
Hans Egon Holthusen
Abschied von den Siebziger Jahren

*Zur Krise der Neuen Aufklärung
in der deutschen Literatur der Gegenwart*

Zur Einstimmung in das Thema, das uns beschäftigen soll, möchte ich Ihnen ein kurzes Gedicht vorlesen von dem heute 52jährigen Hans Magnus Enzensberger, das in seinem vor etwa einem Jahr, im Herbst 1980, veröffentlichten jüngsten Lyrikband »Die Furie des Verschwindens« enthalten ist. Das Gedicht zieht einen Schlußstrich unter die Siebziger Jahre, es zieht die Bilanz aus den Erfahrungen einer Dekade, die, als sie anfang, mit ungeheuren - »revolutionären« - Hoffnungen begrüßt worden ist, nicht von mir und meiner Generation, aber von Zehntausenden von intelligenten und phantasievollen jungen Leuten, die in den Pathosformeln der Neuen Aufklärung eine Art von heilsgeschichtlicher Verheißung gesehen hatten. Wie dies Jahrzehnt dem einstigen Chorführer der Neuen Aufklärung in rückblickender Perspektive erscheint, das hat Enzensberger in seinem Gedicht »Andenken« in einem ironisch-beiläufigen Parlando-Ton zum Ausdruck gebracht:

Also was die siebziger Jahre betrifft,
kann ich mich kurz fassen.
Die Auskunft war immer besetzt.
Die wundersame Brotvermehrung
beschränkte sich auf Düsseldorf und Umgebung.
Die furchtbare Nachricht lief über den Ticker,
wurde zur Kenntnis genommen und archiviert.

Widerstandslos, im großen und ganzen,
haben sie sich selber verschluckt,
die siebziger Jahre,
ohne Gewähr für Nachgeborene,
Türken und Arbeitslose.
Daß irgendwer ihrer mit Nachsicht gedächte,
wäre zuviel verlangt.

Erlauben Sie mir zu diesem Text zwei kurze erläuternde Bemerkungen. *Erstens*: Die »wundersame Brotvermehrung« in der vierten Zeile zitiert den biblischen Bericht von der übernatürlichen Speisung der Fünftausend durch Jesus Christus, wie er im 14. Kapitel des Matthäus-Evangeliums überliefert wird, und bezieht ihn gleichnisweise auf die revolutionären Hoffnungen bzw. Verheißungen der siebziger Jahre - und warum nicht auch auf die faktisch stattgehabten sogenannten Befreiungskriege in verschiedenen Regionen der Dritten Welt. Durch diese Wendung wird treffend charakterisiert, was ich das quasi Heilsgeschichtliche an jenen Erwartungen und Verheißungen genannt habe. Was folgt, nämlich der Hinweis auf »Düsseldorf und Umgebung«, die politisch-ökonomische Herrschafts- und Verwaltungszentrale der Bundesrepublik, auf die jenes »Wunder« sich beschränkt haben soll, ist eine dialektische Volte von grimmiger Frivolität: es gibt uns zu verstehen, daß das in den Notstandsgebieten ausgebliebene Wunder sich in den hochkapitalistischen Ballungszentren des Westens von selbst versteht, also kein Wunder ist, sondern eine statistische Banalität. - *Zweitens*: in den Schlußzeilen des Gedichts erkennen wir eine melancholisch-ironische Anspielung auf Brechts Ode »An die Nachgeborenen« aus den Svendborger Gedichten, in der die Lage der vor Hitler geflohenen Emigranten geschildert wird, ihre moralischen Dilemmata gewürdigt werden. Das Gedicht zeigt das Ohnmächtig-Vorläufige und gleichzeitig Zwangsläufige, das qualvoll Verhinderte dieser Existenzen und endet mit einem Appell an das Verständnis der Nachwelt: *Gedenket unsrer mit Nachsicht*. Enzensberger zitiert hier nicht nur Brecht, sondern auch sich selber: eine eigene parodistische Glosse zu Brechts Gedicht in lyrischer Form, die schon in dem Band »Blindenschrift« (1964) abgedruckt worden war. Schon hier wird die berühmte Ode, ein beinahe sakrosanktes Paradestück der deutschen antifaschistischen Emigration, ebenso sanft wie unerbittlich auseinandergenommen, und das Brechtsche Pathos der revolutionären Geduld (vulgo: der »Glaube an die Zukunft« - man kann ergänzen: der gerechten Sache) in Frage gezogen: »Wer soll da unsrer gedenken mit Nachsicht?«

Das Ganze ist »Weiterung« überschrieben, es stellt sich dar als eine kurze ironisch verspielte Sequenz von Variationen auf eine einfache Wortwurzel (weit, weiter), und was es zu sagen hat, um die eben zitierte Frage zu beantworten, läuft auf etwas hinaus, das man die Liquidierung des Prinzips Zukunft (qua »Nachwelt«) nennen könn-

te: »Das wird sich finden / wenn es erst so weit ist. // Und so fortan / bis aufweiteres // und ohne weiteres / und so weiter und so // weiter nichts // Keine Nachgeborenen / Keine Nachsicht // nichts weiter.«

Das wird nun also im Jahre 1980 wiederholt und auf die heutige Situation der Bundesrepublik, einer blühenden, von Gastarbeitern wimmelnden, aber auch schon an einem immer drohender werdenden Arbeitslosenproblem laborierenden Bundesrepublik übertragen. Von Zukunft ist hier nicht die Rede, um Nachsicht wird nicht gebeten, für einen Zusammenhang zwischen Heute und Dermal einst kann nicht garantiert werden. Denn in den vergangenen zehn Jahren hat sich nichts Bleibendes und Zukunftsfähiges bestellen lassen, sie waren letztlich unproduktiv, sie waren für die Katz, sie haben sich selbst zurückgenommen, sie haben sich - großartiges Bild - »selber verschluckt«.

Mit diesem Gedicht wird eine deprimierende Bilanz gezogen, wird das »Ende von Etwas« deklariert. Darf man sagen, daß sich damit etwas Neues ankündigt, ein Wechsel des Themas, eine grundlegende Veränderung der Perspektiven? Wir haben hier, so scheint es, den Punkt erreicht, um unsere Frage wegweisend zu präzisieren: was liegt denn da eigentlich hinter uns, wie können wir die Krise, die unser Gedicht fühlbar werden ließ, kritisch definieren, schließlich: was ist im Kommen?

