

DE GRUYTER

Insa Braun

REDEN ÜBER LYRIK

AUTORKONSTITUTION IN FRANKFURTER
POETIKVORLESUNGEN VON 1959 BIS 1989

STUDIEN ZUR DEUTSCHEN LITERATUR
EDITION NIEMEYER

Insa Braun
Reden über Lyrik

Studien zur deutschen Literatur



Herausgegeben von
Georg Braungart, Eva Geulen,
Steffen Martus und Martina Wagner-Egelhaaf

Band 233

Insa Braun

Reden über Lyrik



Autorkonstitution in Frankfurter Poetikvorlesungen
von 1959 bis 1989

DE GRUYTER

Die freie Verfügbarkeit der E-Book-Ausgabe dieser Publikation wurde durch 37 wissenschaftliche Bibliotheken und Initiativen ermöglicht, die die Open-Access-Transformation in der Deutschen Literaturwissenschaft fördern.

ISBN 978-3-11-132782-2
e-ISBN (PDF) 978-3-11-132954-3
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-132961-1
ISSN 0081-7236
DOI <https://doi.org/10.1515/9783111329543>



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).
Weitere Informationen finden Sie unter <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.

Library of Congress Control Number: 2023948770

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2024 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston
Dieses Buch ist als Open-Access-Publikation verfügbar über www.degruyter.com.

Satz: Integra Software Services Pvt. Ltd.
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

Open-Access-Transformation in der Literaturwissenschaft

Open Access für exzellente Publikationen aus der Deutschen Literaturwissenschaft: Dank der Unterstützung von 37 wissenschaftlichen Bibliotheken und Initiativen können 2024 insgesamt neun literaturwissenschaftliche Neuerscheinungen transformiert und unmittelbar im Open Access veröffentlicht werden, ohne dass für Autorinnen und Autoren Publikationskosten entstehen.

Folgende Einrichtungen und Initiativen haben durch ihren Beitrag die Open-Access-Veröffentlichung dieses Titels ermöglicht:

Universitätsbibliothek Augsburg
Universitätsbibliothek Bayreuth
Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz
Universitätsbibliothek der Freien Universität Berlin
Universitätsbibliothek der Humboldt-Universität zu Berlin
Universität Bern
Universitätsbibliothek Bielefeld
Universitätsbibliothek Bochum
Universitäts- und Landesbibliothek Bonn
Universitätsbibliothek Braunschweig
Staats- und Universitätsbibliothek Bremen
Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt
Technische Universität Dortmund
Universitätsbibliothek Duisburg-Essen
Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf
Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Frankfurt a. M.
Universitätsbibliothek Gießen
Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen
Fernuniversität Hagen, Universitätsbibliothek
Gottfried Wilhelm Leibniz Bibliothek – Niedersächsische Landesbibliothek, Hannover
Technische Informationsbibliothek (TIB) Hannover
Universitätsbibliothek Hildesheim
Rheinland-Pfälzische Technische Universität Kaiserslautern-Landau
Universitätsbibliothek Kassel – Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel
Universitäts- und Stadtbibliothek Köln
Université de Lausanne
Universitätsbibliothek Marburg
Universitätsbibliothek der Ludwig-Maximilians-Universität München
Universitäts- und Landesbibliothek Münster
Bibliotheks- und Informationssystem (BIS) der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg
Universitätsbibliothek Osnabrück
Universität Potsdam
Universitätsbibliothek Trier
Universitätsbibliothek Vechta
Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel
Universitätsbibliothek Wuppertal
Zentralbibliothek Zürich

Inhaltsverzeichnis

- 1 Einleitung — 1**
- 2 Die Frankfurter Poetikdozentur als Reaktion auf die Krise der Lyrik nach 1945 — 20**
 - 2.1 (Neu-)Anfänge: Die Frankfurter Stiftungsgastdozentur für Poetik — **23**
 - 2.2 Adorno als Kommissionsmitglied: In Frankfurt über Lyrik reden — **32**
 - 2.3 Monologizität und Dialogizität: Benn und Celan — **46**
 - 2.4 Empirische Dichter:in und lyrisches Ich: Debatten über lyrische Subjektivität — **65**
- 3 1959–1968: Über sich (hinaus) reden – Reden über Lyrik — 77**
 - 3.1 Ingeborg Bachmann (1959/60) — **81**
 - 3.1.1 Recusatio: Über Gedichte (nicht) sprechen — **85**
 - 3.1.2 Beiseite sprechen und zitieren: Monolog dialogisieren — **96**
 - 3.1.3 Erweckung des Publikums — **103**
 - 3.2 Karl Krolow (1960/61) — **109**
 - 3.2.1 Naturlyrik: Selbstverortungen zwischen Tradition und Innovation — **112**
 - 3.2.2 Poetik des Spiels: Fremdverortungen — **120**
 - 3.2.3 Dialogizität oder Gesprächsverweigerung? — **132**
 - 3.3 Helmut Heißenbüttel (1963) — **139**
 - 3.3.1 Als Poetikdozent wider die Poetik — **145**
 - 3.3.2 Historische Typologie: Aufklärer und Romantiker — **154**
 - 3.3.3 Typologie als Demokratisierungsversuch — **161**
 - 3.4 Hans Magnus Enzensberger (1964/65) — **167**
 - 3.4.1 Enzensberger als Kritiker: Das ‚Ich‘ als Rolle – Der Name als Marke — **171**
 - 3.4.2 Ordnungsversuche: Illusion und Illusionsbruch — **177**
 - 3.4.3 Kritik als Störung — **184**
- 4 1979–1989/90: Das beredte Ich – Reden über Lyrik in Lyrik — 189**
 - 4.1 Peter Rühmkorf (1980) — **199**
 - 4.1.1 „Adorno – Hardcoreporno“: Zwischen Tradition und Ironie — **201**
 - 4.1.2 Verdopplungen: Lyrik als Parodie — **210**
 - 4.1.3 Inszenierung eines „offenen Hallraums“ — **217**
 - 4.2 Ernst Jandl (1984/85) — **222**

VIII — Inhaltsverzeichnis

4.2.1 Der Autor lebt: Momente der Präsenz und Performativität — **225**

4.2.2 Lyrik sprechen: Vom Rezitator zum Deklamator — **233**

4.2.3 Eine Vorlesung sprechen — **241**

**5 Der Auftritt des Autors als Herausforderung für die
Literaturwissenschaft — 251**

5.1 Resümee — **252**

5.2 Ausblick — **258**

6 Literaturverzeichnis — 263

Dank — 283

Personenverzeichnis — 285

1 Einleitung

Im Jahr 2021 trug Amanda Gorman zur Inauguration des amerikanischen Präsidenten Joe Biden das Gedicht „The Hill We Climb“ vor. Im Angesicht des Sturms auf das Kapitol am 6. Januar 2021 beinhaltete das Gedicht die Zeilen: „We are striving to forge our union with purpose, / To compose a country committed / To all cultures, colors, characters, and conditions of man.“¹ Mit diesem Auftritt wurde Gorman auch einer größeren Öffentlichkeit außerhalb der Vereinigten Staaten bekannt und es wurde begonnen, ihre Gedichte in andere Sprachen zu übersetzen. In den Niederlanden wurde zunächst (auf Wunsch Gormans) die nicht-binäre Autor:in Marieke Lucas Rijneveld mit der Übersetzung beauftragt. Nachdem jedoch Kritik daran laut wurde, dass eine schwarze Lyrikerin von einer weißen Person übersetzt werden sollte, dass Rijneveld also die ‚falsche Identität‘ für die Übersetzung besitze, zog diese:r sich aus dem Projekt zurück.

Diese Episode wurde in Teilen der Öffentlichkeit als Beispiel für die moralisch aufgeladenen Identitätsdebatten des frühen einundzwanzigsten Jahrhunderts gelesen. Viele hielten es für ein Phänomen, das nun endgültig aus den USA nach Europa gekommen war. Tatsächlich aber gab es zuvor auch in Europa zahlreiche Debatten am Grenzbereich von lyrischem Text und Identität der Autor:in. In der deutschen literarischen Tradition geht diese Identitätsdebatte insbesondere auf die Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus zurück. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde sehr kontrovers erörtert, wie engagiert Literatur sein darf, kann und soll, und vor allem: wer an dem literarischen Diskurs überhaupt teilhaben darf. Muss die Erfahrung der systematischen Vernichtung durch das NS-Regime fortan in der Literatur behandelt werden, wie es Theodor W. Adorno wirkmächtig forderte? Oder ist die Literatur ein ideologiefreies Residuum, dessen ästhetischer Wert sich erst dann zeigt, wenn die literarische Form für sich steht und nicht politisch gefärbt ist? Daran anschließend stellte sich auch die literaturtheoretisch relevante Frage, welche Rolle Autor und Autorin in Bezug auf ihr Werk spielen. Darf ein Text losgelöst von der Autor:in gelesen werden und ist ein solches Vorhaben überhaupt möglich, wenn mit der Autor:in auch eine Form der Historisierung verabschiedet wird?

1959 wird an der Frankfurter Goethe-Universität eine Vorlesungsreihe gegründet, die sich genau diese Fragen zum Programm macht: die Frankfurter Poetikvorlesungen. In Anlehnung an angelsächsische Vorbilder entwickelte Helmut Viebrock, Anglist und zeitweiliger Rektor der Frankfurter Universität, gemeinsam mit dem Fischer-Verlag die Idee einer „Stiftungsgastdozentur für Poetik“. Lesen

1 Amanda Gorman, *The Hill We Climb*. Den Hügel hinauf, Hamburg 2021, S. 20–22.

sollten nicht Professoren und Professorinnen aus den philologischen Seminaren, sondern die Autoren und Autorinnen selbst. Viebrock versuchte, mit diesem im deutschsprachigen Raum neuen Format ein Forum für Universität, Literatur und Literaturkritik zu schaffen, in dem die Funktion von Literatur nach 1945 neu bestimmt werden sollte. Den berufenen Autorinnen und Autoren wurde also nichts weniger angetragen, als, ausgehend von der eigenen Person, vom eigenen Werk und von der eigenen schriftstellerischen Praxis, über die Möglichkeiten, Funktionsweisen und ethischen Verpflichtungen von Literatur nach 1945 zu sprechen. Wer immer in Frankfurt die Bühne betrat, sah sich mit institutionellen (Rollen-)Erwartungen konfrontiert, zu denen er oder sie sich verhalten musste. Die Tatsache, dass die Autor:innen selbst ans Katheder traten und bis heute treten, stellte schon in den 1950er Jahren eine Frage an den Literaturbetrieb, aber auch an die Literaturwissenschaft, die heute wieder aktuell ist: Welche Rolle spielt die Autor:in in Bezug auf das Werk?

Tot ist der Autor, wie es Roland Barthes Ende der 1960er Jahre formulierte, im deutschsprachigen Raum nie gewesen, weil es in der deutschsprachigen Literatur eine lange Tradition gibt, die den Tod des Autors immer mit einer Haltungslosigkeit assoziiert. Im einundzwanzigsten Jahrhundert diversifiziert sich diese Diskussion und weist auch postkoloniale und globale Dimensionen auf. Gemein ist diesen Debatten jedoch, dass es um Repräsentation geht, und zwar meist nicht im literaturwissenschaftlichen Sinne, sondern im politischen. Genau dieser Unterschied führt jedoch in den Frankfurter Poetikvorlesungen zu einer ständig wahrnehmbaren Spannung. Die Idee, dass ein Autor oder eine Autorin im Rahmen einer universitären Vorlesung authentisch über das eigene Werk spricht, kollidiert mit der Idee, als Autor:in die Fiktionalität des eigenen Werkes nicht durch Selbstausslegung, Repräsentation des Werkes oder einer politischen Haltung untergraben zu wollen. Vielmehr noch handelt es sich bei den Poetikvorlesungen um Inszenierungen, die verdeutlichen, dass vermeintlich authentisches Sprechen an sich nicht erkennbar, sondern nur über die jeweilige Inszenierung beschreibbar ist.

Seit der ersten Vorlesungsreihe von Ingeborg Bachmann im Wintersemester 1959/60 fällt an den Inszenierungen der Frankfurter Poetikdozent:innen immer wieder auf, dass sie sich konsequent einer Funktionalisierung vonseiten der einladenden Institution verweigern. Niemand ist bereit, aus einer Autoritätsposition über das eigene Werk zu sprechen. Bei Bachmann zeigt sich diese Verweigerung pointiert in der Behauptung, dass „alles, was über Werke gesagt wird, [...] schwächer als die Werke“² sei. Karl Krolow hält seine Poetikvorlesungen im Winterse-

2 Ingeborg Bachmann, Probleme zeitgenössischer Dichtung. Frankfurter Vorlesungen. In: Dies., Werke, hg. v. Christine Koschel, Bd. 4, München 1993, S. 181–274, hier: S. 182.

mester 1960/61 für „ein vermessenes Unternehmen, das an Tollkühnheit grenzt“.³ Helmut Heißenbüttel konstatiert zu Beginn seiner Vorlesungen im Sommersemester 1963: „Jedenfalls spreche ich nicht mit wissenschaftlichem oder mit philosophischem Anspruch.“⁴ Hans Magnus Enzensberger kritisiert das noch junge Format der Poetikvorlesung zu Beginn seiner Poetikdozentur im Wintersemester 1964/65, indem er die Funktion der Dichter:in in diesem Format ironisiert: „Spielen Schriftsteller eine Rolle? – Das ist zu befürchten.“⁵ Im Sommersemester 1980 lautet Peter Rühmkorfs erster Satz aus seiner Vorlesungsreihe über den Reim lapidar: „Der Reim ist an sich kein Thema.“⁶ Und Ernst Jandl beginnt seine Vorlesungen im Wintersemester 1984/85 demonstrativ mit einem Gedicht über die Vorlesungssituation und enttäuscht damit die Erwartungen seiner Zuhörer:innen, die auf erläuternde Worte gehofft hatten.

Das „Zeitalter der Poetikvorlesungen“⁷ beruht auf dem Paradox, dass sich die Poetikdozent:innen in Frankfurt allesamt im Duktus der Verweigerung des Formats inszenieren. Dieser Verweigerungsgestus ist das Thema vorliegender Arbeit. In den Frankfurter Poetikvorlesungen von Ingeborg Bachmann, Karl Krolow, Helmut Heißenbüttel, Hans Magnus Enzensberger, Peter Rühmkorf und Ernst Jandl werden die verschiedenen Formen und Funktionen dieser Verweigerungsgeste analysiert. Dabei geht die Arbeit der These nach, dass die Verweigerung nur auf oberflächlicher Ebene einer Bescheidenheitsbekundung dient, eigentlich aber ein generisches Spezifikum des Formats „Poetikvorlesung“ ist. Wenn mit der Verweigerung vor allem eine Zurückweisung der Funktionalisierung vonseiten der einladenden Institution einhergeht, tritt durch sie auch die spezifische Funktion des Formats für die jeweilige Poetikdozent:in zutage, die sich auf der Bühne als Autor:in inszeniert. Der Verweigerungsgestus der Poetikdozent:innen wird in der vorliegenden Arbeit deshalb zunächst hinsichtlich der intendierten Selbstverortung am Frankfurter Katheder analysiert. Jede Poetikdozent:in muss aufs Neue entscheiden, welche Autorfunktion sie am Rednerpult einnehmen möchte: Wollen die Poetikdozent:innen als Dichter:innen sprechen? Als Literaturwissenschaftler:innen oder Literaturkritiker:innen?

3 Karl Krolow, *Aspekte zeitgenössischer deutscher Lyrik*, Gütersloh 1961, S. 7.

4 Helmut Heißenbüttel, *Grundbegriffe einer Poetik im 20. Jahrhundert*. Frankfurter Vorlesungen über Poetik 1963. In: Ders., *Über Literatur. Aufsätze und Frankfurter Vorlesungen*, München 1970, S. 116–194, hier: S. 116.

5 Hans Magnus Enzensberger, *Spielen Schriftsteller eine Rolle?* Frankfurter Poetikvorlesungen 1964/65. In: Ders., *Scharmützel und Scholien. Über Literatur*, hg. v. Rainer Barbey, Frankfurt a.M. 2009, S. 9–82, hier: S. 9.

6 Peter Rühmkorf, *agar agar – zaurzaurim*. Zur Naturgeschichte des Reims und der menschlichen Anklangsnerven, Reinbek b. Hamburg 1981, S. 11.

7 Matteo Galli, *The Artist is Present*. Das Zeitalter der Poetikvorlesungen. In: *Merkur* 68 (2014), H. 1, S. 61–65, hier: S. 61.

In einem weiteren Schritt wird sodann diese Selbstverortung auf den Prüfstand gestellt. Gerade weil das Format der Poetikvorlesung die Selbstverortung durch die Präsenz der Autor:in als Poetikdozent:in erzwingt, scheint die Frage nach ihr überflüssig. Es zeigt sich aber eine Diskrepanz zwischen der Rolle, die das Format vorgibt, der Rolle, die die Poetikdozent:in mit ihrer Bescheidenheitsbekundung inszeniert, und der, die sie letztlich einnimmt. Über die Analyse der verschiedenen Rollen soll letztlich eine genauere Beschreibung des Formats „Poetikvorlesung“ möglich werden.

