senden Sie gelegentlich wieder ein." Das ist lange her, und nun sehen Sie, daß ich nach einigen Jahrzehnten Arbeit doch unter die sogenannten Ausdrucksdichter gerechnet werde, während im Gegensatz dazu meine Gesinnung jetzt vielfach als unfreundlich bezeichnet wird. Ein Talent kann sich durch Arbeit ausbreiten, und ein Talent kann enden. Meine Lehre lautet: Spät ankommen, spät bei sich selbst, spät beim Ruhm, spät bei den Festivals. Also dichten auch Sie ruhig weiter, wenn Sie glauben, den neuen unbetretenen Weg zu den sechs Gedichten gehen zu müssen, von denen ich sprach. Nehmen Sie den Speer dort auf, wo wir ihn liegen ließen,



um dieses Flaubertsche Bild zu gebrauchen. Äußere Mißerfolge, innerliche Zerstörungen sind Ihnen sicher, Tage, wo Sie sich kaum noch kennen, Nächte, wo Sie nicht weiter sehen. Aber gehen Sie den Weg, und nehmen Sie, und alle, die die Freundlichkeit hatten, mir zuzuhören, als Abschied und Aufrichtung ein großartiges Hegelwort entgegen, ein wahrhaft abendländisches Wort, das, vor hundert Jahren ausgesprochen, die ganzen Komplikationen unseres Schicksals in dieser Jahrhundertmitte schon umschließt. Es lautet: "Nicht das Leben, das sich vor dem Tode scheut und vor der Verwüstung rein bewahrt, sondern das ihn erträgt und in ihm sich erhält, ist das Leben des Geistes."