Hinter uns liegen 36 Jahre deutscher Nachkriegsliteratur, die sich in vier verschiedenen Ländern Mitteleuropas, der Bundesrepublik, der DDR, Österreich und der deutschen Schweiz, entfaltet hat, liegt eine Unsumme von Produktivität, ein schier unübersehbares Nach- und Mit- und Durcheinander von Talenten, Mustern, Experimenten, Richtungskämpfen, Bewegungen und Gegenbewegungen; man würde Hunderte von Autoren, Tausende von Büchern, Dutzende von Zeitschriften, um von anderen Medien im Augenblick zu schweigen, berücksichtigen müssen, wenn man die Hervorbringungen einer solchen, nur etwas mehr als ein Menschenalter umfassenden Zeitspanne mit dem Anspruch auf eine Art von Vollständigkeit auch nur katalogisieren wollte. Will man sich einen kursorischen Überblick verschaffen, so stellt sich das Problem der Periodisierung: wie soll man unterteilen, Akzente setzen, Wendepunkte ausmachen und so weiter? Wie komme ich damit zurecht, daß z. B. während der fünfziger Jahre einerseits die große Auseinandersetzung ausgetragen wurde zwischen einem christlich-humanistischen Traditionalismus

mit der (heute gern bespöttelten) »abendländischen« Perspektive *und* dem ästhetizistischen Nihilismus Bennscher Observanz, gleichzeitig aber von Autoren wie Hans Werner Richter und Alfred Andersch der künstlerische »Kahlschlag« proklamiert wird, die Gruppe 47 sich bildet und unaufhaltsam reüssiert, und mit ihr eine neue, von einem sozialkritischen Elan getragene Spielart des »realistischen« Romans zum Zuge kommt, eine »littérature engagée« im Sinne Jean Paul Sartres und durch ihn vermittelt im Sinne der französischen Aufklärung des 18. Jahrhunderts, eine Literatur, die an bestimmte Traditionen der deutschen zwanziger Jahre, Döblin, Anna Seghers, Heinrich Mann u. a., anknüpfen kann, aber durch Böll, Koeppen, Frisch und Walser ein neues originales Niveau erreicht, eine neue, zeitgemäße Thematik formuliert und schließlich mit der »Blechtrummel« von 1959 die eigenen Errungenschaften durch eine Leistung von revolutionärer Genialität noch einmal ganz entschieden überbietet. Was ist wichtiger, jene Schröder-Benn- und Benn-Lehmann-Konstellation oder eben diese sozialkritisch motivierte, der Aufklärung verpflichtete, von einem Pathos der moralischen und politischen Verantwortung für das Ganze der jeweiligen Gesellschaft, in der man lebt, unbedingt verpflichtete Literatur? Wo präsentiert sich das, was der russische Kritiker Viktor Schklowskij die »Höhenkamm«-Literatur einer Zeit nennt, die führende »Schule«? Oder anders gefragt: ab wann beginnt das eine hinter dem andern zu verschwinden, bzw. neben ihm zu verblassen, das eine über das andere zu triumphieren?

Wer heute, zu Beginn der achtziger Jahre, auf ein Buch wie die »Blechtrummel«, einen inzwischen »historisch« gewordenen Höhepunkt unserer Nachkriegsliteratur, zurückblickt, der wird sich sagen müssen, daß auch die unbestrittene Herrschaft des Dogmas von der Pflicht zum Engagement, bei Licht besehen, nicht von übermäßig langer Dauer gewesen ist. Die Erfahrung lehrt, daß in artibus et literis nichts lange unwidersprochen bleibt, nichts konstant ist, ausgenommen dieser refrainartig sich erhebende Widerspruch junger Generationen gegen die Errungenschaften der Vorgänger.

Im Fall der Verfechter einer Literatur des moralisch-politischen Engagements würde es, das war vorauszusehen, eben dies Programm sein, an welchem Widerspruch sich entzünden würde, Widerspruch gegen eine durch allzu langen, oft fahrlässigen Gebrauch allmählich alt und fadenscheinig gewordene Methode, ihre Motivbildungen

und ihre Ausdrucksformen, Widerspruch im Namen einer neuen, wiederum »unerhörten« Sensibilität für das Wirkliche und eines neuen Verhaltens zur Sprache. Genau dies passierte, als auf der berühmten Princeton Tagung der Gruppe 47 im Frühjahr 1966 der damals dreiundzwanzigjährige Österreicher Peter Handke in Gegenwart von Günter Grass, Susan Sontag und anderen seinen David-singt-vor-Saul-Auftritt in Szene setzte.

Wenn ich an Adornos These vom »Doppelcharakter der Kunst als autonom und fait social« erinnern darf, so läßt sich ja dies Gegeneinander zweier Komponenten als ein Zusammenwirken von Standbein und Spielbein deuten und der gelegentliche Wechsel von einem zum anderen, vom *moralischen* Imperativ zum *ästhetischen* Imperativ, als ein ganz normaler, der Funktionsfähigkeit des Organismus dienender Vorgang. Handke griff damals einen Text von Günter Herburger an, worin auf eine kunstvoll unauffällige Art »der Ort A.« mehrfach erwähnt worden war. Indem er diesen »engagiert« gemeinten und von der Gruppe beifällig aufgenommenen Text als »unmoralisch« verwarf; stieß er die ganze Versammlung absichtsvoll vor den Kopf, und zwar mit Argumenten, auf die offenbar niemand gefaßt gewesen war: »Mir ist während der Tagung aufgefallen, daß formale Fragen eigentlich moralische Fragen sind. Wagt es jemand, in einer unreflektierten Form über heiße Dinge zu schreiben, so erkalten diese heißen Dinge und erscheinen harmlos. Den berüchtigten Ort A. in einem Nebensatz zu erwähnen, geht vielleicht an. Ihn aber in jede Wald- und Wiesengeschichte einzuflechten, in einem unzureichenden Stil, mit untauglichen Mitteln, das ist unmoralisch. Die Reaktion treibt dann zu dem bekannten Ausspruch, man solle doch endlich aufhören, von Auschwitz ... und so weiter.«