Gegenstand dieser Arbeit sind ausgewählte Frankfurter Poetikvorlesungen von der Entstehung der Poetikdozentur im Jahr 1959 bis in die 1980er Jahre. Im Mittelpunkt stehen Autor:innen, die zum Zeitpunkt ihrer Berufung vor allem als Dichter:innen in Erscheinung getreten sind. Diese Auswahl ergibt sich aus systematischen und historischen Gründen. Der systematische Grund hat mit der gattungsspezifischen Subjektkonstitution innerhalb der Lyrik sowie mit der sprachlichen Form von Lyrik zu tun, der historische Grund bezieht sich speziell auf die Auswahl der ersten Poetikdozenten und -dozentinnen ab 1959.

In systematischer Hinsicht ist herauszustellen, dass Poetikvorlesungen, die über Lyrik oder von Lyriker:innen gehalten werden, die Formatverweigerung auf mehreren Ebenen ausstellen. Das ist schon der gattungsspezifischen Subjektkonstitution innerhalb der Lyrik sowie der sprachlichen Form von Lyrik geschuldet: Jede Poetikdozent:in wird im Rahmen einer Poetikvorlesung zu einem Reden *über* Literatur eingeladen – das impliziert der Begriff der „Vorlesung“ genauso wie der Begriff der „Poetik“. In Vorlesungen von Lyriker:innen, die auf den Poetiklehrstuhl berufen werden, besteht jedoch ein kategorialer Unterschied zwischen der lyrischen Sprache – d. h. dem Bereich der Sprache, für den die Poetikdozent:in als Expert:in eingeladen wurde – und dem prosaischen, sekundären Reden über Lyrik im Rahmen einer Vorlesung. Ein Topos der Literaturgeschichte besagt, dass über Lyrik besonders schlecht geredet werden kann.⁸ Begründet liegt dieser Topos in dem Gedanken, dass lyrisches und diskursives Reden grundsätzlich verschieden sind. Lange Zeit manifestierte sich das in dem Einwand, „jeder lyrische Text widersetze sich, durch seine reine Existenz, begrifflicher Subsumierung“.⁹

Der Begriff „Poetikvorlesung“ suggeriert also ein sekundäres Reden über Lyrik, während die Auftrittssituation, die von den Poetikdozent:innen gestaltet wird, einen Rahmen darstellt, der wie geschaffen ist, um an die mündliche Tradi-

⁸ Max Kommerell fasste diese Erkenntnis in einem Satz zusammen: „Über Gedichte ist schwer reden.“ Vgl. Max Kommerell, Gedanken über Gedichte, Frankfurt a.M. 1943, S. 7.

⁹ Bernhard Sorg, Das lyrische Ich. Untersuchungen zu deutschen Gedichten von Gryphius bis Benn, Tübingen 2011, S. 1.

tion von Lyrik anzuknüpfen.¹⁰ Für die Poetikvorlesungen folgenreich ist der Konflikt zwischen Lyrik und Rhetorik, der sich seit dem achtzehnten Jahrhundert abzeichnet:¹¹ Gegen das Trivium von Grammatik, Dialektik und Rhetorik wird in dieser Zeit der unmittelbare, menschliche Gefühlsausdruck in Position gebracht. Das Gedicht setzt, wie Rüdiger Campe schreibt, auf einen „gegenüber der ‚sekundären‘ Schulerziehung ‚primären‘ Erwerb. Und dieser primäre Ausdruckserwerb unterläuft die trivial gewordene Grenze von Grammatik-Dialektik-Rhetorik.“¹² Dem Misstrauen an der ‚künstlichen‘ Sprache wurde mit einer Hinwendung zur ‚künstlerischen‘ Sprache begegnet.¹³

Mit der Frankfurter Poetikdozentur wurde ein Projekt entworfen, das Lyrik und Rhetorik im zwanzigsten Jahrhundert wieder zusammenführen sollte. Diese

10 Bekanntlich meint „Lyrik“ ursprünglich die mit Begleitung der Lyra vorgetragenen Gesänge. Und lange Zeit galt die lyrische Subjektivität als gattungskonstituierendes Merkmal, das die Lyrik von Epik und Dramatik trennt. Nach der für die Gattung wirkungsmächtigen Erlebniskonvention war lyrische Subjektivität eng an den Anspruch auf individuellen Gefühlsausdruck gebunden. Dass dieser Gefühlsausdruck nie wirklich individuell war, ist schon dem Begriff der *Erlebniskonvention* eingeschrieben.

11 Dieser Konflikt bezieht sich auf einen bestimmten Zeitraum der deutschen Literaturgeschichte; dass die Rhetorik nie zu einem Ende gekommen ist, davon zeugen nicht nur rhetorische Stilmittel im Gedicht bis heute, eine nie unterbrochene rhetorische Ausbildung an Schulen und Universitäten sowie ein Vergleich mit den europäischen Nachbarländern im achtzehnten Jahrhundert, vgl. hierzu Rüdiger Campe, *Affekt und Ausdruck. Zur Umwandlung der literarischen Rede im 17. und 18. Jahrhundert*, Tübingen 1990, S. 487.

12 Ebd., S. 546.

13 In der Romantik radikalisierte sich die Vorstellung, dass die Wahrheit sich in den innersten Empfindungen des Einzelnen zeige. Aber die Hinwendung zum individuellen Gefühl und Erleben wurde wieder rückgebunden an ein größeres Ganzes. Durch das Projekt der Universalpoesie sollten die Gattungen der Poesie wieder mit der Kritik, der Philosophie und der Rhetorik zusammengeführt werden, um das Leben und die Gesellschaft zu poetisieren, wie es in Friedrich Schlegels 116. Athenäums-Fragment heißt. Vgl. für eine dezidierte Auseinandersetzung mit Friedrich Schlegels Vorstellung von der Lyrik als subjektivste Gattung u. a. Rudolf Brandmeyer, *Das historische Paradigma der subjektiven Gattung. Zum Lyrikbegriff in Friedrich Schlegels „Geschichte der Poesie der Griechen und Römer“*. In: *Wege in und aus der Moderne. Von Jean Paul zu Günter Grass*, hg. v. Werner Jung, Sascha Löwenstein, Thomas Maier u. a., 2. Aufl., Bielefeld 2006, S. 155–174. Vgl. ebenfalls Friedrich Schlegel, *Athenäums-Fragmente [1798]*. In: *Ders., Kritische Schriften und Fragmente [1798–1801]*, hg. v. Ernst Behler, Hans Eichner, Paderborn, München, Wien, Zürich 1967, hier: S. 114. „Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle getrennte Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen, und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen. Sie will, und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig, und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen, den Witz poetisieren, und die Formen der Kunst mit gediegnem Bildungsstoff jeder Art anfüllen und sättigen, und durch die Schwingungen des Humors beseelen.“

Zusammenführung ist nicht schon in jeder akademischen Vorlesung über Lyrik gegeben. Die Prämisse, die der Gründung der Poetikdozentur zugrunde liegt, ist der Glaube, dass Lyrik und Rhetorik unterschiedliche Formen der Erkenntnis generieren, die sich jedoch nicht mehr ausschließen, sondern gegenseitig bedingen.¹⁴ Im Rahmen der Poetikdozentur wird weder die Lyrik noch die Rhetorik bevorzugt im Hinblick auf die ‚Wahrheit‘ ihrer Aussage. Die Tatsache, dass es die Dichter:in selbst ist, die Vorlesungen über Lyrik hält, soll verbürgen, dass das, was vom Poetiklehrstuhl aus gelehrt wird, ‚wahr‘ ist. Die Gründung der Poetikdozentur ist darüber hinaus auch ein ethisch aufgeladenes Projekt, da die Dichter:innen erst in dem Moment an die Universität berufen werden, in dem es aufgrund der Erfahrung des Zweiten Weltkriegs und der nationalsozialistischen Diktatur gilt, Formen, Funktionen und Kategorien der zeitgenössischen Kunst grundsätzlich neu zu hinterfragen.

Aus der Perspektive der Dichter:innen verschärft sich die Problematik des Redens über Lyrik noch aus einem weiteren Grund. Wenn es die Lyriker:in selbst ist, die sich über Lyrik äußern soll, droht die noch recht junge Errungenschaft der theoretischen Trennung von empirischer Dichter:in und lyrischem Ich unterwandert zu werden. Diese war erst zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts von Margarete Susman durch den Begriff des „lyrischen Ich“ manifestiert worden. Aber schon zu Zeiten der Poetikdozentur stand die Rolle dieses lyrischen Ichs und damit der gattungsspezifischen Subjektivität wieder zur Diskussion – sowohl in der Literaturwissenschaft als auch unter den Dichter:innen selbst.

Der Umgang mit der lyrischen Subjektivität war zudem an ethische Fragen geknüpft: In Gedichten der Nachkriegszeit, z. B. in der Konkreten Poesie, der hermetischen Lyrik und den neuen Naturgedichten, wird die lyrische Subjektivität zunehmend zurückgenommen. Vielen Dichter:innen gilt eine stark ausgeprägt lyrische Subjektivität als ideologiefähig, während die Auflösung jeglicher lyrischen Subjektivität (z. B. in Naturbilder) unter Verdacht gerät, eskapistisch zu sei.

Das Ich wird in der Nachkriegslyrik zum Repräsentanten einer ethischen Haltung. Das bezieht sich sowohl auf das lyrische Ich als auch auf das Ich am Frankfurter Katheder. Für beide Ichs muss sich die Poetikdozent:in verantworten. Wie sich die Poetikdozent:innen zu dem Verhältnis von lyrischer und diskursiver Rede im Rahmen ihrer Vorlesungen verhalten, welches Lyrikverständnis dabei

¹⁴ Bis heute ist der Glaube an ein spezifisch lyrisches Erkenntnisvermögen ungebrochen: So schreibt Rüdiger Zymner dem Gedicht aus wissenspoetologischer Sicht einen universellen Anspruch zu, denn Gedichten sei „ein Bewusstsein für die Option eines der wichtigsten Medien menschlicher Welterschließung“ inhärent, nämlich ein „Wissen über die Möglichkeiten der Sprache.“ Rüdiger Zymner, *Das ‚Wissen‘ der Lyrik*. In: *Gattungs-Wissen. Wissenspoetologie und literarische Form*, hg. v. Michael Bies, Michael Gamper, Ingrid Kleeborg, Göttingen 2013, S. 109–120, hier: S. 120.

zutage tritt und warum das möglicherweise mit ihrer Selbstverortung am Katheder konfligiert, wird in den Einzelanalysen im Rahmen dieser Arbeit untersucht werden.

Der Konnex von lyrischer Subjektivität und Autorkonstitution verweist schließlich auch auf den historischen Grund für die Korpuswahl: Es ist signifikant, dass die ersten Vorlesungsreihen in Frankfurt hauptsächlich von Lyrikern und Lyrikerinnen bestritten wurden: 1959/60 wird Ingeborg Bachmann, 1960 Marie Luise Kaschnitz, 1960/61 Karl Krolow, 1963 Helmut Heißenbüttel und 1964/65 Hans Magnus Enzensberger berufen.¹⁵ Das lässt sich mit einer allgemeinen Popularität von Lyrik nach dem Zweiten Weltkrieg allein nicht erklären, denn gerade die populäre Lyrik (z. B. in Tageszeitungen) hatte wenig mit jenen Gedichtformen zu tun, wie sie die Frankfurter Poetikdozent:innen der frühen Jahre verfassten. Viel eher ist die Auswahl Ausdruck dafür, dass Lyrik in der Nachkriegszeit eine besondere Rolle in der literarischen Aufarbeitung des Zweiten Weltkriegs und der Schoah spielte. In seiner Einleitung zum Symposium „Lyrik heute“ (1960) fasst Walter Höllerer diesen Befund zusammen:

Die Diskussionen haben gezeigt, daß die Gedichte es vermochten, die neuralgischen Punkte unseres Daseins zu treffen, gegenwärtige Verhältnisse, Möglichkeiten und Gefahren ins Bewußtsein zu rufen, die im Dumpfen, im Verborgenen schwelend vorhanden waren. Die Lyrik wurde deswegen gelobt und getadelt. Es wurde behauptet, daß sie die einzige literarische Form nach 1945 sei, die für die gegenwärtige Bewußtseinslage mit samt [sic!] ihren Hintergründen, d. h. für den zivilisatorischen Gesamthalt des menschlichen Bewußtseins, die angemessenen Ausdrucksmittel gefunden habe. Es wurde andererseits von ihr behauptet, daß sie sich gerade dieser Aufgabe entzogen habe; daß sie sich verflüchtigt habe in eine Region der dünnen Luft, in der sie Seil-Akrobatik betreibe.¹⁶

Höllerer verweist nicht nur auf den Erneuerungsdrang, der in der Lyrik nach 1945 aufzufinden war, sondern betont auch den sozio-politischen Druck, der in den Nachkriegsjahren auf der Lyrik lag. Lyrische Sprache und Form veränderten sich im Werk vieler Dichter und Dichterinnen, weil das Verhältnis zu lyrischen Traditionen aufgrund der nationalsozialistischen Diktatur aus ethischen Gründen nicht unbedarft fortgeführt werden konnte.

¹⁵ Dem stehen nach einer Absage von Rudolf Alexander Schröder im Sommersemester 1961 Einzelvorträge von Pierre Bertaux, Yves Bonnefoy, Cecil Day-Lewis und Mattias Braun entgegen sowie in den späteren Sechziger Jahren Vorlesungsreihen von Heinrich Böll (1964), Reinhard Baumgart (1966/67), Wolfgang Hildesheimer (1967) und Hans Erich Nossack (1967/68). Vgl. https://www.uni-frankfurt.de/46036887/1959_1968__Archiv_der_Frankfurter_Poetikvorlesungen (zuletzt aufgerufen am 27.9.2023).

¹⁶ Walter Höllerer, Einleitung des Symposiums „Lyrik heute“. In: Akzente (1961), H. 1, S. 2–4, hier: S. 2.

Vorliegende Arbeit gliedert sich entlang von zwei historischen Phasen der Frankfurter Poetikdozentur. Die erste Phase umfasst die Poetikvorlesungen von 1959/60 bis 1967/68, zu denen Bachmanns, Krolows, Heißenbüttels und Enzensbergers Vorlesungsreihen zählen. In dieser Phase arbeiten sich die Poetikdozent:innen an einem Reden *über* Lyrik ab. Das Reden über die eigene Lyrik birgt nicht nur das identitätspolitische Problem der Repräsentation, sondern – aus Sicht der Dichter und Dichterinnen – auch die Gefahr, über die analytische Meta-Ebene dem immanenten Erkenntniswert eines Gedichts nie wirklich nahe kommen zu können, ihn sogar kategorisch immer schon zu verpassen. 1968 wird die Dozentur aufgrund der Studentenunruhen in Frankfurt und wachsender Finanzierungsunsicherheit unterbrochen. Erst im Sommersemester 1979 wird sie mit Uwe Johnson als Poetikdozent wieder ins Leben gerufen. Diese zweite Phase dauert bis in das Jahr 1989/90. In den 1980er Jahren erfährt auch die Lyrik im Literaturbetrieb wieder einen Auftrieb, was sich unmittelbar in der Auswahl der Poetikdozent:innen widerspiegelt. Dafür ist jedoch nicht die neue lyrische Strömung der „Neuen Subjektivität“¹⁷ verantwortlich, die sich durch eine Entpolitisierung von Lyrik auszeichnete. Es sind gerade nicht Lyriker:innen wie Nicolas Born, Roman Ritter oder Gabriele Wohmann, die in den 1980er Jahren nach Frankfurt eingeladen werden. Stattdessen wird 1980 Peter Rühmkorf berufen, 1982 Günter Kunert, 1984/85 Ernst Jandl, 1987/88 Hilde Domin und im Wintersemester 1989/90 Günter Grass, der sich in seiner Vorlesung ebenfalls der Lyrik widmet.¹⁸ Auffällig ist, dass die Poetikdozent:innen der zweiten Phase noch unmittelbare Zeitgenoss:innen der Poetikdozent:innen der ersten Phase sind. Die Frankfurter Poetikdozentur blieb auch nach ihrer Unterbrechung einem

17 Die Bezeichnung der „Neuen Subjektivität“ für eine lyrische Strömung seit den 1970er Jahren hatte Marcel Reich-Ranicki in der Literaturbeilage der Frankfurter Allgemeinen Zeitung zur Buchmesse 1975 geprägt, in der er das, was „man als neue Subjektivität anpreist“ als eine „Rückkehr zu jener notwendigen Perspektive, die – als Folge einer einseitigen Politisierung der Literatur – allzu häufig in der vergangenen Zeit vernachlässigt wurde“, beschreibt. Allgemein wurde die Lyrik der „Neuen Subjektivität“ als „Absage an die Phase ihrer Politisierung“ verstanden, wie Hiltrud Gnüg es zusammenfasst. Hiltrud Gnüg, *Entstehung und Krise lyrischer Subjektivität. Vom klassischen lyrischen Ich zur modernen Erfahrungswirklichkeit*, Stuttgart 1983, S. 243.

18 Ab den 1990er Jahren werden noch folgende Lyriker und Lyrikerinnen berufen: Oskar Pastior im Wintersemester 1993/94, Sarah Kirsch im Wintersemester 1996/97 und schließlich kurz nach der Jahrtausendwende im Jahr 2001 Robert Gernhardt, 2003 Elisabeth Borchers, im Wintersemester 2009/10 Durs Grünbein, im Wintersemester 2016/17 Ulrike Draesner und im Wintersemester 2017/18 Silke Scheuermann. Auf die gesamte Geschichte der Frankfurter Poetikdozentur besehen, lässt sich sagen, dass ein Großteil der Vorlesungsreihen bis dato von Prosa-Autor:innen gestaltet wurden und Lyriker:innen und Dramatiker:innen sowie Einzelvorträge oder Ausweitungen auf Vertreter:innen anderer Medien (Regisseure, etc.) deutlich seltener vorkommen.

Programm verschrieben, das den Zweiten Weltkrieg und die Frage nach der Funktion von Literatur in der Gesellschaft als seinen Ausgangspunkt verstand.

Unter den genannten Autor:innen der 1980er Jahre, die alle vor dem Zweiten Weltkrieg geboren wurden, lässt sich bei Rühmkorf und Jandl am besten ein neuer Stil der Poetikvorlesungen beobachten. Ihre Vorlesungsreihen zeugen von einem neuen, experimentellen Umgang mit dem Format. Deshalb wird sich das zweite Analysekapitel auf ihre Vorlesungsreihen fokussieren, in denen die poetische Reflexion die Form von Lyrik einnimmt. Aus einem Reden *über* Lyrik wird bei ihnen ein Reden über Lyrik *in* Lyrik.

Mit einigen Gedanken zu Günter Grass' Poetikvorlesung im Wintersemester 1989/90 und einem kurzen Ausblick auf die weitere Entwicklung der Poetikdozentur und das Reden über Lyrik in Frankfurt endet diese Arbeit. Grass thematisiert die historische Schwellensituation der deutsch-deutschen Wiedervereinigung und markiert auch einen Wendepunkt in der Geschichte der Poetikvorlesungen, indem er noch einmal als Vertreter seiner Generation auf das Adorno-Diktum zu Gedichten nach Auschwitz Bezug nimmt, das schon zur Gründungszeit der Poetikdozentur ein wichtiger Bezugspunkt für die Veranstaltung war. Nach Grass' Frankfurter Auftritt werden zunehmend jüngere Autor:innen berufen und die Auseinandersetzung mit dem Zweiten Weltkrieg verliert an Bedeutung oder wird aus Sicht der jüngeren Generation historisiert (z. B. von Durs Grünbein, der im Jahr 2009 auf die Geschichte des ehemaligen IG-Farben-Hauses Bezug nimmt, hinter dem seine Poetikvorlesungen stattfinden¹⁹).

Der Vorbehalt gegen das Format ist aber auch in der dritten (und vielleicht vierten) Phase der Vorlesungen bis zur Gegenwart nicht zu überhören. Im Gegenteil: Er wird sogar lauter, was zu einem erhöhten Forschungsinteresse und -aufkommen geführt hat. Robert Menasse beginnt seine Vorlesungen im Frühjahr 2005 mit den Worten:

Ich muß Ihnen vorab etwas gestehen: Ich bin ein Hochstapler. Ich habe zugesagt, eine Poetikvorlesung zu halten, aber ich kann das gar nicht. Einen Dichter einzuladen, eine Poetikvorlesung zu halten, ist etwa so sinnvoll, wie einen Kannibalen als Ernährungsberater zu engagieren.²⁰

Michael Lentz ließ 2011 seinen Kollegen Uli Winters als *alter ego* ans Podest treten, der begann, seine Vorlesung für ihn zu lesen. Thomas Meinecke verweigerte sich dem Format in seiner Poetikdozentur im Wintersemester 2011/12, indem er

¹⁹ Vgl. Durs Grünbein, Vom Stellenwert der Worte. Frankfurter Poetikvorlesung 2009, Berlin 2010, S. 8.

²⁰ Robert Menasse, Die Zerstörung der Welt als Wille und Vorstellung. Frankfurter Poetikvorlesungen, Frankfurt a.M. 2006, S. 9.

verschiedene Musikplatten auflegte, Texte über seine eigenen Texte las, und sich somit selbst zum Text stilisierte (was sich am Titel „Ich als Text“²¹ ablesen lässt). Am weitesten ging im Jahr 2013 die *recusatio* von Juli Zeh: „[...] herzlichen Dank für die Einladung zur Frankfurter Poetikvorlesung. Ich fühle mich sehr geehrt. Trotzdem muss ich leider absagen.“ Und kurz darauf: „Kommt nicht in Frage. Man ist entweder Autor oder Poetikbesitzer. Ich bin doch nicht mein eigener Deutsch-Leistungskurs. Ohne mich.“²²

Die jüngere Forschung hat diese Verweigerungshaltung als gattungskonstituierend für das Format der Poetikvorlesung beschrieben. Erstmals wissenschaftlich rezipiert wurden Poetikvorlesungen in autorphilologischen Studien, die die Poetikvorlesungen als Teil des Werks der Autorinnen und Autoren untersuchten.²³ Ältere Forschungsbeiträge, die sich konkret auf Poetikvorlesungen beziehen, hatten hingegen zunächst versucht, die Poetikvorlesung als eigene Gattung unter Zuhilfenahme von Begriffen wie „Essayistik“, „Autobiografie“ und „Poetik“ näher zu bestimmen. Paul Michael Lützeler hat in der Einleitung zu seinem wegweisenden ersten Sammelband zu deutschsprachigen Poetikvorlesungen, „Poetik der Autoren“ (1994), noch etwas zurückhaltend von einer „neue[n] Textsorte“ im Bereich der „literarischen Essayistik“ gesprochen.²⁴ Die Beiträge seines Bandes konzentrieren sich auf ausgewählte Poetikvorlesungen der 1980er und frühen 1990er Jahre und arbeiten den Bruch heraus, den die Aussetzung der Frankfurter Poetikdozentur inhaltlich mit sich gebracht zu haben schien. Lützeler behauptet, die neuen Vorlesungsreihen seien von einer „neuen Bescheidenheit“ geprägt:

Zwei Jahrzehnte zuvor [also in der ersten Phase der Poetikdozentur, I.B.] hatten die Autoren der ersten Vorlesungen versucht, die von den Modernisten hergestellten Zusammenhänge von Ethik und Ästhetik für ihre Gegenwart neu zu formulieren. Inzwischen hatte das postmoderne Wissen zu einer Relativierung der individuellen Standpunkte, zur Akzeptanz eines größeren Pluralismus und zu einer neuen Bescheidenheit im Gebiet der Poetologie geführt.²⁵

Mit dieser „Bescheidenheit“ meint Lützeler eine Selbstbeschränkung von Autor:innen, die sich nicht mehr den ‚großen‘ Themen wie der Bachmann’schen Idee einer Literatur-Utopie widmeten, sondern autobiografisch angelegte Vorlesungsrei-

21 Vgl. Thomas Meinecke, *Ich als Text*. Frankfurter Poetikvorlesungen, Berlin 2012.

22 Juli Zeh, *Treideln*. Frankfurter Poetikvorlesungen, Frankfurt a.M. 2013, S. 7f.

23 Vgl. Kevin Kempke, *Forschungsüberblick*. In: *Handbuch Poetikvorlesungen. Geschichte – Praktiken – Poetiken*, hg. v. Gundela Hachmann, Julia Schöll, Johanna Bohley, Berlin, Boston 2022, S. 27–34, hier: S. 27.

24 Paul Michael Lützeler, *Einleitung. Poetikvorlesungen und Postmoderne*. In: *Poetik der Autoren. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, hg. v. Paul Michael Lützeler, Frankfurt a.M. 1994, S. 7–19, hier: S. 8.

25 Ebd., S. 9.

hen im Stil Uwe Johnsons vortragen.²⁶ Diese ‚bescheidenen‘ poetologischen Essays und „autobiographische[n] Poetik[en]“,²⁷ denen es nicht mehr um die grundsätzlichen Fragen von Ethik und Ästhetik gegangen sei, sind für Lützelers „weit entfernt“ vom „Entwurf einer verbindlichen Poetik“.²⁸ Sie zeichnen sich wie die „Erzählstrukturen, die diskutiert werden“, durch „Offenheit, durch etwas denksportartig Spielerisches aus.“²⁹

Auch Ulrich Volk teilt diese Vorstellung eines offenen und individuell geprägten Formats. Er schlägt eine „Klassifizierung“³⁰ der Poetikvorlesungen über den Begriff der „Poetik“ vor:

Handelt es sich dabei (1.) um Vorlesungen über die allgemeine Poetik, verstanden als poetologische Reflexion des Autors über das Schreiben an sich und das Nachdenken über die Bedeutung und die Funktion von Literatur; liegt (2.) eine spezifische Poetik, verstanden als persönlicher Schreib- und Entwicklungsprozeß des jeweiligen Autors vor; haben wir es (3.) mit dem Nachvollzug von literatur- und gattungsgeschichtlichen Entwicklungen oder (4.) dem Nacherzählen bekannter literarischer Texte zu tun? Stehen (5.) außerliterarische, gesellschaftliche und historische Aspekte der Literatur im Vordergrund oder wird (6.) die Seite der Kritik herangezogen?³¹

Was in diesen sechs Klassifikationen nach wie vor im Hintergrund bleibt, ist sowohl die Verweigerung der Poetikdozent:innen gegen genau solche Kategorisierungen als auch die performative und formale Ebene der Vorlesung. Volks Klassifizierung orientiert sich beinahe ausschließlich am Inhalt der Vorlesungsreihen und blendet die institutionell bedingten Formatzwänge, die einerseits von der einladenden Institution, andererseits vom Literaturbetrieb ausgehen, und daraus resultierende Formatüberschreitungen aus.

Doren Wohlleben untersucht nach Lützelers Vorbild den Essay als eine die Poetikvorlesung konstituierende Form. Sie betont dessen vorläufigen, spielerischen und utopischen Charakter, den sie auch der Poetikvorlesung zuschreibt. Die Sozialform der Vorlesung berührt sie nur am Rande ihrer Arbeit, wenn sie das Essayistische der Poetikvorlesung mit der Möglichkeit einer essayistischen Wissenschaft in Verbindung bringt. Unter dem Begriff der Poetik versteht Wohlleben im Zusammenhang mit der Poetikvorlesung eine Form der Selbstreflexivität. Jede Autor:in reflektiere

26 Vgl. ebd.

27 Ebd., S. 11.

28 Ebd., S. 16.

29 Ebd.

30 Ulrich Volk, *Der poetologische Diskurs der Gegenwart. Untersuchungen zum zeitgenössischen Verständnis von Poetik*, dargestellt an ausgewählten Beispielen der Frankfurter Stiftungsgastdozentur Poetik, Frankfurt a.M. 2003, S. 63.

31 Ebd.

„Begleitumstände ebenso wie die mentalen und emotionalen Voraussetzungen des Schreibens sowie dessen Auswirkungen auf die Autor- und Selbstkonstruktionen.“³² Wohlleben zufolge bleiben Poetikvorlesungen deshalb immer individuell und auch nur individuell gültig. Sie deutet das als Auslöser dafür, dass sie lange dem „Vorwurf von Unwissenschaftlichkeit“³³ ausgeliefert gewesen seien. Dem stellt sie die Frage entgegen, „ob eine selbstreflexive Poetik, wie sie in den Vorlesungen entworfen wird, nicht auch für die Literaturwissenschaft fruchtbar gemacht werden kann.“³⁴ Die Poetikdozent:innen seien der Literaturwissenschaft längst nicht mehr so abgeneigt, konstatiert Wohlleben, wie der „tradierte[] Bescheidenheitstopos [...], der leicht in inszenierten Selbsthaß umschlägt, gerne vorgibt.“³⁵ Wohlleben erhofft sich „ein neues Selbstbewußtsein in der ‚Poet(h)ik der Literaturwissenschaft‘, die sich ihres Appellcharakters bewußt ist und zudem den Literaturwissenschaftler in die Verantwortung miteinbezieht“.³⁶ Wohlleben möchte zwar nicht „die Machart der Poetik-Vorlesungen als neues Wissenschaftsideal“ hochhalten, liest aus den von ihr analysierten Poetikvorlesungen jedoch eine „Selbstreflexion“ heraus, die ihresgleichen in der Literaturwissenschaft suche.³⁷ Mit diesem Begriff meint Wohlleben vor allem die Reflexion über das eigene Schreiben, das sie in Poetikvorlesungen erkennt. Diese „Selbstreflexion“ sei im wissenschaftlichen Bereich „absolut unüblich“, was Wohlleben als „einen möglichen Grund für das geisteswissenschaftliche Krisenbewußtsein“ und ein „Defizit“ ausmacht.³⁸

Es ließe sich ergänzen, dass sich die Poetikdozent:innen mit ihren Vorlesungsreihen zumeist gegen solche Funktionalisierungen stellen. Der Begriff der Selbstreflexivität³⁹ dient Wohlleben zudem als Beschreibung einer kritischen, sich ständig selbst analysierenden Haltung. Es bleibt dabei aber fraglich, ob Selbstreflexivität per se zu einer kritischen Position führt und ob überhaupt von einer selbstreflexiven Haltung in Poetikvorlesungen die Rede sein kann, wenn akademisch-institutionell – und folglich von außerhalb des literarischen Feldes –

32 Doren Wohlleben, *Schwindel der Wahrheit. Ethik und Ästhetik der Lüge in Poetik-Vorlesungen und Romanen der Gegenwart*. Ingeborg Bachmann, Reinhard Baumgart, Peter Bichsel, Sten Nadolny, Christoph Ransmayr, W.G. Sebald, Hans-Ulrich Treichel, Freiburg i.Br. 2005, S. 323.

33 Ebd.

34 Ebd., S. 324.

35 Ebd., S. 331.

36 Ebd. So lautet die Zusammenfassung ihrer These auf dem Buchrücken des Buches.

37 Ebd., S. 324.

38 Ebd.

39 Vgl. für eine kritische Lesart des Begriffs und Überlegungen, welche Rolle er spielt und welchen Nutzen er in geisteswissenschaftlichen Disziplinen hat: Eva Geulen, Peter Geimer, Was leistet Selbstreflexivität in Kunst, Literatur und ihren Wissenschaften? In: *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 89 (2015), H. 4, S. 521–533.

vorgegeben ist, wie das Format aufgebaut und angebunden ist. Für Wohlleben geht mit der Selbstreflexivität der Poetiken, die in Poetikvorlesungen vorgestellt werden, einher, dass diese „weder normativ noch präskriptiv“⁴⁰ seien. Diese These wäre zumindest in Bezug auf die Poetikvorlesungen der ersten Phase der Frankfurter Poetikdozentur zu präzisieren, in denen bisweilen poet(olog)ische Programme entworfen werden, die, wenngleich nicht als Poetik vorgestellt, doch einen Anspruch auf allgemeine Gültigkeit hegen – gerade, weil diese Fragen in den 1950er und 1960er Jahren ethisch aufgeladen sind. Zu fragen wäre ebenfalls, genau wie bei Volk, ob Poetikvorlesungen tatsächlich Ausdruck von Individualität und ‚individueller Poetik‘ sind, und ob die Funktionsbestimmungen nicht in einem institutionell starren Format stattfinden.

Matteo Galli beschäftigt sich in seinem kurzen Aufsatz „The Artist is present“ genau wie Wohlleben zum Ende ihrer Studie mit dem Verhältnis von Literaturwissenschaft und Poetikvorlesungen, allerdings in konträrer Weise. Er erkennt in der „massive[n] Aufwertung des Epitexts in der aktuellen deutschsprachigen Literatur“ eine „Re-Inthronisierung des Autors, dessen Kommentare, poetologische Statements, hermeneutische Selbstausslegungen die literaturwissenschaftliche Arbeit der professionellen Leser, nämlich der universitären Germanisten, immer stärker konditionieren.“⁴¹ Gallis These wird allein durch die Anzahl an Poetikdozenturen bestätigt; an mehr als 30 deutschsprachigen Universitäten gibt es sie heute. Die wechselseitige Befruchtung von Literaturwissenschaft und Poetikvorlesungen ist dabei nicht zu leugnen. Ein offensichtlicher Grund für den ungebrochenen Erfolg der Poetikvorlesungen liegt darin, dass alle beteiligten Akteur:innen durch dieses Format ökonomisches und symbolisches Kapital akkumulieren.⁴² Poetikdozenturen bewerben die Universitäten, an denen sie stattfinden, genauso wie

⁴⁰ Wohlleben, *Schwindel der Wahrheit*, S. 323.

⁴¹ Galli, *The Artist is Present*, S. 62.