Wenn der Blechtrommel-Schock von 1959 ein kritischer, um nicht zu sagen epochemachender Wendepunkt in der literarischen Chronologie gewesen war, so haben wir hier, sieben Jahre später in Princeton, eine vergleichbare Erschütterung: eine neue Expedition ins Unartikulierte oder doch ihre Ankündigung. Der Unterschied liegt darin, daß Günter Grass so etwas wie ein literarisches Naturereignis war, das von außen in leidlich zivilisierte Verhältnisse hereinbrach, während der in literarischen Dingen äußerst versierte und überhaupt enorm medienbewußte Handke die eigene literarische Person als ein neues »Modell«, als eine radikale, den bisher dominierenden Mustern diametral entgegengesetzte Alternative in Szene setzte. »Ich

bin ein Bewohner des Elfenbeinturms«, sagte er von sich selbst - und das war natürlich die schiere Provokation und mehr als polemische Geste gemeint denn als sachlich begründete Positionsbestimmung. »Ein engagierter Autor« behauptete er, »kann ich nicht sein«. Deshalb ist - beispielsweise - Brecht für ihn ein alter Hut: verglichen mit Figuren wie Beckett und Faulkner ist er »sicherlich ein Trivialautor«. Brechts »Denkmodelle« sind ihm zu simpel, zu widerspruchlos, zu naiv. Seine Stücke sind »Idyllen«, »Weihnachtsmärchen«, nicht ohne »schöne«, nichts ohne »ergreifende« Momente, aber eben doch auch voller Illusionen, »weil sie mir eine Einfachheit und eine Ordnung zeigen, die es nicht gibt.« In diesem Zusammenhang gibt er beiläufig auch eine kleine Sympathieerklärung für den Volksstückschreiber Ödön von Horvath, Autor von »Geschichten aus dem Wiener Wald«, zum besten, für seine »Unordnung«, seine »unstilisierte Sentimentalität«. »Die verwirrten Sätze seiner Personen erschrecken mich«, sagt er, »die Modelle der Bösartigkeit, der Hilflosigkeit, der Verwirrung in einer bestimmten Gesellschaft werden bei Horvath viel deutlicher. Und ich mag diese *irren* Sätze bei ihm, die die Sprünge und Widersprüche des Bewußtseins zeigen, wie man das sonst nur bei Tschekow oder Shakespeare findet... Eine Sterbende schlägt mit der Hand in die Luft: >Na. Da fliegen lauter so schwarze Würmer herum...< Horvath wäre auch bald 70 geworden.«

So 1968 der damals 26jährige Peter Handke in der Pose des Provokateurs und Tabuverletzers - denn Brecht war ja damals bei uns die heiligste von allen heiligen Kühen - und als Initiator eines radikal neuartigen literarischen Programms. Worum war es ihm zu tun? Es war sozusagen ein linguistischer *horrorvacui*, der ihm zur Gewissensfrage geworden war, es war eine fanatische Sensibilität in Fragen des Wortgebrauchs, die sich als »Methode« artikulierte, um konventionelle Sprachgewohnheiten kritisch zu zersetzen, etwa im »Realismus« der Engagierten die triviale Sprachregelung zu erkennen, den Jargon als Jargon zu indizieren usw. Seine frühen Stücke sind »Sprechstücke«, sein Protagonist ist die Titelfigur des Kaspar-Stücks von 1967: der aus der Dunkelkammer der Sprachlosigkeit in das Licht der Welt hinausgestoßene Nürnberger Findling Kaspar Hauser, der als das Person gewordene Paradigma jenes linguistischen *horrorvacui* bezeichnet werden kann. Ich muß es mir aus Zeitgründen verbieten, Handkes Thematik näher zu untersuchen, seine Entwicklung von diesem Kaspar-Stück bis zu seiner eben abgeschlossenen Tetra-

logie »Langsame Heimkehr« - wohl an die zwanzig Bücher von einem Menschen, der noch nicht 40 Jahre alt ist - nachzuzeichnen, die Wirkungen, die er auf andere ausgeübt hat, zu analysieren. Interessant in unserem Zusammenhang sind vor allem seine Anfänge : als ein exemplarischer Fall von Innovation durch Widerspruch, in der man das Prinzip des literarischen Weiterkommens, des Über-sich-Hinauskommens oder Fortschreitens zu erkennen hat. Die russischen Formalisten der frühen zwanziger Jahre nannten das, was hier zur Debatte steht, die »dialektische Selbsterzeugung neuer Formen«. (Die Formel klingt nicht ganz zufällig nach marxistischer Begrifflichkeit, da ja die Bolschewiki der revolutionären Generation ihre Zeitgenossen, Gegner und zugleich Partner waren, kein Geringerer als Trotzki hat sich in seinem 1925 erschienenen Buch »Literatur und Revolution« mit ihnen auseinandergesetzt.)

Ich kehre jetzt zu Enzensberger, dem Verfasser des eingangs zitierten Nachrufs auf die Siebziger Jahre, zurück, denn er ist mein eigentlicher Kronzeuge in Sachen »Krise der Neuen Aufklärung«. Enzensberger hat als Adept und Propagator der neuesten Formation von Aufklärung in Deutschland Furore gemacht wie kein anderer unter den Wortführern des literarischen Lebens, er hat in jungen Jahren das Denktraining der Frankfurter Schule absolviert und deren dialektische Schreibweise (von der in seiner 1955 abgeschlossenen Dissertation über Brentano noch nichts zu spüren ist) übernommen, er hat, beginnend in den späten fünfziger Jahren, als brillanter Essayist, Polemiker, Literaturkritiker Bedeutendes dazu beigetragen, die Sprache der Neuen Aufklärung in den Medien zum Siege zu führen, ihre Herrschaft in der westdeutschen »Bewußtseins-Industrie« - so nennt er jene Einrichtung, die bei Adorno noch »Kulturindustrie« heißt - ihre in bestimmten Bereichen dieser Industrie (in der Schicht der Zwischenträger, Multiplikatoren bzw. - mit Helmut Schelsky gesprochen - der »Sinnvermittler«) zeitweise nahezu *monopolistische* Herrschaft zu befestigen. Er hat schon 1957 in einer ersten Gedichtsammlung »verteidigung der wölfe« mit faszinierender Wirkung die Trompete der Neuen Aufklärung erschallen lassen. Mit Versen wie diesen:

lab dich an deiner ohnmacht nicht,
sondern vermehre um einen zentner
den zorn der welt,
um ein gran,

ist er ein Stichwortgeber für viele geworden, und aufgrund solcher Prachtstücke wie »utopia« und »sieg der weichseln« verdient er wohl als der wahre *Chorführer* der Neuen Aufklärung (im Bereich der Literatur) bezeichnet zu werden. Mehr als zehn Jahre vor den Pariser Mai-Ereignissen des Jahres 1968 wird hier die Thematik der großen internationalen Studenten-Revolution in ihren wesentlichen Zügen vorweggenommen. Streik und Meuterei als spezifische - politische! - Signale für das Sturm- und Dranggefühl einer neuen Generation: die Idee des Glücks als einer gesellschaftlichen Möglichkeit (wie das 18. Jahrhundert sie gedacht hatte) im frischen Glanz ihrer allerjüngsten Wiedergeburt. Noch lagen im Dunkel der Zukunft die konkret politischen Motive für die Krawalle und Prozessionen der späten sechziger Jahre (Vietnam, Iran usw.). Was in Gedichten wie »utopia« und »sieg der weichseln« zur Sprache kommt, ist nicht eine historisch fällige, eine hier und jetzt praktikable Revolution, es ist das Überhaupt der Revolution, die ideale Blaupause der Revolution. Also nicht die Revolution, sondern die »Kulturrevolution«, genau das, was zehn Jahre später in Berlin, New York usw., vor allem in Paris eine ganze Generation in Hitze bringen sollte.

Es muß an dieser Stelle kurz daran erinnert werden, daß Enzensberger selber an der Genesis der studentischen Protestbewegung, soweit sie sich auf deutschem Boden entwickelt hat, an der Ausbildung ihrer Begriffssprache, der Formulierung ihrer Argumente den allerstärksten Anteil gehabt hat. Im Jahre 1965 hatte er das »Kursbuch« gegründet, eine Zeitschrift neuen Typs - Dossiers statt Gedichte -, mit der er sich auf Antrieb an die Spitze der theoretischen Avantgarde setzen konnte. Denn dies schwindelerregend erfolgreiche Periodikum ist ja sehr bald zum führenden Organ der Bewegung geworden. Es war die Kommandozentrale des Jahres 68, das maßgebende Diskussionsforum der »Kulturrevolution«. Viele seiner Bewunderer haben damals geglaubt, er habe im Jahre 64 buchstäblich »die Produktion eingestellt«, um von nun an »mehr zu tun, als ein Dichter tun kann.« Man muß nur seine Lyrik aus den späten sechziger und frühen siebziger Jahren gelesen haben, um zu wissen, daß das Gegenteil richtig ist. Was sich in diesen Gedichten zeigt, ist eine merkwürdige Zwiespältigkeit des Bewußtseins und oft genug eine Stimmung der ironischen Melancholie, ja einer geradezu diabolischen Skepsis gegen das, was unter seiner eigenen Aufsicht vorn an der Rampe der Kulturrevolution getrieben wird. Dies Bewußtsein -

er nennt es in der Brentano-Arbeit das »poetische Bewußtsein« - ist so wenig naiv, wie es das Bewußtsein der Schlegel, Tieck und Brentano gewesen ist; zur inneren Dialektik seiner Freiheit gehört jene illusionsbrechende, den eigenen Setzungen je und je in den Rücken fallende Ironie, die wir im Hinblick auf die Literatur um 1800 die romantische nennen.

Enzensbergers bisher letzter großer Zyklus erschien unter dem Titel »Der Untergang der Titanic - Eine Komödie« im Herbst 1978, drei Jahre nachdem er seinen Posten als Herausgeber des »Kursbuches« zur Verfügung gestellt hatte. Es handelt sich um ein quasi episches Gedicht in 33 »Gesängen«, und sein Thema ist der Untergang der Welt: eine Vorstellung, die wir als Metapher verstehen müssen für das, was er in Anlehnung an Ernst Blochs »Prinzip Hoffnung« und in Umkehrung von dessen Perspektive - die »negative Utopie« nennt. Es ist die Abschiedselegie auf das Jahr 1968, kombiniert einerseits mit einem epimetheischen Lamento auf die kubanische Revolution, die er im Jahre 1969 zehn Jahre nach ihrem »Sieg«, an Ort und Stelle erlebt hatte, andererseits mit einer brillanten episch-essayistisch instrumentierten Darstellung der Originalkatastrophe von 1912, die hier als Parabel erscheint für die absolute, universale und definitive Katastrophe, das Ende aller Dinge.

Das Werk präsentiert sich als eine nicht unschwierige, außerordentlich komplizierte Partitur, die nach sorgfältiger Auslegung verlangt. Außer den 33 Gesängen umfaßt es auch 16 Zwischentexte, in denen das, was die Gesänge berichten oder reflektieren, durch zusätzliche Kommentare, Spiegelungen, »erkenntnistheoretische« Überlegungen vielseitig angereichert wird. Vier von diesen Zwischentexten könnte man als »Galerie-Gedichte« bezeichnen; es sind Äußerungen über imaginäre Tafelbilder mit altmeisterlichen Titeln, in denen Fragen der Kunst und des Künstlerseins, der gesellschaftlichen, politischen und »existentiellen« Bedingungen des Produzierens erörtert werden. Eines von ihnen, das vierte und letzte, heißt »Die Ruhe auf der Flucht«. Hier ist der Text:

Die Ruhe auf der Flucht.
Flämisch, 1521

Ich sehe das spielende Kind im Korn,
das den Bären nicht sieht
Der Bär umarmt oder schlägt einen Bauern.

Den Bauern sieht er,
aber er sieht das Messer nicht,
das in seinem Rücken steckt,
nämlich im Rücken des Bären.

Auf dem Hügel drüben liegen die Überreste
eines Geräderten; doch der Spielmann,
der vorübergeht, weiß nichts davon.
Auch bemerken die beiden Heere,
die auf der hellerleuchteten Ebene
gegeneinander vorrücken -
ihre Lanzen funkeln und blenden mich -
den kreisenden Sperber nicht,
der sie ins kalte Auge faßt.

Ich sehe deutlich die Schimmelfäden,
die sich durch das Dachgebälk ziehen,
im Vordergrund, und weiter hinten den
vorbeisprengenden Kurier.
Aus einem Hohlweg muß er aufgetaucht sein.
Niemals werde ich wissen,
wie dieser Hohlweg von innen aussieht;
aber ich denke mir,
daß er feucht ist, schattig und feucht.

Die Schwäne auf dem Teich in der Mitte des Bildes
nehmen keine Notiz von mir.
Ich betrachte den Tempel am Abgrund,
den schwarzen Elefanten - seltsam,
ein schwarzer Elefant auf freiem Feld! -
und die Statuen, deren weiße Augen
dem Vogelfänger im Wald zusehen,
dem Fährmann, der Feuersbrunst.
Wie lautlos das alles ist!
Auf sehr entlegenen, sehr hohen Türmen
mit fremdartigen Schießscharten
seh ich die Eulen zwinkern. Ja,
dies alles sehe ich wohl,
doch worauf es ankommt, das weiß ich nicht.
Wie sollte ich es erraten,
da alles das, was ich sehe,

so deutlich ist, so notwendig
und so undurchdringlich?

Nichts ahnend, in meine Geschäfte versunken
wie in die ihrigen jene Stadt,
oder wie weit in der Ferne
jene noch viel blauerer Städte
verschwimmend in anderen Erscheinungen,
andern Wolken, Heeren und Ungeheuern,
lebe ich weiter. Ich gehe fort.
Ich habe dies alles gesehen, nur
das Messer, das mir im Rücken steckt, nicht.

Das Gedicht setzt genaugenommen natürlich alles Vorhergegangene als vom Leser gewußt voraus, so die geisterhaft-imaginäre Anwesenheit eines Mannes namens Gordon Pym an Bord von Enzensbergers »Titanic«. Dieser Gordon Pym »aus Nantucket« ist ein Zitat aus der amerikanischen Literatur; er ist der Icherzähler und Titelheld aus Edgar Allan Poes grauenüberfülltem Roman einer Seereise in die Antarktis, der 1838 erschien. Aus seiner Geschichte stammt das Schreckensbild »Messer im Rücken«: man findet es in einer Episode, die erzählt, wie vier durch Hunger und Durst zum Wahnsinn getriebene Exemplare des genus humanum beschließen, das Los entscheiden zu lassen, wer von ihnen geschlachtet werden soll, um die Oberlebenden mit seinem Blut zu tränken und mit seinem Fleisch zu sättigen. Unter allen »blinden Passagieren« aus Literatur und Geschichte, die der Autor kraft dichterischer Freiheit mitfahren läßt - zwei andere sind Dante und Bakunin -, ist es diese Figur des amerikanischen Matrosen, die als ein geheimnisvoll-archaisches Sinnbild menschlichen Unglücks am stärksten zu Buche schlägt, und die uns erkennen läßt, was es mit dem moralischen Status des Menschen im Zeichen der »negativen Utopie« auf sich hat.

Ein anderes Detail, das ausführlich interpretiert werden müßte, ist der denkwürdige Satz »Die Wahrheit ist stumm«, mit dem im dritten der vier Galeriegedichte eine schwierige »erkenntnistheoretische« Meditation abgeschlossen wird. Dieser Satz, wenn er hier in den Versen eines ehemaligen Chorführers der Neuen Aufklärung erscheint, hat etwas schockierendes: fast sieht es ja so aus, als ob hier alles, was von den Sybillen und Propheten des Weltgeistes, den großdenkenden Sterndeutern der Geschichte und ihrer irreversiblen Einbahn-

straße vom Reich der Notwendigkeit ins Reich der Freiheit gedacht worden ist, in drei knappen Worten desavouiert werden sollte. Unmittelbar zugänglich aber ist der Sinn des Satzes, so scheint es mir, durch die Stimmung, aus der er hervorgegangen ist. Sie ist es, die in sinnfälliger bildhafter Sprache in »Die Ruhe auf der Flucht« zum Ausdruck gebracht wird. Was also ist auf dem imaginären Tafelbild zu sehen?

Vom klassischen Topos »Ruhe auf der Flucht« hat es nur den Namen, nicht das Thema übernommen. Zu sehen ist eine Anzahl von Figuren und Situationen, die als gleichzeitig gegeben, aber als nicht miteinander zusammenhängend beschrieben werden. Ein Kind spielt im Korn, ein Bär »umarmt oder schlägt« einen Bauern, das Kind sieht den Bären nicht, der Bär sieht wohl den Bauern,

aber er sieht das Messer nicht,
das in seinem Rücken steckt,
nämlich im Rücken des Bären.

Auf dem Hügel drüben liegen die Überreste
eines Geräderten; doch der Spielmann,
der vorübergeht, weiß nichts davon.

Das Ganze, wenn man es überhaupt ein »Ganzes« nennen will, ist ein Bilderbogen aus unteilnehmenden Einzelheiten an Stelle von »Welt«, asyntaktisch und schalltot. Die Erscheinungen und Vorkommnisse lassen sich als antiquarisch, altväterlich, vorindustriell, allenfalls als »frühneuzeitlich« vage genug datieren: der vorab eisprenge Kurier, die Schwäne auf dem Teich, der Tempel »am Abgrund«, ein schwarzer Elefant und Statuen mit »weißen Augen«, ein Vogelfänger im Wald, ein Fährmann, eine Feuersbrunst.

Das Gedicht erinnert an W. H. Audens »Musée des Beaux Arts«, und zwar mit so unmißverständlicher Deutlichkeit, daß man Zweifel so gut wie ausschließen kann, wenn man hier ein Verhältnis von Vorbild und Nachfolge zu entdecken meint:

About suffering they were never wrong,
The old masters: how well they understood
its human position; how it takes place
While someone else is eating or
opening a window or just
walking dully along...

So der Anfang des berühmten Eröffnungsgedichts von Audens »Collected poetry« von 1945. Da ist also jemand auf den Gedanken gekommen, aus der Simultaneität der dargestellten Dinge auf einer altmeisterlichen Malerei ein spezifisch modernes Motiv herauszulesen - was für ein Motiv? Bei Auden ist es der Kontrast zwischen Wesentlich und Unwesentlich in ein und derselben Situation: zwischen der tragischen Aristie des Leidenden und dem alltäglich-gleichgültigen und durch seine Andersartigkeit und Bezugslosigkeit auch wieder faszinierenden Dasein der »andren«. Ikarus stürzt vom Himmel ins Meer, während nicht weit davon entfernt ein Schiff, das »irgendwohin muß« (had somewhere to get to), ruhig seine Bahn zieht. Ein Märtyrer wird vom Leben zum Tod gebracht - irgendwo an einer schmutzigen Stelle

where the dogs go an with their doggy life
an the torturer's horse
Scratches its innocent behind an a tree.