⁴² Vgl. hierzu Maren Jäger, *Man wird ja wohl noch „Ich“ sagen dürfen! Zur Institutionalisierung von Individualität im Genre der Poetikvorlesung*. In: *Ichtexte. Beiträge zur Philologie des Individuellen*, hg. v. Christopher Busch, Till Dembeck, Maren Jäger, Paderborn 2019, S. 185–213, hier: S. 187. „Ein Grund für die sprunghafte Vermehrung von Poetikvorlesungen in den letzten Jahrzehnten besteht darin, dass es sich bei dem sie begleitenden Austausch von (vor allem, aber nicht nur) symbolischem Kapital um ein *win-win* für alle Beteiligten handelt. Sie gewähren dem Autor Aufmerksamkeit, eröffnen ihm einen Spiel- und Echoraum, erhöhen seine Präsenz im literarischen Feld und legitimieren ihn zugleich vor der akademischen Öffentlichkeit.“ Vgl. ebenfalls Gundela Hachmann, *Poeta doctus docens. Poetikvorlesungen als Inszenierung von Bildung*. In: *Subjektform Autor. Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung*, hg. v. Sabine Kyora, Bielefeld 2014, S. 137–155, hier: S. 141: „Es geht [...] längst nicht nur um die Marke des Autors oder der Autorin; auch die Marke der jeweiligen Institution soll so in Symbiose mit den einzelnen Autorennamen auf dem Bildungsmarkt positioniert und profiliert werden.“

die Autor:innen und ihre Verlage durch diese Veranstaltung beworben werden. Nicht zuletzt eröffnen sie neue Forschungsfelder, was sich deutlich anhand einer zunehmenden wissenschaftlichen Beschäftigung mit Poetikvorlesungen seit Beginn des einundzwanzigsten Jahrhunderts nachweisen lässt.⁴³

Kevin Kempke vereint in seiner Dissertation (2021) ältere Forschungsfragen zur Gattung der Poetikvorlesung mit Fragen nach der Institutionalisierung von Poetikvorlesungen als neues Format im Literaturbetrieb. Seine Überlegungen gipfeln schließlich in einer Befürwortung einer „Gegenwartsliteraturwissenschaft, die weder geschichtsvergessen den Anschluss an die historisierende Forschung aufgibt, noch sich von neuen Problem [sic!] und Fragestellungen philologisch unbeeindruckt zeigt und die versucht, literaturinterne und literaturexterne Faktoren, aktuelle Medienwechselphänomene und bekannte Formate analytisch aufeinander zu beziehen.“⁴⁴ Während Kempkes Arbeit also das ästhetische Potenzial von Poetikvorlesungen für eine Gegenwartsliteraturwissenschaft hervorhebt, verschreibt sich diese Arbeit vielmehr einer historisierenden Literaturwissenschaft.

Seit den 2010er Jahren rückt die in früheren Studien nur angedeutete Bescheidenheitsgeste und das mit ihr verbundene Paradoxon, eine Poetikvorlesung zu halten, aber vorzugeben, dies nicht zu können/wollen, ins Zentrum der wissenschaftlichen Auseinandersetzung. Diese Schwerpunktveränderung in der Forschung beginnt mit Johanna Bohleys Aufsatz „Zur Konjunktur der Gattung Poetikvorlesung als ‚Form für nichts‘“ (2011). Bohley definiert die Poetikvorlesung „als eigenständige und im Buchmarkt des 21. Jahrhunderts präsenste Gattung“.⁴⁵ Sie schlägt vor, die „sinnstiftende Negativität“⁴⁶ der *captatio benevolentiae* als Gattungsmerkmal aufzufassen. Dieses Gattungsmerkmal ist als konstitutives Element tatsächlich schon seit Beginn der Frankfurter Poetikvorlesungen allen Vorlesungsreihen inhärent und ohne die Entstehungsgeschichte sowie die institutionelle Rahmung nicht zu erklären.

In ihrem jüngeren Aufsatz „Dichter am Pult – Altes/Neues aus Poetikvorlesungen 2010–2015“ (2017) erkennt sie in den Vorlesungsreihen von Christa Wolf (1982)

43 Vgl. hierzu auch den Forschungsüberblick, der auch jüngere, für diese Arbeit weniger relevante autorphilologische Studien inkludiert, inklusive Bibliografie im Handbuch Poetikvorlesungen, S. 27–34. Die Tatsache, dass es nun überhaupt ein „Handbuch Poetikvorlesungen“ gibt, zeigt wie stark Poetikvorlesungen als Forschungsgegenstand Einzug in die Literaturwissenschaft gehalten haben und wie gut das Netzwerk Literatur-Literaturbetrieb-Literaturwissenschaft im Rahmen von Poetikvorlesungen funktioniert.

44 Kevin Kempke, Vorlesungsszenen der Gegenwartsliteratur. Die Frankfurter Poetikvorlesungen als Gattung und Institution, Göttingen 2021, S. 444.

45 Johanna Bohley, Zur Konjunktur der Gattung Poetikvorlesung als „Form für nichts“. In: Das erste Jahrzehnt. Narrative und Poetiken des 21. Jahrhunderts, hg. v. Julia Schöll, Johanna Bohley, Würzburg 2011, S. 227–242, hier: S. 227.

46 Ebd., S. 237.

und Juli Zeh (2013) eine „Anti-Poetik“.⁴⁷ Immer noch ist die Rede von einer „sinnstiftenden Negativität“, allerdings nunmehr aus der Erkenntnis, dass es sowohl Poetikvorlesungen gebe, die eine Poetik (im Sinne einer Selbstauskunft über das eigene Schreiben) vertreten, als auch Vorlesungsreihen, die eine Anti-Poetik ausstellen (darunter versteht Bohley die Behauptung der Autor:innen, keine Poetik zu besitzen). Den Poetik-Begriff sieht Bohley in Bezug auf Poetikvorlesungen nicht mehr als einen normativen, sondern individuellen Begriff im Sinne einer impliziten Poetik. An Poetikvorlesungen sei heutzutage „wenig Paradigmatisches“ festzustellen, denn das Format sei zunehmend auf „Diversität“ ausgerichtet. Zudem mache „der Wandel zum mehr Performativen in Poetikvorlesungen bei gleichzeitiger Überproduktion deren Selbstbezüglichkeit sowie die Interpretation des Genres als Selbstauskunft deutlich.“⁴⁸ Allerdings waren Selbstauskünfte explizit oder implizit immer schon ein Merkmal der deutschsprachigen Poetikvorlesungen, belegt allein durch die leibliche Präsenz der Poetikdozent:in. Auch sind Poetikvorlesungen von Anfang an selbstinszenatorisch, weil das Format eine Selbstverortung erzwingt. Und schließlich beginnt der Wandel „zum mehr Performativen in Poetikvorlesungen“ schon mit den Vorlesungsreihen Rühmkorfs und Jandls in den 1980er Jahren.

Seit Bohley wird Juli Zehs ausgestellte Absage in der Forschung (nicht zuletzt dank des Bonmots „Ich bin doch nicht mein eigener Deutschleistungskurs.“) als Form einer neuen Verweigerungshaltung im Rahmen der Poetikdozentur gelesen. Monika Schmitz-Emans, deren einschlägige Publikationen zu Poetikvorlesungen vor allem auf das Verhältnis von Mündlichkeit und Schriftlichkeit sowie auf Fragen der Präsenz ausgerichtet sind,⁴⁹ beschreibt das Spannungsverhältnis von Absage und Zusage ebenfalls in Bezug auf Juli Zehs Frankfurter Vorlesungen:

Die Selbst-Profilierung der Schreibenden erfolgt zu weiten Teilen *via negationis*: durch den Wunsch der Schriftstellerin nach Unsichtbarkeit und die Abschottung gegenüber Ansprüchen

47 Johanna Bohley, Dichter am Pult. Altes/Neues aus Poetikvorlesungen 2010–2015. In: Gegenwart schreiben. Zur deutschsprachigen Literatur 2000–2015, hg. v. Corina Caduff, Ulrike Vedder, Paderborn 2017, S. 243–254, hier: S. 243.

48 Ebd., S. 254.

49 Vgl. Monika Schmitz-Emans, Subjekt und Sprache. In: Proteus im Spiegel. Kritische Theorie des Subjekts im 20. Jahrhundert, hg. v. Paul Geyer, Monika Schmitz-Emans, Würzburg 2003, S. 289–316; Monika Schmitz-Emans, Reflexionen über Präsenz. Poetikvorlesungen als Experimente mit dem Ich und mit der Zeit. In: Komparatistik als Humanwissenschaft. Festschrift zum 65. Geburtstag von Manfred Schmelting, hg. v. Monika Schmitz-Emans, Claudia Schmitt, Christian Winterhalter, Würzburg 2008, S. 377–386; Monika Schmitz-Emans, Oralität und Schriftlichkeit, Zeitlichkeit und Performanz im Spiegel Frankfurter Poetikvorlesungen. In: Textgerede. Interferenzen von Mündlichkeit und Schriftlichkeit in der Gegenwartsliteratur, hg. v. David-Christopher Assmann, Nicola Menzel, Paderborn 2018, S. 227–247.

des Publikums auf Öffentlichkeit des Schriftstellers. Dies zum Gegenstand öffentlicher Vorträge zu machen, grenzt allerdings evidenterweise nahe an einen performativen Selbstwiderspruch.⁵⁰

Mit der performativ widersprüchlichen Absage an die Vortragssituation sowie an die metaliterarische Ebene der Poetik, etabliert sich die Autor:in umso mehr als Literat:in. Wenn „im selbstreflexiven Spiel ‚Poetikvorlesung‘“ die Poetikdozent:in sich der Vortragssituation verweigert und behauptet, „keine ‚Poetik‘ zu haben“, finden die Vorlesungsreihen „im Zeichen des ‚Trotzdem‘“ statt.⁵¹ Auf diese Weise erfüllt sich Schmitz-Emans zufolge ein emphatisches Bekenntnis zur Literatur vor jedem sekundären Reden über Literatur.

Diesem „Trotzdem“, um das es in der vorliegenden Arbeit geht, widmet sich auch der 2020 erschienene Sammelband „Leider nein! Die Absage als kulturelle Praxis“.⁵² Die Beiträge gehen von der Idee aus, dass die Absage – anders als die Zusage – als kulturelle Praktik immer eine Anschlusskommunikation erzeugt. Exemplarisch für den Band ist Kevin Kempkes Analyse der „Absagen als Topos der Gattung Poetikvorlesung“, die auch er am Beispiel von Juli Zehs Frankfurter Poetikvorlesungen durchführt. Kempke argumentiert, dass die Absage an das Format in der Vorlesesituation selbst konstitutiv für das Format und deshalb produktiv sei. Dass aus der inszenierten Absage im Verlauf von Zehs Vorlesungen schließlich eine Zusage werde, erläutert Kempke anhand der zweifachen Spannungskonstellation zwischen Wissenschaft und Literatur sowie zwischen Literatur und Literaturbetrieb. Zeh grenze sich in zweifacher Hinsicht ab:

Zum einen vom Literaturbetrieb, an dem sie nur unter Absehung von ihren hehren Prinzipien teilnehmen kann, zum anderen von den Autor:innen, die unter der *déformation professionnelle* des poetologischen Schreibens leiden. Im Fall von Juli Zeh fügt sich das nahtlos in das bestehende Image ein: Sie hat ihre literarische Karriere auf realistischen Romanen aufgebaut, die jeweils an tagesaktuelle Fragen rückgebunden sind und von einer Positionierung als öffentliche Intellektuelle durch Debattenbeiträge und Fernsehauftritte flankiert werden.⁵³

50 Ebd., S. 245.

51 Monika Schmitz-Emans, Poetikvorlesungen literarischer Autoren als Selbstbefragung, Selbstpositionierung und Selbstinszenierung. In: Wozu Literatur(-wissenschaft)? Methoden, Funktionen, Perspektiven, hg. v. Andreas Haarmann, Cora Rok, Göttingen 2019, S. 255–270, hier: S. 260.

52 Leider nein! Die Absage als kulturelle Praktik, hg. v. David-Christopher Assmann, Kevin Kempke, Nicola Menzel, Bielefeld 2020.

53 Kevin Kempke, ‚Ich kann das gar nicht‘. Absagen als Topos der Gattung Poetikvorlesung. In: Leider nein! Die Absage als kulturelle Praktik, hg. v. David-Christopher Assmann, Kevin Kempke, Nicola Menzel, Bielefeld 2020, S. 167–182, hier: S. 177.

Kempke beschreibt diese Form der „zusagenden Absage“⁵⁴ als eine Entschuldigung „im Voraus für Fehler und Versäumnisse des eigenen Vortrags“⁵⁵ und damit auch als Abwehr akademischer Ansprüche. Er liest Poetikvorlesungen als poetologische Texte und versteht sie als Inszenierung einer Schreibszene. So attestiert er Juli Zehs Poetikvorlesungen, dass Zeh in ihnen „ihren üblichen Schreibweisen und Verfahren treu“⁵⁶ bleibe. Kempkes Aufsatz erkennt im „Topos der zusagenden Absage“⁵⁷ ein Moment, das die „Verpflichtung zum Vortrag einer Individualpoetik in ihren Voraussetzungen und Konsequenzen erst eigentlich sichtbar“⁵⁸ macht.

Wie sehr dieser „Vortrag einer Individualpoetik“ mittlerweile ritualisiert ist, hebt Maren Jäger hervor. Sie beschreibt die Poetikvorlesung zwar auch als essayistisches Genre, weist aber darüber hinaus auf den wichtigen Umstand hin, dass diese Zuschreibung zu einseitig ist. Jäger betont, dass es sich in erster Linie um eine Vorlesung handle, die von einer konkreten Person auf Einladung einer Institution gehalten wird:

Zu ihren Gelingensbedingungen als Ich-Text zählt der Umstand – das ist die unhintergehbare Antinomie der Poetikvorlesung –, dass es sich bei ihr um ein in vielen Facetten ritualisiertes und institutionalisiertes Genrehybrid handelt, dessen Aktualisierung einem Wechselspiel aus materiellen und ideellen Institutionalierungsprozessen und Entinstitutionalisierungsgesten unterliegt. Was sich als individuell oder autonom oder egologisch darstellt, ist oft in hohem Maße kollektiv, durch literarische und soziale Institutionen und ‚Apparate‘ (Betrieb, Akademie, Literatursystem, Öffentlichkeit) eingehegt und ritualisiert. Versteht man ‚Institution‘ als ‚Trias aus Einrichtung, Benutzern und Erwartungen‘ [wie Ulrich Breuer, I.B.], so begegnet man – schon im flüchtigen Durchgang durch die Spezies – der Paradoxie, dass selbst Einrichtungsdestruktion, Benutzerbrüskierung und Erwartungsenttäuschung, allesamt Gesten der Entinstitutionalisierung, umso nachhaltiger zur Institutionalisierung beitragen.⁵⁹

Diese „unhintergehbare Antinomie der Poetikvorlesung“, die Spannung zwischen Individuellem und Kollektivem, ist besser als die Kategorie des Essays geeignet, den Charakter von Poetikvorlesungen zu beschreiben. Formal sind Poetikvorlesungen zunächst immer Vorlesungen. Was immer Autorkonstitution und Verweigerungshaltung im Rahmen einer Poetikvorlesung bedeuten, muss daher mit Blick auf die Konstitution des Formats erläutert werden. Jäger benennt das Ich zwar auch als „das Gravitationszentrum in Poetikvorlesungen“, behauptet aller-

54 Ebd., S. 172.

55 Ebd., S. 171.

56 Ebd., S. 177.

57 Ebd., S. 172.

58 Ebd.

59 Jäger, Man wird ja wohl noch „Ich“ sagen dürfen!, S. 197.

dings, dass dieses Ich „den Poetikdozenten seit den 80er Jahren“ „suspekt“ geworden sei.⁶⁰

Für die hier behandelten Vorlesungsreihen von Bachmann, Krolow, Heißenbüttel, Enzensberger, Rühmkorf und Jandl muss eher Gegenteiliges festgestellt werden: Den Poetikdozent:innen der ersten Phase ist das Subjekt suspekt geworden, was sich anhand ihrer Selbstverortungen und Verweigerungshaltungen nachzeichnen lässt. Für die Poetikdozenten der zweiten Phase, Rühmkorf und Jandl, steht das Ich hingegen im Zentrum der Vorlesungen, was sich wiederum an ihrer formalen, performativen Ausreizung des Formats, mit der sie das Format verweigern, zeigt.

Wie dieser kurze Überblick aufweist, hat die Verweigerungshaltung der jüngsten Poetikvorlesungen in Frankfurt eine neue Forschungsperspektive eröffnet. Anders als in der älteren Forschung wird nun sichtbar, dass die Verweigerung für das Format konstitutiv ist. Insofern sich die jüngere Forschung allerdings auf die Vorlesungsreihen seit der Jahrtausendwende konzentriert, entgeht ihr, dass die Verweigerungshaltung das Format seit ihrem Beginn begleitet. Das Reden über Lyrik in den ersten beiden Phasen der Poetikdozentur etabliert also schon das, was spätere Vorlesungsreihen gewissermaßen nur noch nachahmen. Das ist der Grund, aus dem der Fokus dieser Arbeit auf dem Ursprung dieser Verweigerungshaltung in Frankfurter Poetikvorlesungen der späten 1950er bis 1980er Jahre liegt. Erst seit den 1990er Jahren wird diese Verweigerung gegen die Funktionalisierung der einladenden Institution tatsächlich topisch, damit aber auch zu einem gewissen Grad redundant.