(Wo die Hunde herumlaufen wie Hunde und des Folterers Pferd sein unschuldiges Hinterteil an einem Baum wetzt.)

Enzensberger hat von Auden das »optische Prinzip« übernommen; auch er findet in dem ironischen Mißverhältnis zwischen den verschiedenen Details eines (altmeisterlich gedachten) Tafelbildes sein Motiv. Daß es sich dennoch um zwei sehr verschiedene Gedichte handelt, das begreift man, wenn man die jeweils beschriebene Situation auf ihre »thematische« Bedeutung, im Englischen würde man sagen: auf ihre »Botschaft« hin, befragt. Das Audensche Gedicht hat eine stark ausgeprägte moralisch-metaphysische Achse: seine Pointe liegt in der emphatischen Würdigung des Leidens als eines Vehikels der Wahrheit. Der zitierte Märtyrer ist der Zeuge, und die bisher nicht zitierte, im 6. Vers genannte »Wunderbare Geburt« (miraculous birth), ist die Epiphanie der Wahrheit; es handelt sich - mit einem Wort - um ein religiöses Gedicht.

In Enzensbergers Text kann von einem solchen »positiven« Sinnzentrum nicht die Rede sein. Die Risse zwischen den einzelnen Figuren seines Bildes haben etwas hoffnungslos Klaffendes. Die »weißen Augen« der Statuen suggerieren die Vorstellung eines (sinn-)blinden Sehens: was zutage liegt, ist ein auf den bloßen Augenschein reduziertes Ensemble von Details, dessen »Bedeutung« nicht zu erkennen ist:

Auf sehr entlegenen, sehr hohen Türmen
 mit fremdartigen Schießscharten
 sehe ich Eulen zwinkern. Ja,
 dies alles sehe ich wohl,
 doch worauf es ankommt, das weiß ich nicht.
 Wie sollte ich es erraten,
 da alles das, was ich sehe,
 so deutlich ist, so notwendig
 und so undurchdringlich?

Das anarchistische Feldgeschrei der frühen Lyrik: hier ist es einer geisterhaften Stille gewichen - »wie lautlos das alles ist!« - die turbulente Beweglichkeit des Utopia-Gedichts von 1957 einer chiricohaften Erstarrung des Welt-Bildes; einzig das Zwinkern der Eulen erinnert von fern an die clownisch-exzentrische Signalsprache von damals. Undurchdringlich das Gesehene, unerratbar verrätselt das Wirklichsein des Wirklichen. Das erweckerische Pathos von einst – der zornige Appell an den schlafenden Zorn der Welt - erscheint hier umgepolt in ein Verhältnis der äußersten Zurückhaltung im Hinblick auf ein mögliches Sich-Erklären der Dinge. So bewahrheitet sich der Satz »Die Wahrheit ist stumm« in der konkreten Situation des Gedichts: in einer prosodisch gebundenen Sprachleistung, deren subjektive Emphase auf dem Nicht-Wissen liegt, und paradoxerweise wird eben dadurch eine neue Dimension des Wahrnehmens zur Sprache gebracht:

Nichts ahnend, in meine Geschäfte versunken
 wie in die ihrigen jene Stadt,
 oder wie weit in der Ferne
 jene noch viel blauerer Städte,
 verschwimmend in andern Erscheinungen,
 andern Wolken, Heeren und Ungeheuern,
 lebe ich weiter.

Was heißt aber »lebe ich weiter«? Es wird hier in drei Worten vorweggenommen, was mehrere Stationen später in dem allerletzten Vers des Werkes als Fazit des Ganzen - nach vollendetem Schiffbruch - zu Wort kommt.

Undeutlich, schwer zu sagen, warum,
 heule und schwimme ich weiter.

»Lebe ich weiter« will sagen, daß das große hegelianisch-marxistische Welttheater eine fromme Sage ist. Daß der Prozeß des Menschen nicht gewonnen werden kann. Daß die Quintessenz unseres Erdenwallens nicht das künftige Millenium im Diesseits und nicht die totale »Sinnlosigkeit« ist, sondern die immer schon »eingebaute« Katastrophe. Daher am Schluß des Gedichts noch einmal das grimme Zitat aus der Leidensgeschichte des amerikanischen Seemanns Gordon Pym:

Ich gehe fort.

Ich habe das alles gesehen, nur das Messer,
das mir im Rücken steckt, nicht.

Das Gedicht hat etwas Telepathisch-Hellsichtiges, es hat die geisterhafte Evidenz eines »zweiten Gesichts«. Gesehen wird, was wir das Verhängnis des Menschen nennen können - des Menschen, der mit seinesgleichen gleichzeitig oder nicht gleichzeitig ist, aber nichts von ihm »weiß« - als eine statische Situation. So erklärt sich die Bildüberschrift »Die Ruhe auf der Flucht«: was (zum Beispiel) in Schillers Gedicht »der Erscheinungen Flucht« heißt, ist hier wie unter dem Blick der Meduse erstarrt und versteinert. In zweiter Linie aber bezieht sich dieser Titel gewiß auch auf die Plazierung des Textes innerhalb des Ganzen: er beschreibt ein letztes kontemplatives Innehalten vor dem Wiederausbrechen der »Handlung«, die uns in vier abschließenden Gesängen auf bekannte Schauplätze zurückführt: nach Berlin, augenblicksweise in die Karibik, schließlich an die Stelle, wo die »Titanic« versank.