Bevor in den beiden Analysekapiteln die Vorlesungsreihen von Ingeborg Bachmann, Karl Krolow, Helmut Heißenbüttel, Hans Magnus Enzensberger, Peter Rühmkorf und Ernst Jandl hinsichtlich ihrer Formatverweigerungen und Autorkonstitutionen untersucht werden, ist es nötig, sich den historischen Kontext der Gründung der Frankfurter Poetikdozentur vor Augen zu halten. Das folgende Kapitel bietet daher einen Überblick über die Entstehung der Frankfurter Poetikdozentur sowie über Theodor W. Adornos Rolle als Kommissionsmitglied der Poetikdozentur und als wiederkehrender Bezugspunkt für die Poetikdozent:innen. In einer Gegenüberstellung von Gottfried Benn und Paul Celan und ihrer kanonischen Reden über Lyrik, „Probleme der Lyrik“ und „Meridian“, soll zum einen ein Überblick über die Lyrikszene der Nachkriegszeit gegeben werden. Zum anderen dient die Analyse dieser beiden Reden der Herausarbeitung eines Paradigmas, das auch in der Untersuchung der Poetikvorlesungen eine tragende Rolle spielt. Der historische Überblick endet mit einem Exkurs zu literaturwissenschaftlichen bzw. lyriktheoretischen De-

⁶⁰ Ebd., S. 198.

batten, die die Notwendigkeit und Problematik eines Formats wie der Poetikvorlesung noch einmal aus anderer Perspektive als der literarischen selbst verdeutlichen. Erst vor dem im Folgenden dargelegten historischen Hintergrund erklärt sich das Spannungsverhältnis zwischen Autorkonstitution und Verweigerungshaltung, das die Frankfurter Poetikdozentur begründet.

2 Die Frankfurter Poetikdozentur als Reaktion auf die Krise der Lyrik nach 1945

Als die Frankfurter Poetikdozentur Ende der 1950er Jahre gegründet wurde, befand sich der deutschsprachige Literaturbetrieb immer noch in einer Phase der Restitution.¹ Im Mittelpunkt der Bemühungen standen Literaturpreise und Festveranstaltungen, wie die Feierlichkeit zu Goethes 200. Geburtstag im Jahr 1949 oder die Verleihung des Büchner-Preises, der 1951 als reiner Literaturpreis wiedereingeführt wurde. Diese Formen der Wiederbelebung standen zwar explizit oder implizit alle unter dem Eindruck des vergangenen Weltkrieges, waren jedoch nicht zwangsweise um Erneuerung, sondern zumeist um Anschluss an die Tradition bemüht. Mit Gottfried Benn erhielt beispielsweise ein Vertreter der alten Dichtergeneration den ersten Büchner-Preis nach dessen Neuausrichtung. Diese Wahl ist symptomatisch für die restaurative Kulturpolitik der Adenauer-Ära und steht in schroffem Kontrast zu verschiedenen literarhistorischen sowie literaturwissenschaftlichen Selbstbeschreibungen, die Begriffe wie die des „Kahlschlags“ oder der „Stunde Null“ prägen.

Dass es einen solchen Kahlschlag weder in der Literatur noch in der Literaturwissenschaft (geschweige denn in Politik, Wirtschaft und Justiz) gegeben hat, ist gut aufgearbeitet.² Besonders zeigen sich die Kontinuitäten, wie im Falle Benns, durch das Personal, das sich aus denselben Protagonisten zusammensetzte. Die Kahlschlag-Theorie ist ein Ideologem, das sowohl von konservativen als auch (vermeintlich) progressiven Kräften genutzt wurde, u. a. um die eigene nationalsozialistische Vergangenheit von der aktuellen Nachkriegsexistenz abzuspalten.³ So spricht Hans Werner Richter rückwirkend von einem solchen Kahlschlag und beschreibt die Gründung der Gruppe 47 und ihr berühmtes Treffen in Niendorf an der Ostsee im Jahr 1952 als ein Ende dieser Kahlschlagperiode und einen Neuanfang für die deutschsprachige Literatur.⁴ Fritz J. Raddatz machte 1979 in einem „Zeit“-Dossier jedoch wirkungsvoll öffentlich, dass auch die Mitglieder der Gruppe 47 eine nationalsozialistische Vergangenheit hatten: „Die Schubladen waren leer, eine Stunde

1 Vgl. Reinhard Wittmann, *Geschichte des deutschen Buchhandels*, 2., durchges. und erw. Aufl., München 1999, S. 392f.

2 Vgl. u. a. Helmut Peitsch, *Nachkriegsliteratur 1945–1989*, Göttingen 2009, sowie Gerhard Kaiser, „Dichtung als Dichtung“ – Die langen 50er Jahre der westdeutschen Germanistik. In: *Der Deutschunterricht* 53.5 (2001), S. 84–94.

3 Vgl. Jana Hrdličková, *Die deutschsprachige Lyrik und die ‚Stunde Null‘ 1945*. In: *Brünner Beiträge zur Germanistik und Nordistik* 34.2 (2020), S. 45–63.

4 Vgl. Hans Werner Richter, *Die Gruppe 47*. Vortrag, gehalten auf Einladung der schwedisch-deutschen Gesellschaft, Stockholm im März 1963. In: *Moderna Språk* 58.3 (1964), S. 331–344.

Null hatte nie geschlagen, und einen ‚Kahlschlag‘ gab es nicht: Die deutsche Nachkriegsliteratur hat nicht nach dem Krieg begonnen.“⁵ Erst mit dem Tod Bennis im Jahr 1956 setzte eine verstärkte öffentliche Reflexion in der bundesrepublikanischen Literatur über das nationalsozialistische Regime und seine Auswirkungen auf die Literatur ein, weshalb der Diskurs stets auch moralisch aufgeladen war.⁶

Als Helmut Viebrock die Frankfurter Poetikdozentur initiierte, setzte er damit auch ein Zeichen, dass eine solche Reflexion der nationalsozialistischen Diktatur im Literaturbetrieb dringend notwendig war.⁷ Viebrock erkannte die Chance, mit einer Poetikdozentur die Debatte über Literatur nach 1945 an die eigene Universität anzubinden. Im wissenschaftlichen Kontext war er nicht der Erste, der eine Neubestimmung von Literatur und Kunst forcierte (und sein eigener wissenschaftlicher Beitrag zu diesem Vorhaben war eher regressiv als progressiv). Größere literaturwissenschaftliche Studien, die sich diesem Problem der Bestimmung von Literatur und insbesondere der Lyrik nach 1945 widmeten, waren u. a. Emil Staigers „Grundbegriffe der Poetik“ (1946), Hugo Friedrichs „Die Struktur der modernen Lyrik“ (1956) und Käte Hamburgers „Logik der Dichtung“ (1957). Auch Dichter wie Gottfried Benn („Probleme der Lyrik“, 1951) und die Gruppe 47 beteiligten sich an dem Diskurs über Literatur und ihre Funktion nach 1945. In Frankfurt selbst dominierten die Vertreter:innen der Frankfurter Schule die Diskussion über die Rolle der Kunst in der Gesellschaft.

5 Fritz J. Raddatz, „Wir werden weiterdichten, wenn alles in Scherben fällt ... Der Beginn der deutschen Nachkriegsliteratur“. In: *Die Zeit* 42 (12.10.1979), S. 33.

6 Vgl. Viktor Žmegač, 1945–1980. In: *Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, hg. v. Viktor Žmegač, Bd. 3.2, Königstein i.Ts. 1984, hier: S. 430 f. Žmegač stellt heraus, dass die Fünfziger Jahre vor allem eine „Konsolidierung und Bestätigung dessen“ brachten, „was sich schon in den Jahren seit 1946 ankündigte: die Restitution konservativer Formen und traditioneller Inhalte. Wie sich im politischen Bereich mit Konrad Adenauer eine Gestalt durchsetzt, die an bürgerlich-konservative Traditionen der Kaiserzeit und der Weimarer Republik anknüpft, so wird die intellektuelle Diskussion geprägt durch die Gruppe der ‚grand old men‘, die wie Benn, wie Holthusen oder wie Jünger über die Erfahrung der Katastrophe hinweg einen Brückenschlag in die Vergangenheit vornehmen.“

7 Arturo Larcati spricht davon, dass die Einrichtung einer Poetikdozentur den „Nachholbedarf“ der deutschen Literatur nach dem Nationalsozialismus zeige. Vgl. Arturo Larcati, Ingeborg Bachmann und das ‚Wunderjahr‘ 1959. Die Frankfurter Vorlesungen im Kontext. In: *Das Jahr 1959 in der deutschsprachigen Literatur*, hg. v. Günter Häntzschel, Sven Hanuschek, Ulrike Leuschner, edition text + kritik 2009, S. 219–239, hier: S. 219. Vgl. ebenfalls Kevin Kempke, Vorlesungsszenen der Gegenwartsliteratur, S. 90. Kempke betont, dass er die Funktion der frühen Vorlesungsreihen zwar ebenfalls darin sieht, dass mit diesem Format und an diesem Ort ein Austausch geschaffen werden sollte über Literatur nach 1945. Die wichtigere Funktion aber liege „in der Herausbildung einer bestimmten Form des Sprechens über Literatur und der damit verknüpften Herausbildung eines bestimmten Verhältnisses von Werk und Selbstkommentar.“

Neu war Viebrocks Idee einer Poetikdozentur im deutschsprachigen Raum vor allem deshalb, weil sie auch die nicht-universitären Akteur:innen in die universitäre Diskussion über die Funktion von Literatur einzubinden versuchte. Die Gruppe 47 war ein exklusives Treffen von Schriftsteller:innen und Kritiker:innen, das zunächst in privatem Rahmen erfolgte. Die Gründung der Poetikdozentur ist im Gegensatz dazu als Versuch zu verstehen, die moderne Ausdifferenzierung von Literatur, Kritik und Wissenschaft zurückzunehmen.

Die Vertreter der Frankfurter Universität signalisierten auf diese Weise, dass sie sich, auch über ihre eigene Forschung hinaus, zu einer solchen Zusammenführung berufen fühlten. Sie beteiligten sich mit der Installation einer Poetikdozentur und der Auswahl der Schriftsteller:innen an dem Diskurs darüber, was fortan in der Literatur möglich und nötig sein sollte, und somit an einem Kanonisierungsprozess. Wie Doren Wohlleben schreibt, ist die Poetikdozentur deshalb nicht nur ein „Ort poetologischer Diskursbildung [...], an dem Gegenwartsschriftsteller über Literatur, literaturtheoretische Konzepte, Schreiben, Erzählen und sich selbst auf literarisch anspruchsvolle und zugleich unterhaltsame Weise reflektieren und einen Einblick in die eigenen Produktionsstätten gewähren“.⁸ Im Moment ihrer Gründung ist die Poetikdozentur vonseiten der einladenden Institution zunächst eine hegemoniale Positionierung im Diskurs. Gleichwohl erhalten auch die Poetikdozent:innen mit ihrer Berufung die Möglichkeit, zu Wort zu kommen und sich in der Debatte selbst zu positionieren, wenngleich die Gestaltungsfreiheit institutionell begrenzt war und ist.

Die Poetikvorlesung generiert eine Bühnensituation, in der sich verschiedene Positionen und Beobachtungsordnungen bündeln.⁹ Die Poetikdozent:in tritt auf und stellt einen Akt der Selbstbeobachtung aus, indem sie sich mit einer expliziten oder impliziten Poetik beschäftigt. Sie wird dabei von einem Publikum beobachtet, das diese Überlegungen nicht nur rezipiert, sondern auch unmittelbar produktiv weiterverwertet – schließlich sitzen neben den Student:innen im Publikum auch Journalist:innen, Verlagsmitarbeiter:innen sowie (Literatur-)Wissenschaftler:innen. Das Wissen um dieses Publikum geht in die Form der Poetikvorlesung mit ein und zeichnet das „Gattungswissen“¹⁰ der Poetikvorlesungen geradezu aus. Um die Verweigerungshaltung der Autoren und Autorinnen nachvollziehen zu können, müssen deswegen auch die Adressat:innen, denen diese Absage genau wie der Universität als Institution gilt, in den Blick genommen werden.

⁸ Wohlleben, *Schwindel der Wahrheit*, S. 39.

⁹ Vgl. Kempke, *Vorlesungsszenen der Gegenwartsliteratur*, S. 304–305.

¹⁰ Ebd., S. 305.

In den ersten Jahren der Poetikdozentur sitzen mit dem Initiator des Formats, Helmut Viebrock, und dem berühmten Philosophen Theodor W. Adorno auch zwei Mitglieder der Kommission, die für die Auswahl der Poetikdozenten oder der Poetikdozentinnen zuständig sind, im Publikum. Allein ihre beiden Positionen könnten in der Diskussion um Literatur nach 1945 nicht unterschiedlicher sein, was unmittelbar Auswirkungen auf die Entstehungsgeschichte der Frankfurter Poetikvorlesungen hat (Kapitel 2.1). Adorno ist im Rahmen dieser Arbeit eine Schlüsselfigur. Als Kommissionsmitglied hat er die Idee einer Frankfurter Poetikdozentur entscheidend befördert. Zudem war seine berühmte Aussage über Lyrik nach dem Zweiten Weltkrieg so radikal, dass sie gewaltige Resonanz bei den geladenen Poetikdozent:innen fand. Darüber hinaus hatte Adorno sich nicht nur intensiv mit dem Stand der Lyrik nach 1945 beschäftigt, sondern auch selbst mit verschiedenen Redepositionen experimentiert (z. B. in Radio-Formaten), wenn er über Lyrik sprach (Kapitel 2.2).

2.1 (Neu-)Anfänge: Die Frankfurter Stiftungsgastdozentur für Poetik

Mit dem Begriff der „Poetik“ greifen die Initiatoren der Frankfurter Stiftungsgastdozentur auf einen der vieldeutigsten Begriffe der Literaturgeschichte zurück. Es ist nicht ganz einfach zu bestimmen, wie er im Frankfurter Kontext gemeint ist: Als philosophische Dichtungstheorie in der Aristoteles-Tradition? Als literarische Poetologie, wie sie seit Horaz praktiziert wird? Vielleicht sogar als Rückgriff auf eine barocke Regel- oder aufklärerische Vernunftpoetik? In einem Schreiben an den Hessischen Minister für Erziehung und Volksbildung, Arno Hennig, von Dezember 1958 schafft der Anglist Helmut Viebrock zumindest ein wenig Klarheit, wenn er den Nutzen einer Poetikdozentur erklärt:

Mir scheint, dass zwischen der Universität und den freien schöpferischen Kräften der deutschen Literatur der Gegenwart so gut wie keine Beziehung besteht; ferner ist die Ästhetik als ein auf lebendiger Anschauung fussendes, wissenschaftliches Fach bei uns nur spärlich vertreten. Andererseits gehen doch gerade von den künstlerisch Schaffenden, sofern sie sich nicht esoterisch abschliessen, stärkste Impulse auf die durchaus aufgeschlossene, gestaltbare Jugend aus. Mir scheint es daher wünschenswert, dass nach dem Vorbild des ‚Professor of Poetry‘ in Oxford einmal der Versuch unternommen wird, eine Stiftungs-Gastprofessur für Poetik zu schaffen, die von einem Dichter und Kritiker von Rang ehrenhalber ein oder zwei Jahre lang während der Semester-Monate wahrgenommen würde.¹¹

¹¹ Brief von Helmut Viebrock an Arno Hennig, 17.12.1958 (Universitätsarchiv Frankfurt a.M.; Neues Aktenzeichen [fortfolgend abgekürzt als AZ]: 220–221).

Das Vorhaben Viebrocks besteht anfangs darin, das universitäre Publikum mit verschiedenen Autor:innen in Kontakt zu bringen, die einsame Lektüre zu einem gemeinschaftlichen Erlebnis zu gestalten und das theoretische Studium durch die Präsenz der Autor:in mit Leben zu füllen. In dieser frühen Beschreibung der Poetikdozentur begrenzt sich der Begriff der Poetik darauf, dass eine Vorlesungsreihe „von einem Dichter und Kritiker von Rang“ bestritten wird. Der Unterschied zum Oxforder Vorbild ist durch die Verschiebung vom englischen „poetry“ zum deutschen „Poetik“ (statt der wörtlichen Übersetzung „Dichtung“) markiert, er wird aber nicht weiter kommentiert. Etwas konkreter wird Viebrock bei dem Begriff der „Ästhetik“, den er als wissenschaftliche Disziplin denkt, die „auf lebendiger Anschauung“ fußt. Ästhetik ist für Viebrock noch in der Baumgarten'schen Tradition eine auf sinnlicher Wahrnehmung basierende Erkenntniswissenschaft. Ästhetische Reflexion und „freie schöpferische Kraft“ möchte er im Rahmen der Poetikdozentur vereinen. Für diesen Zusammenschluss wählt er den Begriff der „Poetik“.

Viebrocks Gegenüberstellung von begrenzender Institution und freier Literatur lässt weitere Rückschlüsse auf sein Poetikverständnis zu. Die „freien schöpferischen Kräfte“, die er den Dichter:innen im Duktus der Genieästhetik zuschreibt, sind für ihn das Ideal einer ästhetischen Erziehung. Das erklärt auch auf einer pädagogischen und nicht nur ökonomischen Ebene den Kanonisierungseffekt, den die Frankfurter Poetikdozentur erzielen soll: Eingeladen werden ausschließlich Dichter:innen, denen dieses Erziehungspotenzial zugetraut wird. Dabei erweist sich Viebrock als überzeugter Vertreter literarischer Immanenz. Kein Wort verliert er darüber, dass es auch Dichter:innen gab, die dreizehn Jahre zuvor noch ein nationalsozialistisches System mitgetragen und dadurch die Literatur radikal korrumpiert hatten. Im Gegenteil: Seine Forderung, die Poetikdozent:in als „künstlerisch Schaffende []“ möge mit starken „Impulsen“ auf die „gestaltbare Jugend“ einwirken, ist Ausdruck eines ungebrochenen klassischen Bildungsideals, wonach die studentische „Jugend“ der Universität Frankfurt vernünftig geschult und durch die Kunstschaffenden sinnlich ‚gestaltet‘ werden sollen. Dass Viebrock gegenüber dem Bildungsminister dabei den erzieherischen Mehrwert einer Poetikdozentur für die Frankfurter Student:innen betonen muss, versteht sich. Seine Vorstellung der Poetikdozentur zeugt darüber hinaus aber von einer traditionalistischen Haltung, die sich hinter dem Titel „*Poetikdozentur*“ verbirgt.

Viebrock betont in seinem Brief das Oxforder Vorbild, in der die Tradition des „Professor of Poetry“ bis ins achtzehnte Jahrhundert zurückreicht. Er verschweigt dabei jedoch, dass in Frankfurt von Anfang an andere Rahmenbedingungen herrschen sollen. So war der Zeitraum in der Planungsphase der Poetikdozentur auf ein Jahr angesetzt, während es in Oxford zunächst ganze zehn und später immerhin noch fünf Jahre sind. Der „Professor of Poetry“ ist angehalten, nur drei Vorlesungen pro Jahr zu halten, während es in Frankfurt sechs Vorlesungen mit anschließendem

Kolloquium pro Semester sein sollen. Der Arbeitsaufwand für die Frankfurter Poetikdozent:in war dabei auch deswegen hoch angelegt, da die Poetikdozentur in das übrige Curriculum eingebunden werden sollte. In Wirklichkeit wurde das Format schnell an die Bedürfnisse der geladenen Dozent:innen angepasst. Keine Autor:in sagte für ein ganzes Jahr zu, einige bevorzugten, ausschließlich die Vorlesungen oder die Seminare zu halten, andere sagten für weniger Vorlesungen zu. Schließlich wurde das Format aufgrund eines zunehmenden öffentlichen Interesses für die städtische, journalistische und studentische Öffentlichkeit gleichermaßen geöffnet, wodurch die „aufgeschlossene, gestaltbare Jugend“ nicht mehr die vorrangige Adressatin war.

Die Poetikdozent:in soll nach Viebrocks Plan als Schaltstelle zwischen Wissenschaft und Literaturbetrieb fungieren, ohne selbst eine wissenschaftliche Ausbildung haben zu müssen oder eigene Qualifikationsziele zu verfolgen. In einem Antrag vom 26. Januar 1959 an den Dekan der Philosophischen Fakultät schreibt Viebrock:

Habilitierung ist nicht Voraussetzung. Die Besetzung erfolgt durch ein Konsistorium, dem der Stifter, der Initiator und der Neugermanist der Universität angehören sollen. Es wird kein Titel verliehen, das Amt wechselt jährlich. Der Inhaber der Dozentur ist verpflichtet, in jedem Semester 6 Vorlesungen mit anschließendem Colloquium für Hörer aller Fakultäten, in enger Verbindung mit dem Deutschen Seminar abzuhalten.¹²

Dass eine wissenschaftliche Qualifizierung der Poetikdozent:in in Form einer Habilitation nicht notwendig ist, hat auch den praktischen Hintergrund, dass nach der befristeten Zeit keinerlei weitere Ansprüche an die Universität Frankfurt gestellt werden können sollen. In einer Sitzung des Senates am 18. Februar 1959 einigt man sich deshalb auf die Bezeichnung „Stiftungs-Gast-Dozentur für Poetik“, damit deutlich werde, dass es sich um eine zeitlich und finanziell begrenzte Anstellung handele. In seinem Brief an Hennig schreibt Viebrock: „Die Tätigkeit sollte nicht als hauptamtlich gelten [...]“.¹³ Im Antrag an den Dekan der Fakultät fügt er hinzu: „Es wird kein Titel verliehen, das Amt wechselt jährlich.“¹⁴

Als Kostenträger kann Viebrock für die ersten zwei Jahre den S. Fischer-Verlag gewinnen, der jedes Jahr 10.000 DM bereitstellen will. Im Juni 1959 findet die erste Sitzung der Kommission für die Besetzung der Poetikdozentur statt. Geladen sind Gottfried Bermann Fischer, Brigitte Fischer und Rudolf Hirsch (als Geschäftsführer) vom S. Fischer-Verlag sowie die Professoren Kunz (Professor

¹² Helmut Viebrock in einem Antrag vom 26.1.1959 an „den Herrn Dekan der Philosophischen Fakultät“ (Universitätsarchiv Frankfurt a.M.; AZ: 218).

¹³ Brief von Viebrock an Hennig, 17.12.1958 (Universitätsarchiv Frankfurt a.M.; AZ: 220–221).

¹⁴ Viebrock in einem Antrag vom 26.1.1959 an „den Herrn Dekan der Philosophischen Fakultät“ (Universitätsarchiv Frankfurt a.M.; AZ: 218).

für Deutsche Philologie), Hartner (Professor für Wissenschaftsgeschichte) und Adorno (Professor für Philosophie und Soziologie). Unmittelbar nach der Sitzung wird ein Telegramm an Thornton Wilder an die Ostküste der USA versandt mit der Bitte, die erste Poetikdozentur in Frankfurt zu vertreten:¹⁵

Goethe-University honors itself by inviting you most cordially to be first chairholder of newly created visiting professorship of poetry starting Nov. 1st for two terms or less stop. Conditions six lectures per term for students of all faculties on problems of contemporary poetry stop salary DM 5000 per term, transportation extra stop. Nominating committee: Adorno, Bermann-Fischer, Hartner, Kunz, Viebrock. hoping for early. affirmative answer sends warmest personal wishes. Rektor Viebrock¹⁶

Ob die Kommission sich aufgrund der fortgeschrittenen Zeit entschieden hatte, gleich mehrere potenzielle Poetikdozent:innen anzuschreiben, ist nicht bekannt, eine Absage Wilders und eine endgültige Entscheidung für Ingeborg Bachmann muss jedoch kurz nach dem ersten Kommissionstreffen am 15. Juni 1959 festgestanden haben. Schon am 2. Juli 1959 wird eine vorläufige Pressemitteilung zirkuliert, die bekannt machen soll, dass für „das kommende Wintersemester [...] die durch ihre Lyrik bekannte Dichterin Ingeborg Bachmann, zur Zeit Rom, von dem Wahlgremium [...] gewählt worden“¹⁷ sei. Bachmann nimmt die Einladung an, allerdings nur unter der Bedingung einer Verkürzung ihres Aufenthaltes. Am 25. November 1959 folgt sie dem Ruf nach Frankfurt und begründet damit eine auf die deutschsprachige Literatur fokussierte Poetikdozentur. Die Entscheidung für Bachmann hält Paul Michael Lützeler für eine „Entscheidung von geschichtlicher Tragweite“¹⁸ denn

Bachmann steckte gleichsam das Terrain ab, auf dem in den nächsten Jahren die wichtigsten Kontroversen zur Gegenwartsliteratur ausgetragen wurden. Die Abgrenzung vom Ästhetizismus, die utopische Wirkungsabsicht, das Begehen unvertrauten Geländes, die Traumdimension der Literatur, die Vorstellung, die eigene Zeit repräsentieren zu müssen, der Versuch, wie Paul Celan in der Welt nach Auschwitz nicht die Sprache zu verlieren: all diese Aspekte werden in der Folge von anderen Autorinnen und Autoren aufgegriffen und weitergedacht.¹⁹

15 Im Falle einer Zusage Wilders wäre der Ursprungsmythos der Frankfurter Poetikdozentur ein ganz anderer gewesen. Nicht nur hätte ein Mann die erste Vorlesungsreihe gestaltet, sondern auch ein Vertreter einer älteren Generation, dazu ein Amerikaner. Es wäre zudem nicht sein erster Ruf auf eine solche Dozentur gewesen, hatte er doch im Jahr 1950/51 eine solche bereits an der Harvard University innegehabt.

16 Telegramm an Thornton Wilder in Hamden, Conn., USA vom 15.6.1959 (Universitätsarchiv Frankfurt a.M.; ohne AZ).

17 Pressemitteilungsentwurf vom 2.7.1959, die Adorno von Viebrock zur Durchsicht geschickt wurde (Universitätsarchiv Frankfurt a.M.; AZ: 190).

18 Lützeler, Poetik der Autoren, S. 8.

19 Ebd., S. 8f.

Ihre Vorlesungen prägen in der Tat die ihr nachfolgenden Vorlesungsreihen, was sich insbesondere am Rekurs vieler Poetikdozent:innen (auch über die Frankfurter Poetikdozentur hinaus) auf Bachmanns Vorlesungen zeigt.²⁰ Und das, obwohl ihre Vorlesungen aus heutiger Perspektive auch konventionell anmuten: bemüht um einen Literaturbegriff, der Ethik und Ästhetik vereint, bemüht um ein Anreden gegen das Verdrängen der Vergangenheit, bemüht um die Ehrung der von ihr geschätzten Autoren und Autorinnen (allen voran Paul Celan), bemüht um ein Auftreten, das Privates verbirgt und die Rolle der Dichterin nicht auratisiert – und Bachmann gleichwohl als Werbung zugutekommt.

Die (vermeintliche) Freiheit, mit der die Poetikdozent:in das Format gestalten darf, besteht vor allem in der Auslegung der Begriffe ‚Poetik‘ und ‚Vorlesung‘. Die Frage, was von einem solchen Lehrstuhl überhaupt gelehrt werden könne, wird von den Initiatoren der Vorlesungsreihe, allen voran Viebrock, explizit offengehalten. In seiner Einführung von Bachmann bei der Inauguration der Stiftungsgastdozentur für Poetik bemüht sich Viebrock aber zumindest noch einmal um die Klärung des Poetik-Begriffs. Er zieht dabei erneut eine Verbindung zum Oxford Chair of Poetry und grenzt die Frankfurter Neugründung gleichwohl ab:

‚Poetry‘ heisst ja Dichtung und meint nicht nur lyrische Dichtung, sondern das Gesamt der Gebilder der wortstiftenden Einbildungskraft. Wenn wir das englische Wort ‚poetry‘ durch ‚Poetik‘ ersetzen, so waren wir uns der Bedeutungsverschiebung wohl bewusst, entsprach sie doch auch einer Verschiebung der gedachten Funktion dieses Lehrstuhls: wenn der Oxforder Lehrstuhl von seinem Inhaber ein exklusives, rares In-Erscheinung-Treten, gleichsam eine feiertägliche Manifestation des dichterischen Geistes im akademischen Gown erheischt, so sollte unsere Dozentur eine im besten Sinne ‚alltägliche‘ Verbindung der freien dichtenden Kraft mit dem geregelten akademischen Studium sein, und wir fanden den gemeinsamen Grund für diesen Kontakt in der Deutung des Begriffes ‚akademisch‘, der nicht Standes- oder Gruppenprivileg, sondern Qualitätsbewusstsein bedeutet. Allein dieses Qualitätsbewusstsein rechtfertigte und entschied diesen Versuch einer Kommunikation zwischen Wort und Begriff, Dichter und Student. Der Begriff ‚Poetik‘ aber sollte diese Brücke zwischen der Dichtkunst und der Wissenschaft bilden; es wäre falsch, ihn als eine Kategorie einer alten akademischen Tradition und Disziplin zu verstehen, etwa im normativen Sinne einer Theorie der Dichtung. Als solche gehörte sie in das Programm der Literaturwissenschaft, bzw. der Literaturkritik und der Ästhetik.²¹

²⁰ Vgl. u. a. Elisabeth Borchers, *Lichtwelten – abgedunkelte Räume. Frankfurter Poetikvorlesungen*, Frankfurt a.M. 2003; Daniel Kehlmann, *Kommt, Geister. Frankfurter Vorlesungen*, Reinbek b. Hamburg 2016. Auch in den Vorlesungsreihen von Katja Lange-Müller (Poetikdozentur 2016) und Ulrike Draesner (Poetikdozentur 2017) erkennt Simon Scharf einen Rekurs auf die Bachmann'schen Vorlesungen und ihre Konzeption der Literatur als Utopie, vgl. <https://literaturkritik.de/lange-mueller-problem-als-katalysator-draesner-grammatik-gespenster-gesagtes-nicht-gesagtes,24744.html> (zuletzt aufgerufen am 27.9.2023).

²¹ Helmut Viebrock in seiner Einführung von Ingeborg Bachmann am 25.11.1959 bei der Inauguration der Stiftungs-Gast-Dozentur für Poetik (Universitätsarchiv Frankfurt a.M.; AZ: 163–165).

Akademisch sollen die Poetikvorlesungen laut Viebrock in einem doppelten Sinne sein: einerseits in der institutionellen Bedeutung des Begriffs, wonach ‚akademisch‘ den Raum meint, in dem sich Theoretiker:innen und Praktiker:innen, Student:innen und Autor:innen treffen können. Andererseits soll es sehr wohl auch eine „Dozentur“ sein, sobald die geladene Poetikdozent:in an das Rednerpult in Frankfurt tritt. „Die Welt“ vom 14. Juli 1959 hält den möglichen Einwand, „daß ein guter Poet oder Schriftsteller noch kein guter Dozent zu sein braucht“ zwar für gerechtfertigt, aber – darin ganz Viebrock folgend – auch für „unerheblich“, denn der „nichtgelehrte Dichter“ sei „zur Ausnahmeerscheinung geworden“.²²

Die Frage, was eine Poetikdozent:in lehren könne, ist damit nicht beantwortet, sondern nur verschärft. Viele Poetikdozent:innen verfügen über einen akademischen Grad, sodass sich die Frage stellt, ob sie nicht doch auch als Akademiker:innen auftreten.²³ Unklar bleibt auch, welche Art von Bildung die Zuhörer:in beim Besuch einer Poetikvorlesung eigentlich erfahren soll. Viebrocks Antwort bleibt vage:

Die Universität behauptet hartnäckig, dass sie nicht nur ausbilden, sondern auch bilden müsse, könne, solle und wolle. Die Stiftungs-Gast-Dozentur für Poetik könnte dieser Zielsetzung in besonderer Weise dienen: nicht dadurch, dass sie ‚kreatives Schreiben‘ lehrt – obwohl Übung im guten Schreiben sicher nicht überflüssig wäre –, sondern dass sie die Möglichkeit bietet, das dichterische Gebilde aus sich heraus verstehen zu lernen. [*durchgestrichen im Typoskript*: „denn um ein Schillersches Distichon unvollkommen zu zitieren: Selbst Gebildetes ist Stoff nur dem bildenden Geist.“ I.B.] Das dichterische Gebilde, vermittelt durch den Bildner selbst, – das ist der Beitrag dieses Lehrstuhls zur Bildung.²⁴

Auch diese Passage ist eine Abgrenzung zum „Professor of Poetry“. Die Frankfurter Dozent:in soll keine Anleitung zum „guten Schreiben“ geben (wenngleich dies auch nicht kategorisch ausgeschlossen wird),²⁵ sondern lehren, wie das „dichterische Ge-

²² „Poeta Doctus“. In: „Die Welt“ vom 14.7.1959 (Universitätsarchiv Frankfurt a.M.; AZ: 182).

²³ Eine Auflistung der akademischen Grade von Poetikdozent:innen findet sich bei Johanna Bohley, die eine „grundlegende Homogenität in der Auswahl geeignet scheinender Autoren“ feststellt. Am besten qualifiziert „scheint hierfür ein akademischer Autor“, was sich an der Auswahl zeige, „die in der Regel auf das Ideal eines poeta doctus festgelegt ist. Die Anzahl der Poetikdozenten, die einen Hochschulabschluss mit Promotion haben, nimmt unter den Eingeladenen zu.“ Bohley, Zur Konjunktur der Gattung Poetikvorlesung, S. 234.

²⁴ Viebrock in seiner Einführung Bachmanns am 25.11.1959 bei der Inauguration der Stiftungs-Gast-Dozentur für Poetik (Universitätsarchiv Frankfurt a.M.; AZ: 163–165).

²⁵ Dass Viebrock nicht ausschließt, dass das dennoch nützlich sein könnte bzw. dass eine Poetikdozent:in sich dafür entschließen könnte, ist der Unerfahrenheit bzw. der Offenheit gegenüber den Gestaltungswünschen der Poetikdozent:in geschuldet, schließlich ist die Poetikdozentur im deutschsprachigen Raum ein neues Format Ende der 1950er Jahre. In den ersten Jahren der Dozentur wird die Vorlesungsreihe zudem von einem Seminar begleitet, das ausschließlich für Studierende gedacht ist, die dafür Leistungsscheine erhalten können. Als Marie Luise Kaschnitz

bilde“ aus sich selbst heraus verstanden werden kann. Ziel ist also die Einübung einer werkimmanenten Interpretation derjenigen Person, die diese Texte – oder zumindest Texte dieser Art – selbst produziert. Viebrock spricht sich damit für eine zu seiner Zeit schon deutlich in die Kritik geratene Lektürepraxis Staiger'scher Prägung aus. Genauer betrachtet, fällt er damit jedoch eigentlich hinter die Staiger'sche Erkenntnis zurück auf die autorzentrierte Hermeneutik des neunzehnten Jahrhunderts. Wenn Viebrock konstatiert: „Das dichterische Gebilde, vermittelt durch den Bildner selbst, – das ist der Beitrag dieses Lehrstuhls zur Bildung“, liegt der Fokus nach wie vor auf dem „Bildner“ und nicht so sehr auf dem „Gebilde“.