Wenige Monate vor der Veröffentlichung dieser seiner »Komödie« im Mai 1978, hatte Enzensberger im »Kursbuch« zwei »Randbemerkungen zum Weltuntergang« erscheinen lassen, um seine Leser auf die neue Thematik vorzubereiten. Jene linken Theoretiker, die bei uns viele Jahre lang die Szene beherrscht haben, werden dort kritisch in Frage gezogen, weil sie »gefesselt an die philosophischen Traditionen des deutschen Idealismus«, bis heute sich weigern, »zuzugeben, was jeder Passant längst verstanden hat: daß es keinen Weltgeist gibt; daß wir die Gesetze der Geschichte nicht kennen; daß auch der Klassenkampf ein >naturwüchsigen Prozeß ist, den keine Avantgarde bewußt planen und leiten kann; daß die gesellschaftliche wie die natürliche Evolution kein Subjekt kennt und daß sie deshalb unvorhersehbar ist; daß wir mithin, wenn wir politisch handeln, nie das

erreichen, was wir uns vorgesetzt haben, sondern etwas ganz anderes, das wir uns nicht einmal vorzustellen vermögen; und daß die Krise aller positiven Utopien hierin ihren Grund hat.«

Die zweite dieser Randbemerkungen, abgefaßt in Form eines Briefes an einen Herrn namens Balthasar, endet mit einer Reverenz vor dem »Unbekannten«: »Ich schreibe dir, weil ich dich nie zu den Planstellendenkern, zu den Fahrkartenzwickern des Weltgeistes gerechnet habe. Ich wünsche dir wie mir selber und uns allen ein bißchen weniger Angst vor der eigenen Angst, ein bißchen mehr Aufmerksamkeit, Respekt und Bescheidenheit vor dem Unbekannten. Dann werden wir weitersehen.«

Damit aber ist, so scheint es, für den Augenblick der bisher gegebene Horizont des Denkens und Wollens, damit ist *jede* Art von Horizont annulliert. Die Stimme klingt wie erloschen: rien ne va plus. Nur noch das Unbekannte kann sich behaupten. Andererseits: trägt nicht ein Gedanke, der »sich selber verschluckt«, immer noch die Signatur der dialektischen Methode? Wir fragen noch einmal: was ist im Kommen?

Nach Handke und Enzensberger soll zum Schluß nun noch ein dritter Name genannt werden, da er uns ganz neuartige Aufschlüsse zu versprechen scheint. Es handelt sich um einen jungen Berliner Autor, der erst seit vier oder fünf Jahren im Gespräch ist, Verfasser einer noch kurzen Reihe von Prosabüchern und Theaterstücken oder besser Szenenfolgen, wie »Triologie des Wiedersehens« oder »Groß und klein«, es handelt sich um Botho Strauß, geboren 1944 in Naumburg an der Saale. Man hat ihn bisher, ohne seiner Sache ganz sicher zu sein, unter die Apostel einer neuen Innerlichkeit und Sensibilität gerechnet, die Ichkult-Adepten der Handke-Familie, die Martin Walser erst ganz kürzlich in seiner Büchnerpreisrede als die »Daumenlutscher« der sozialen Teilnahmslosigkeit beschimpft hat. In seinem jüngsten Buch, erschienen unter dem Titel »Paare Passanten« erst vor wenigen Wochen, hat er auf eine Weise, die etwas großartig Alarmierendes, ja Überwältigendes hat, Klarheit geschaffen: über sich selbst, seinen Weg, seine Thematik, seinen Rang.

Was liegt vor? Eine tagebuchartige Folge von Aufzeichnungen, die uns an Max Frischs berühmte Tagebücher von 1950 und 1972, an ihren stärksten Stellen vielleicht sogar an Kafkas »Oktavhefte« erinnern. Wir stellen fest, daß hier ein Autor, der seinem Alter nach zu den Achtundsechzigern gehört haben muß und der mit ihnen in der

Tat bestimmte grundlegende intellektuelle Erfahrungen geteilt hat - »Heimat kommt auf (die doch keine Bleibe war),« sagt er, »wenn ich in den *Minima Moralia* wieder lese« - daß dieser Autor den totalitär-dialektischen Anspruch der Aufklärung - »Aufklärung ist totalitär«, so heißt es bei Adorno und Horkheimer gleich im ersten Kapitel ihrer »Dialektik der Aufklärung«, des kanonischen Grundbuchs der Schule - diesen Anspruch also zurückweist, niederringt, um außerhalb des Bannkreises der Schule den archimedischen Punkt zu suchen, von wo aus er sich neu orientieren wird. »Ohne Dialektik«, so heißt es da, gleich anschließend an die zitierte »gebrochene« Huldigung an Adorno, den Verfasser der »*Minima Moralia*«, »denken wir auf Anhieb dümmer; aber es muß sein: ohne sie.« Und an anderer Stelle: »Die unfruchtbare dialektische Versöhnlichkeit des Sowohl-als-auch, die schulmarxistische Rechtfertigung etwa des Stendhalschen Subjektivismus im Vorwort zu einer DDR-Ausgabe seiner Tagebücher (> ... hat sich analysiert, nur um dann die Umwelt analysieren zu können...()) - das ist inzwischen jener Schleim und Leim auch im Denken unserer aufgeklärten Bildungsstätten, der nichts Neues mehr erkennen und entstehen läßt, der alles mit allem verklebt, das ist die einullende Reflexion, die den Begriff wichtiger nimmt als den geistesgegenwärtigen Griff nach dem Unvermuteten.«

Das Buch ist randvoll mit Unvermutetem und Unerhörtem; ihm mit einem kurzgefaßten Resumee auch nur andeutungsweise gerecht zu werden, ist nicht möglich. Ich begnüge mich damit, auf drei wesentliche Momente hinzuweisen, wohl wissend, daß ich durch eine so skizzenhafte Verkürzung der kritischen Prozedur die Entleerung des Ganzen zerstören, seine Sinn- und Bilderfülle empfindlich reduzieren muß. Punkt eins ist für mich seine bittere und radikale Kritik der Bewußtseins-Industrie, jener vor zwanzig Jahren von Enzensberger mit einem donnernden Marx-Zitat eingesegeten, auf die Aufklärung als ihre »philosophische«, die Proklamation der Menschenrechte als ihre »politische« Voraussetzung gegründeten, aber auch an klar definierte ökonomische und technologische Bedingungen gebundenen Bewußtseins-Industrie, die zu erobern des Schweißes der Edlen wert zu sein schien; das Ziel war, wie Enzensberger 1968 im Kursbuch 15 mit schneidender Arroganz erklärt hat, »die politische Alphabetisierung des deutschen Volkes«. Was diese Industrie hervorgebracht hat, ist, wenn wir Botho Strauß folgen, ein menschlicher Typus, den er Gegenwartsfreak nennt. Es ist - in Stich-