Gerade in seiner Abgrenzung vom „Oxford Professor of Poetry“ wird der latente Widerspruch in Viebrocks Poetikbegriff augenscheinlich. Denn einerseits wird in Frankfurt mit dem Begriff „Poetik“ eine Tradition aufgerufen, die dem Bereich der Reflexion über das Schreiben zuzuordnen ist und daher eher in den Bereich der Wissenschaft fällt. Andererseits spricht Viebrock beispielsweise bei Bachmanns Inauguration von einer „alltägliche[n]‘ Verbindung der freien dichtenden Kraft mit dem geregelten akademischen Studium“, womit er einen gleichsam natürlichen Zusammenhang von Poetry und Poetik insinuiert. In einem Brief an den Dekan vom 20. Februar 1959 formuliert er die Hoffnung, die Poetikdozent:in möge in „glaubwürdiger Weise den Studierenden Wesen und Struktur des dichterischen Werks und Vorgangs erläutern“:

Es sollte eine Stiftungs-Gast-Dozentur an der Universität sein. Der Titel sollte entsprechend Stiftungs-Gastdozentur für Poetik lauten. ‚Poetik‘ soll Dichtung und Dichtungswissenschaft, d. h. Poetologie und Literaturkritik bedeuten. Inhaber sollte ein besonders qualifizierter dichterisch bzw. literarisch schöpferischer Geist sein, der die Fähigkeit zur Theorie und Re-

über die Bedingungen ihrer Poetikdozentur verhandelt, möchte sie z. B. nur die Seminare, aber keine Vorlesung halten, und aus diesen Seminaren tatsächlich eher Schreibseminare machen. Aus einem Brief an den seinerzeitigen Rektor Willy Hartner vom 25. Februar 1960 geht hervor, dass sie sich durch die Arbeit an einem Erzählband nicht in der Lage sah, Vorlesungen vorzubereiten, aber bereit wäre, dies mit schreibpraktischen Übungen zu kompensieren. Hartner entgegnet: „Ihren Vorschlag möchten wir mit der Versicherung unseres besonderen Dankes annehmen. Unsere junge Gastprofessur hat noch keinerlei Tradition, sondern besitzt die volle Flexibilität, die der Jugend eigen ist. Jeder neue Inhaber soll auch hinsichtlich der äusseren Form, die er seiner Tätigkeit geben will, volle Freiheit haben. Ich bin überzeugt, dass Ihr Vorschlag, das Hauptgewicht auf Übungen zu legen und somit das Didaktische zu betonen, besonders glücklich ist. Nur möchte ich mir die Anregung erlauben, dass Sie die erste Stunde dazu verwenden, in Form eines einleitenden Vortrages Ihren Hörern klarzumachen, worauf es Ihnen ankommt. Und wie wäre es, wenn Sie in der letzten, die wieder als offene, allen zugängliche Veranstaltung angekündigt werden könnte, uns eine Lesung aus Ihrem neuen Erzählungsband böten?“ (Universitätsarchiv Frankfurt a.M.; AZ: 135–136).

flexion sowie die Gabe der Darstellung besitzt und so in glaubwürdiger Weise den Studierenden Wesen und Struktur des dichterischen Werks und Vorgangs erläutern kann.²⁶

Und an anderer Stelle:

Der Begriff ‚Poetik‘ aber sollte diese Brücke zwischen der Dichtkunst und der Wissenschaft bilden; es wäre falsch, ihn als eine Kategorie einer alten akademischen Tradition und Disziplin zu verstehen, etwa im normativen Sinne einer Theorie der Dichtung. Als solche gehörte sie in das Programm der Literaturwissenschaft, bzw. der Literaturkritik und der Ästhetik.²⁷

Viebrock versucht mit der Verbindung von Dichtung, Poetologie und Literaturkritik die von ihm geschaffene Poetikdozentur nicht nur von historischen Vorbildern wie der Oxforder Veranstaltung abzugrenzen, sondern auch von den Regelpoetiken des Barocks und der Frühaufklärung. Auf diese Regelpoetiken bezieht sich Viebrock, wenn er eine „Theorie der Dichtung“ im „normativen Sinne“ ablehnt. Dennoch verbirgt sich ein normativer Rest in seiner Hoffnung, dass der „literarisch schöpferische[] Geist“ eine „glaubwürdige“ Auskunft über das „Wesen“ des Werks geben möge. Natürlich ist die Zeit der Regelpoetiken 1959 längst vorbei, aber die Institutionalisierung einer Poetikdozentur schafft einen Raum, in dem das Paradoxon von radikal individualisierten Poetiken möglich werden soll. Ein genieästhetischer Fokus auf die Dichter:in geht einher mit der Hoffnung, etwas über „Wesen und Struktur des dichterischen Werks“, also etwas über die dem Werk immanente Regel und Form, zu erfahren und allein durch diese Erfahrung die Studenten oder Studentinnen im Hörsaal zu bilden.²⁸

26 Brief von Helmut Viebrock an den Dekan vom 20.2.1959 (Universitätsarchiv Frankfurt a.M.; AZ: 215).

27 Viebrock in seiner Einführung Bachmanns am 25.11.1959 bei der Inauguration der Stiftungs-Gast-Dozentur für Poetik (Universitätsarchiv Frankfurt a.M.; AZ: 163–165).

28 Wie stark Viebrock sich mit dem „Bildungswert“ von Dichtung, genauer von Lyrik, auseinandersetzt, zeigt sich nicht zuletzt in einem Vortrag vor der Wissenschaftlichen Gesellschaft an der Frankfurter Universität vom 4. Dezember 1975. 16 Jahre nach der ersten Poetikdozentur in Frankfurt unternimmt Viebrock noch einmal den wissenschaftlichen Versuch, „die Wichtigkeit und den Wert der Struktur poetischer Erfahrung und ihrer Gestaltung im Hinblick auf die generelle, in besonderer Weise aber auch aktuelle erzieherisch-bildende Relevanz darzutun.“ Die Erfahrung des Poetischen ist für Viebrock keine private, aber eine subjektive, denn die Dichtung sei eine „sprachlich-künstlerische Kontrafaktur einer [...] Erfahrung“ und ihr Nutzen liege „im Nachvollzug und daher in der Bereitschaft, sich verändern zu lassen“. Wer mit Dichtung umgehe, bei dem löse Dichtung „verfestigte Denk- und Fühlformen auf“, denn erst „im Nachvollziehen poetischer Prozesse (die eine Vorstellung vom Wesen geistiger Kreativität vermitteln)“ würden sich „ungeahnte[] Zusammenhänge, Entsprechungen, Ähnlichkeiten drinnen und draußen auf[]lösen.“ Helmut Viebrock, *Defence of poetry. Englische Argumente für den Bildungswert von Dichtung*. In: *Sitzungsberichte der Wissenschaftlichen Gesellschaft an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main*, Bd. 14.2, Wiesbaden 1977, S. 34–66, hier: S. 59 und 63–64.

Historisch auffällig ist, dass Viebrocks Idee einer Poetikdozentur im Kontrast zu Überlegungen zum Begriff der Poetik steht, die während einer berühmt gewordenen Tagung auf Schloss Auel bei Köln nur wenige Jahre später, nämlich im September 1964, von der Gruppe „Poetik und Hermeneutik“ entwickelt werden. In seinem programmatischen Vortrag „Sprachsituation und immanente Poetik“ stellt Hans Blumenberg einen immanenten Poetikbegriff vor, der eine neue „Funktionsbestimmung der poetischen Sprache“²⁹ ermöglicht. Diese Funktionsbestimmung beruht für Blumenberg auf der Gegenüberstellung von poetischer und nicht-poetischer Sprache.

In der Frage, welche Rolle die Autor:in hinsichtlich der Exegese eines Werks spiele, kommt Blumenberg zu einer Auffassung, die derjenigen Viebrocks diametral entgegensteht: „Die Explikation der immanenten Poetik eines Werkes wird“, so heißt es bei Blumenberg, „davon abhängen, die ‚richtigen‘ Fragen hinsichtlich der Sprache dieses Werkes zu stellen. Fingerzeige kann natürlich auch die exogene Poetik des Autors geben, seine Selbstbezeugung und Selbstbeobachtung, sofern sie dies wirklich ist und nicht nur ‚Ableger‘ einer normativen Kunsttheorie.“³⁰ Die Poetik einer Autor:in steht für Blumenberg also immer schon unter einem Ideologieverdacht. Wer eine Poetik verfasst, hat für Blumenberg schon insofern eine ästhetische Position bezogen, als er oder sie davon ausgeht, dass die Entstehung eines Werkes durch eine Reflexion über den Schreibprozess auch erhellt werden kann. Das Genie hingegen könne diese Beobachtungsrolle schon deswegen nicht einnehmen, da eine Voraussetzung für die Beobachtungsposition eine „ästhetische[] Versachlichung“ sei, die „mit der Annahme inspirierender Faktoren – von der Muse bis zum Narkotikum – nicht vereinbar ist.“³¹ Demgegenüber setzt Viebrock mit der Installation der Poetikdozentur zum einen immer schon voraus, dass die Autoren und Autorinnen in der Lage sind, Auskunft über ihr Schreiben zu geben, und dass sich Genialität und Selbstbeobachtung nicht ausschließen. Über den Begriff der Genialität sowie die Frage, was Kunst nach 1945 leisten muss, denkt auch Adorno als Kommissionsmitglied für die Auswahl der Frankfurter Poetikdozent:innen gänzlich anders als sein Kollege Viebrock.

29 Hans Blumenberg, Sprachsituation und immanente Poetik. In: Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne (= Band 2: Poetik und Hermeneutik. Kolloquium Köln 1964), hg. v. Wolfgang Iser, München 1966, S. 145–155, hier: S. 146.

30 Ebd., S. 146.

31 Ebd., S. 147.

2.2 Adorno als Kommissionsmitglied: In Frankfurt über Lyrik reden

Viebrock steht für eine Genieästhetik und die Hoffnung auf eine Werkexegese durch das ‚schöpferische Genie‘ ein. Sein Debattengegner innerhalb der Auswahlkommission der Frankfurter Poetikdozentur ist der Philosoph Theodor W. Adorno, den Viebrock nebst den Vertreter:innen des Fischer Verlages und dem Neugermanisten der Universität Frankfurt für die Auswahlkommission nominiert hat. Adornos eigene Versuche einer Neubestimmung der Funktion von Kunst sind geprägt von der katastrophalen Erfahrung des Holocausts, die für ihn im Begriff „Auschwitz“ kulminiert. Diese Katastrophe muss sich für Adorno fortan auch in der Kunst ausdrücken, will die Kunst sich nicht der Gefahr einer ausweichenden oder geschichtsrevisionistischen Lüge aussetzen. Viebrocks Befürwortung einer werkimmanenten Lektüre sowie der Glaube, die Dichter:in sei der Schlüssel zum Werk, sind mit Adornos Kunstverständnis nicht zu vereinen.

Der Umstand, dass ausgerechnet Adorno in der Kommission saß, eröffnet ein weiteres Spannungsfeld in der Entstehungsgeschichte der Poetikdozentur. In einer Zeit, in der um eine kulturelle Neuausrichtung gerungen wird, sollen sich Dichter:innen in Frankfurt zu Wort melden und ein Format bespielen, das ihnen bislang nicht geläufig ist, das sie gleichzeitig in der ein oder anderen Weise zwingt, Stellung zu beziehen – und das in Anwesenheit desjenigen, der zehn Jahre vor Beginn der Poetikdozentur behauptet hatte, ein Gedicht nach Auschwitz zu schreiben, sei barbarisch und deshalb theoretisch unmöglich. Im Verlauf des folgenden Kapitels soll einerseits die Rolle Adornos in der Debatte über Lyrik nach 1945 skizziert und andererseits auf seine Idee des „Doppelcharakters“ von Kunst eingegangen werden. Fokussiert werden soll dabei vor allem, welche Redeposition für das Subjekt noch möglich ist, das sich mit institutionell bedingten Vorschriften, einem Publikum und dem von Adorno proklamierten „Doppelcharakter“ allen kulturellen Seins konfrontiert sieht.

Idealisierende Begriffe vom „Genie“ und „Schöpfer“, wie sie Viebrock verwendet, lehnt Adorno ab:

Falsch aber ist der Geniebegriff, weil Gebilde keine Geschöpfe sind und Menschen keine Schöpfer. Das bedingt die Unwahrheit der Genie-Ästhetik, welche das Moment des endlichen Machens [...] quasi ihrer natura naturans unterschlägt und damit die Ideologie vom Kunstwerk als einem Organischen und Unbewußten in die Welt setzt, die dann zum trüben Strom des Irrationalismus sich verbreitert. Von Anbeginn lenkt die Akzentverschiebung der

Genie-Ästhetik auf den Einzelnen, wie sehr sie auch der schlechten Allgemeinheit opponiert, auch von der Gesellschaft ab, indem sie den Einzelnen verabsolutiert.³²

Viebrock erkennt in der Poetikdozent:in noch die klassische genialische Schöpfer:in, für Adorno ist der Geniegedanke eine Lüge der Kulturindustrie: „Der Charakter des Authentischen, Verpflichtenden und die Freiheit des emanzipierten Einzelnen entfernen sich voneinander. Der Geniebegriff ist ein Versuch, beides durch einen Zauberschlag zusammenzubringen, dem Einzelnen im Sondergebiet Kunst unmittelbar das Vermögen zum übergreifend Authentischen zu attestieren.“³³ Für Adorno ist das Problem des Authentischen unmittelbar an die bürgerliche Subjektwerdung des Menschen im achtzehnten Jahrhundert und die „Geschichte der Innerlichkeit nach dem Scheitern der bürgerlichen Revolution in Deutschland“ gebunden, die auch „ihre Verfallsgeschichte“ gewesen sei.³⁴ Das bürgerliche Subjekt verlor für Adorno im neunzehnten Jahrhundert die Kontrolle über sich und seine Verhältnisse und bezog sich fortan ausschließlich auf das eigene Innere. Das Authentische sei fortan ausschließlich von der Innerlichkeit des Individuums verbürgt worden und so zu einem bloßen Vermarktungswert verkommen:

Im Geniebegriff wird mit idealistischer Hybris die Idee des Schöpferturns vom transzendentalen Subjekt an das empirische, den produktiven Künstler zediert. Das behagt dem bürgerlichen Vulgärbewußtsein, ebenso wegen des Arbeitsethos in der Glorifizierung reinen Schöpferturns des Menschen ohne Rücksicht auf den Zweck, wie weil dem Betrachter die Bemühung um die Sache abgenommen wird: man speist ihn mit der Persönlichkeit, am Ende der Kitschbiographik der Künstler ab.³⁵

Adornos Erwartungen an die Poetikdozentur und die berufenen Poetikdozent:innen waren von denen Viebrocks grundverschieden. Gleichwohl arbeitet Adorno an einem Format mit, das genau diese Hoffnungen, die er ablehnt, schürt. Schon in der frühen Phase der Poetikdozentur befördert das Format das Interesse an einem authentischen Genie am Rednerpult.

Adornos Mitarbeit in der Kommission zur Etablierung einer Poetikdozentur in Frankfurt ist für die Poetikdozent:innen bei aller Sympathie für Adornos Ideen (deutlich z. B. bei Bachmann oder Enzensberger, die sich in ihren Vorlesungsreihen einer von Adorno kritisierten Authentizitätsvorstellung ebenfalls entziehen) ein Problem. Immerhin ist zu Beginn der Dozentur die Erstveröffentlichung (1951)

³² Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*. In: Ders., *Gesammelte Schriften* in zwanzig Bänden, hg. v. Rolf Tiedemann, Bd. 7, Frankfurt a.M. 1997–2003, hier: S. 255.

³³ Ebd., S. 254.

³⁴ Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit*. In: Ders., *Gesammelte Schriften* in zwanzig Bänden, hg. v. Rolf Tiedemann, Bd. 6, Frankfurt a.M. 1997–2003, hier: S. 461.

³⁵ Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 255 f.

des bereits 1949 verfassten Essays „Kulturkritik und Gesellschaft“ von Adorno gerade einmal acht Jahre her. Die Diskussionen über die von ihm proklamierte Unmöglichkeit, nach Auschwitz „Gedichte zu schreiben“,³⁶ bestimmen die Debatte, und der Druck auf die Poetikdozent:innen ist groß, sich auch zu Adornos Diktum zu verhalten. Um diese Positionierungen einordnen zu können, ist ein Exkurs über Adornos Thesen zur Nachkriegskunst im Allgemeinen sowie zur Lyrik im Besonderen notwendig.