worten - das »passive Archiv des TV-Menschen«. Es ist das »magazinäre Allerlei«, es ist der folgende Sachverhalt: »Das tatenlose, überinformierte Bewußtsein, das nicht mehr in der Lage ist, Wunsch, Idee, Erinnerung zu produzieren, erlebt stattdessen eine (sonst nur dem Wahnsinn bekannte) Gleichzeitigkeit des Unvereinbaren und *denkt* einen wahllos aus den Beständen zugespielten Datensalat. Davon bleibt schon jetzt niemand verschont. Wie erschrickt man doch häufig über die bizarren Anstöße des eigenen Archivs.« In der Welt oder vielmehr Un-Welt dieses Bewußtseins ist die Neue Nachricht an die Stelle des Neuen getreten, denken Sie nur an jene Stelle aus Enzensbergers Eingangsgedicht:

Die furchtbare Nachricht lief über den Ticker,
wurde zur Kenntnis genommen und archiviert.

»In der Dromokratie (dem Machtsystem der Beschleunigungen)« - letztes Zitat zu Punkt eins - »in der wir, wenn Paul Virilio recht hat, inzwischen leben bzw. uns die Zeit vertreiben, ist *Bestand* haben etwas Gesetzwidriges.«

Punkt zwei wäre: die Absage an das seit Jahrzehnten landauf landab gepredigte Prinzip der Sozialisierung der Kunst um der gesellschaftlichen Pflicht willen, an die Degradierung der Kunst zum Wurmfortsatz der Soziologie oder gar zum Instrument des Klassenkampfes - und die Wiederentdeckung der Kunst als eines Erkenntnisorgans *sui generis* und einer »Ordnung« eigenen Rechts. Dazu zwei Zitate. Erstens: »Die Unsitte aber, ein Kunstwerk ausschließlich auf seinen kritischen Gebrauchswert hin zu durchmustern, es auf dem Prüfstand entweder einer subjektiven >Betroffenheit< oder eines flachen Sozialkritizismus zu messen, untergräbt gewissermaßen die freiheitlich symbolische Grundordnung der Kunst«. Zweitens: »Man schreibt einzig im Auftrag der Literatur. Man schreibt unter Aufsicht alles bisher Geschriebenen. Man schreibt aber doch auch, um sich nach und nach eine geistige Heimat zu schaffen, wo man eine natürliche nicht mehr besitzt.« Ad zwei noch dies: »Das ihm der Text nicht die einzige Flamme ist, in der alles übrige verlangende Gesträuch auflodernd verginge, wird ihm oft genug zur strengen Qual. Er will Text sein und weiter nichts.« James Joyce, an einer sinnverwandten Stelle seines Briefwechsels, benützt das Wort »scorching« (versehend), wo Strauß »auflodernd« sagt. »Und eine Episode nach der anderen«, so beschreibt er, Joyce, dort die verheerenden Effekte

seiner Arbeit am Ulysses, »läßt hinter sich ein Stück verbrannter Erde zurück.« Welches sind die Vorbilder, welches die Leitsterne, die hier angerufen werden? Sie heißen nicht Brecht oder Neruda oder Sartre oder Bloch. Sie heißen Valéry und Mallarmé, selbst Rilke ist wieder zugelassen. Rilke und die »hymnische Schönheit« der Duineser Elegien. Man sollte es kaum für möglich halten, aber für einen Leser meiner Generation ist das natürlich ein freudiger Schrecken.

Eine dritte Beobachtung betrifft einen sehr spezifischen - oder »persönlichen« - Aspekt dieses Schreibens: sein Vordringen in ein Jenseits der Gesellschaft, in einen völlig unartikulierten, gleichsam jungfräulichen Erfahrungsbereich, wo das Enzensbergersche Unbekannte seinen Ort haben könnte. Ich frage mich, ob ich in den letzten Minuten dieses Vortrags noch darüber reden soll. Worüber reden? Darüber, daß dieser Autor, nachdem er sich erst einmal von dem ruhelos mäandernden Denkstil der Dialektik befreit hat, eine eigentümliche Kraft, das Unvermutete vermutend zur Sprache zu bringen, in sich entdeckt, auf diese Kraft sich angewiesen oder zurückgeworfen findet: eine Art des divinatorischen Begreifens, für die ich im Augenblick kein besseres Wort finde als dies: Fundamentaldiagnose. Ich finde es dort, wo er auf die allmählich fühlbare Nachgeschichtlichkeit unseres Daseins zu sprechen kommt - en passant der Hinweis auf unsere »Retro-Moden«, die »Retro-Faszination« - wir denken an die Preußen-Ausstellung, die Staufer-, die Wittelsbacher-Ausstellungen, die alle gemacht werden, »einfach um die Zeit wiederaufleben zu lassen, in der es *wenigstens* Geschichte gab ...« - oder wo er im Menschen eine Übergangserscheinung in der Geschichte der Natur zu erkennen meint: »Bei tiefstem Stillstand und in einem geistigen Nu werden wir das Formen-All, durch das wir leben, in unser Bewußtsein nehmen und darin ein ungeheures Verlangen der Natur, den Menschen zu überwinden, erkennen.« Schließlich auch dort, wo er die wunderliche Vokabel »Gott« wieder einführt in seinen Text: »Gott ist von allem, was wir sind, wir ewig Anfangenden, der verletzte Schluß, das offene Ende, durch das wir denken und atmen können.«

Joachim Kaiser, ein Kritiker ersten Ranges, hat seiner Besprechung des Buches »Paare Passanten« die Überschrift gegeben: »Botho Strauß geht aufs Ganze.« Er hat diese knapp 200 Seiten ein Ereignis genannt, wie es ein solches in unserer Literatur seit langem nicht gegeben habe. »In diesem Buch«, sagt er, »wird, ohne Verbiesterung und Rechthaberei, die Herrschaft des aufgeklärten, dialek-

tischen, geistsoziologischen Denkens abgetan, beerdigt.« Dieser vielleicht allzu apodiktische Satz wird Widerspruch finden, vielleicht leidenschaftlichen Widerspruch. Eben darum ist er eine brauchbare Einladung, die Diskussion zu eröffnen.

(Colloquium vom 10. November 1981)