Adornos Aussage zu Gedichten nach Auschwitz aus seinem Essay „Kulturkritik und Gesellschaft“ löste vor allem deshalb eine Debatte aus, weil sie als Verbot jeglicher poetischer Produktion missverstanden wurde. In dem oft zitierten letzten Absatz des Essays heißt es:

Kulturkritik findet sich der letzten Stufe der Dialektik von Kultur und Barbarei gegenüber: nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch, und das frißt auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben.³⁷

Was Adorno in seinem Essay zunächst verdeutlicht, ist, dass lyrische Sprache nach der Erfahrung von Auschwitz nie wieder so sein könne, wie sie einmal war. Diese Erfahrung müsse in der lyrischen Sprache fortan zum Ausdruck kommen. Ähnliches gilt für Adorno, den zurückgekehrten Exilanten, auch in Bezug auf die Gesellschaft, die sich derselben „Barbarei“ verschrieben hatte und der die Erinnerung an „Auschwitz“ eingeschrieben sei. Dennoch muss er in seinem 1950 erschienenen Essay „Die auferstandene Kultur“ feststellen, dass die gängige Vorstellung einer in Schutt und Asche verfallenen deutschen Kulturlandschaft in der Nachkriegszeit nicht der Realität entspricht. Zwar können die Trümmerlandschaften der späten 1940er Jahre nicht verbergen, dass es einen Krieg gegeben hatte, aber dem „Bewußtsein“ sei nicht das gleiche angetan worden, „was den Städten durch die Bomben widerfuhr“.³⁸ Die „geistige Dürre des Dritten Reiches“ habe einen „Heißhunger“ nach Kultur ausgelöst,³⁹ der sich u. a. anhand der Feiern des Goethe-Jahres 1949, des ersten gesamtdeutschen Schriftstellerkongresses im Jahr 1947

36 Theodor W. Adorno, Kulturkritik und Gesellschaft. In: Ders., Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden, hg. v. Rolf Tiedemann, Bd. 10.1: Prismen. Ohne Leitbild, Frankfurt a.M. 1997–2003, S. 11–30, hier: S. 30.

37 Ebd.

38 Theodor W. Adorno, Die auferstandene Kultur. In: Ders., Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden, hg. v. Rolf Tiedemann, Bd. 20.2: Vermischte Schriften, Frankfurt a.M. 1997–2003, S. 453–464, hier: S. 453.

39 Ebd., S. 455.

und der damit einhergehenden Gründung der Gruppe 47⁴⁰ zeige:⁴¹ Die erneute Anbindung an eine vermeintliche kulturelle Tradition diene der deutschen Bevölkerung Adorno zufolge als Rückversicherung, dass das Leben nach dem Zweiten Weltkrieg weitergehen könne, schaffte jedoch gleichzeitig eine Identifikation mit einer Kultur und mit Werten, die nach dem nationalsozialistischen Regime nicht unreflektiert wiederbelebt werden konnten.⁴² Für Adorno steht nach der

40 Die Gruppe 47, die die Verstrickung mit dem Alten durch ein neues (literarisches) Programm ersetzen will, unterliegt – nicht nur in Bezug auf die Biografie einzelner Mitglieder – der Dialektik von Erinnern und Vergessen. Einerseits beinhaltet das Selbstverständnis der Gruppe 47 die Manifestation neuer ethischer und politischer Werte, gleichzeitig soll eine neue Form der Literatur geschaffen werden. Mit ihrer Literatur will die Gruppe 47 zur Entnazifizierung Deutschlands beitragen, aber aus Adornos Sicht muss dieses Vorhaben scheitern, denn das, was das gesamte Leben nach dem Zweiten Weltkrieg für Adorno prägte – Auschwitz – findet kaum Widerhall in den Werken. Vgl. zur Entstehung der Gruppe 47 und ihrem Verhältnis zum nationalsozialistischen Regime Helmut Böttiger, *Die Gruppe 47. Als die deutsche Literatur Geschichte schrieb*, 2. Aufl., München 2013, S. 13: „Die Spuren der nationalsozialistischen Vergangenheit zeigten sich in den ersten Jahren der Bundesrepublik überall – sosehr man sie auch zu verdrängen versuchte. Auch die Mitglieder der Gruppe 47, so unbeteiligt sich die meisten wähnten, waren davon geprägt.“ Natürlich hat die Gruppe 47 dennoch vieles zur Aufarbeitung des nationalsozialistischen Regimes im deutschen Literaturbetrieb beigetragen, doch spiegeln Persönlichkeiten der Gruppe 47, wie beispielsweise Günter Grass, die Problematik wider, die Adorno benannt hat. (Auf biografischer Ebene sei nur an die Kontroverse um Grass' Mitgliedschaft in der Waffen-SS erinnert.) Wie in Grass' einzelner Poetikvorlesung 1990 deutlich wird, hat sich an dem Missverständnis von Adornos Diktum wenig geändert: „Wir kommen an Auschwitz nicht vorbei. Wir sollten, sosehr es uns drängt, einen solchen Gewaltakt auch nicht versuchen, weil Auschwitz zu uns gehört, bleibendes Brandmal unserer Geschichte ist und – als Gewinn! – eine Einsicht möglich gemacht hat, die heißen könnte: jetzt endlich kennen wir uns.“ (Günter Grass, *Schreiben nach Auschwitz*. Frankfurter Poetik-Vorlesung, Frankfurt a.M. 1990, S. 42.) „Auschwitz“ auch nur irgendeine Sinnhaftigkeit zu attestieren und diese mit dem Wort „Gewinn“ zu beschreiben, wäre für Adorno undenkbar gewesen.

41 Vgl. Peter Stein, „Darum mag falsch gewesen sein, nach Auschwitz ließe kein Gedicht mehr sich schreiben.“ (Adorno). *Widerruf eines Verdikts? Ein Zitat und seine Verkürzungen*. In: *Weimarer Beiträge* 42 (1996), H. 4, S. 485–508, hier: S. 487.

42 Eine solche ‚Wiederbelebung‘ würde implizieren, dass die Kultur durch das „Dritte Reich“ zerstört wurde. Damit wäre die Kultur vor Hitler vor dem Vorwurf eines Zusammenhangs mit dem nationalsozialistischen Regime bewahrt, was Adorno heftig kritisiert: „Die Behauptung, daß Hitler die deutsche Kultur zerstört habe, ist nichts als ein Reklametrick derer, die sie von ihren Telefonschreibern aus wieder aufbauen wollen. Was Hitler an Kunst und Gedanken ausgerottet hat, führte längst zuvor die abgespaltene und apokryphe Existenz, deren letzte Schlupfwinkel der Faschismus ausfüllte.“ (Theodor W. Adorno, *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. In: *Ders., Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden*, hg. v. Rolf Tiedemann, Bd. 4, Frankfurt a.M. 1997–2003, hier: S. 63f.) Vgl. auch Adornos Essay „Zur Krisis der Literaturkritik“: „Wer nach langen Emigrationsjahren wieder in Deutschland sich befindet, spürt den Verfall der literarischen Kritik. Es mag dabei Selbsttäuschung im Spiel sein. Der Vertriebene neigt dazu, den geistigen Zustand in Deutschland in der Zeit vor Hitler zu erklären und den Gedanken an all das zu

Remigration fest, „daß Kultur in traditionellem Sinn tot ist“⁴³ und dass der Versuch, an eine Kultur vor dem Dritten Reich anzuknüpfen, letztlich ein „gespenstischer Traditionalismus ohne bindende Tradition“⁴⁴ sei. Denn wer ungeachtet der jüngsten Vergangenheit an eine Kultur vor dem Zweiten Weltkrieg anknüpfen möchte, behaupte, dass das nicht dieselbe Kultur gewesen sei, die die Shoah ermöglicht hatte. Vor diesem Hintergrund ist seine Aussage, dass es „unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben“⁴⁵ zu lesen.

Ähnlich wie sich Kulturkritik „der letzten Stufe der Dialektik von Kultur und Barbarei gegenüber“⁴⁶ findet, verhält es sich mit dem Gedicht nach Auschwitz: Selbst wenn sich die Nachkriegslyrik von Auschwitz und der Kultur und Gesellschaft, die Auschwitz ermöglicht hatten, absetzen und kritisch entgegenstellen will, bleibt sie immer mit Auschwitz vermittelt. Wäre Lyrik ohne Auschwitz denkbar, würde sie, so Adorno, einerseits den ihr immanenten Bezug zur Gesellschaft verleugnen – und noch schlimmer: Sie würde Auschwitz und somit die eigene Gegenwart ignorieren und sich daran schuldig machen, dass das „Unsagbare“⁴⁷ in Vergessenheit gerät. Andererseits macht sich letztlich jedes Gedicht ‚nach Auschwitz‘ auch schuldig, selbst wenn es in der Bachmann’schen „neue[n] Gangart“⁴⁸ und Auschwitz gedenkend verfasst ist, denn als Kunstprodukt erzeugt es Adorno zufolge immer eine Form der Lust – im Sinne eines Kunstgenusses – bei den Rezipient:innen.⁴⁹ Die Unmöglichkeit,

verdrängen, was damals schon die faschistische Barbarei teleologisch in sich trug.“ (Theodor W. Adorno, Zur Krisis der Literaturkritik. In: Ders., Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden, hg. v. Rolf Tiedemann, Bd. 11: Noten zur Literatur, Frankfurt a.M. 1997–2003, S. 661–664, hier: S. 661.)

43 Adorno, Die auferstandene Kultur, S. 455. In seinem Essay „Versuch, das Endspiel zu verstehen“ heißt es dazu: „Nach dem Zweiten Weltkrieg ist alles, auch die auferstandene Kultur zerstört, ohne es zu wissen; die Menschheit vegetiert kriechend fort nach Vorgängen, welche eigentlich auch die Überlebenden nicht überleben können, auf einem Trümmerhaufen, dem es noch die Selbstbesinnung auf die eigene Zerschlagenheit zerschlagen hat.“ (Theodor W. Adorno, Versuch, das Endspiel zu verstehen. In: Ders., Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden, hg. v. Rolf Tiedemann, Bd. 11: Noten zur Literatur, Frankfurt a.M. 1997–2003, S. 281–321, hier: S. 285.)

44 Adorno, Die auferstandene Kultur, S. 458.

45 Adorno, Kulturkritik und Gesellschaft, S. 30.

46 Ebd.

47 Ebd., S. 11.

48 Bachmann, Probleme zeitgenössischer Dichtung, S. 192.

49 Vgl. dazu Theodor W. Adorno, Vorlesungen. Ästhetik (1958/59). In: Ders., Nachgelassene Schriften, hg. v. Theodor W. Adorno Archiv, Abt. 4: Vorlesungen, Bd. 3: Ästhetik (1958/59), Berlin 1993 ff., hier: S. 116. „Wenn ich das Moment nenne, das ich Ihnen eben genannt habe, nämlich das des Zurückbleibens der künstlerischen Angst hinter der realen, dann denke ich etwa an das Peinliche, an das schwer Erträgliche gewisser Versuche, das Grauen des ‚Dritten Reiches‘ in Theaterstücken in irgendeiner Weise zu bewältigen, und obwohl ich ihnen auch nicht ganz jede menschenwürdige Wirkung absprechen möchte, nämlich daß sie die Menschen an einiges von dem erinnern, was sie verdrängen – doch so zurückbleiben hinter dem, was geschehen ist, daß

„heute Gedichte zu schreiben“,⁵⁰ rührt also daher, dass – eben weil jede Form von Lyrik in der einen oder anderen Weise mit Auschwitz in Zusammenhang steht – sie immer Ausdruck des beschädigten Lebens bleibt. Diese Aporie ist für Adorno nicht auflösbar. Die Kunst kann diese Aporie jedoch zeigen,⁵¹ denn Kunstwerke haben „ihre Größe einzig daran, daß sie sprechen lassen, was die Ideologie verbirgt. Ihr Gelingen selber geht, mögen sie es wollen oder nicht, übers falsche Bewußtsein hinaus.“⁵² Kunstwerke, und zwar ausschließlich diejenigen, die über das falsche Bewusstsein hinausgehen, schaffen für Adorno somit eine Möglichkeit von Versöhnung, die nicht in der Auflösung der widerstrebenden Kräfte und Dissonanzen

allein daraus, daß man, was weiß ich, aus Anne Frank oder der Ermordung von Kindern in den Gaskammern von Auschwitz ein Stück macht, daß durch die Übersetzung dieser Dinge in das ästhetische Medium der Würde des Grauens, das sich da ereignet hat, eine Art von Unrecht ange-deiht. Und wenn man heute Scheu hat vor dem Ausdruck überhaupt, dann liegt sicher darin auch, daß man eigentlich das Gefühl hat, man muß sich jeden Ausdrucks schämen angesichts dessen, was in unserer Welt vorgegangen ist und wohl weiter vorgeht und was sein Wesen ja eigentlich darin hat, daß es einen Ausdruck nicht finden kann.“

50 Adorno, *Kulturkritik und Gesellschaft*, S. 30.

51 Adorno attestiert seiner Zeit, dass das Verhältnis von Subjekt und Objekt nicht mehr dem einer reinen Differenz entspreche. Auf die gesellschaftlichen Verhältnisse bezogen heißt das, dass es kein Individuum gibt, dass nicht gesellschaftlich bedingt und beherrscht ist, denn die moderne Gesellschaft hat, wie für Adorno die Erfahrung von ‚Auschwitz‘ bezeugt, sich den Menschen als Material in ihre Produktionsverhältnisse einverleibt. Im kapitalistischen System erlangen diese Dinge bzw. Produktionsverhältnisse eine Macht über die produzierenden Menschen. Die Verkehrung des Subjekt-Objekt-Verhältnisses ist für Adorno deshalb der Prozess einer Entmenschlichung. Nur indem der Prozeß, der mit der Verwandlung von Arbeitskraft in Ware einsetzt, die Menschen samt und sonders durchdringt und jede ihrer Regungen als eine Spielart des Tauschverhältnisses a priori zugleich kommensurabel macht und vergegenständlicht, wird es möglich, daß das Leben unter den herrschenden Produktionsverhältnissen sich reproduziert. Für Adorno ist die Trennung von Subjekt und Objekt vollzogen, die „ohne Vermittlung fixiert ist“ (Theodor W. Adorno, *Zu Subjekt und Objekt*. In: Ders., *Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden*, hg. v. Rolf Tiedemann, Bd. 10.2: *Eingriffe. Stichworte*, Frankfurt a.M. 1997–2003, S. 741–758, hier: S. 742.) Diese Fixierung ohne Vermittlung nennt er „Ideologie“ und gegen sie bringen die Vertreter der Frankfurter Schule ihre ‚Ideologiekritik‘ in Stellung, denn „Ideologie ist Unwahrheit, falsches Bewußtsein, Lüge.“ (Theodor W. Adorno, *Rede über Lyrik und Gesellschaft*. In: Ders., *Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden*, hg. v. Rolf Tiedemann, Bd. 11: *Noten zur Literatur*, Frankfurt a.M. 1997–2003, S. 49–68, hier: S. 51.) Die Kritische Theorie der Frankfurter Schule appelliert an das Bewusstsein des Einzelnen, damit es sich aus seinen bürgerlichen Machtstrukturen befreien, sein Leben und die Strukturen, in denen jeder lebt, kritisch befragen und nicht als auferlegte Regularien akzeptieren mögen. Diese immanente Form der Kritik gilt für Adorno auch in seinem Umgang mit der Literatur.

52 Ebd.

besteht. Die Besonderheit des Kunstwerks liegt für Adorno darin, dass „kein authentisches Kunstwerk und keine wahre Philosophie [...] ihrem Sinn nach je sich in sich selbst, ihrem Ansichsein erschöpft“⁵³ habe. Das, was Adorno als Kunst gilt, besitzt – wie es in der „Ästhetischen Theorie“ heißt – immer einen „Doppelcharakter“, ist immer autonom und „fait social“⁵⁴ zugleich.

Nur durch die Zerschlagung der Sprache als Medium des falschen Bewusstseins ist es für Adorno möglich, die Aporien des falschen Bewusstseins aufzudecken. Die lyrische Sprache, die das falsche Bewusstsein aufdecken kann, muss sich für Adorno von der begrifflichen Sprache abheben. Deshalb ist für ihn eine engagierte Lyrik auch nicht denkbar. Adornos Vorstellungen einer autonomen Kunst, in der sich Gesellschaftlichkeit „kristallisiert“,⁵⁵ sind nicht als „unmittelbares Engagement“⁵⁶ oder als völlig autarker, von der Gesellschaft unabhängiger Bereich zu verstehen. Kultur und Kulturkritik stehen sich in einem ähnlichen Verhältnis gegenüber wie Gesellschaft und Kunst. Kunst – und Lyrik im Besonderen – ist, als ursprünglich Subjektives, kritische Instanz gegenüber dem Gesellschaftlichen, „Kunst ist die gesellschaftliche Antithesis zur Gesellschaft“.⁵⁷ In der „Ästhetischen Theorie“ hat Adorno später beschrieben, dass die Gesellschaftlichkeit von Kunst nicht durch „die gesellschaftliche Herkunft ihres Stoffgehalts“⁵⁸ gegeben sei, sondern nur „durch ihre Gegenposition zur Gesellschaft“.⁵⁹ Diese Gegenposition markiert sie durch ihre Form. Adorno erkennt gleichwohl die Gefahr einer solchen „Sublimierung des Formgesetz[es]“, weil eine derart autonome Kunst sich auch „als Vehikel der Ideologie“ anbietet: „in der Distanz läßt sie die Gesellschaft, vor der ihr schaudert, auch unbehelligt.“⁶⁰ Dennoch ist Gesellschaftlichkeit von Kunst für Adorno immer „die immanente Bewegung gegen die Gesellschaft, nicht ihre manifeste Stellungnahme.“⁶¹

Kunst befindet sich bei Adorno in einem „Zwiespalt von ästhetischer Affirmation des Bestehenden und Gesellschaftskritik“,⁶² welcher die Kunst ihrem Ende

53 Adorno, Kulturkritik und Gesellschaft, S. 16.

54 Adorno, Ästhetische Theorie, S. 340.

55 Adorno, Rede über Lyrik und Gesellschaft, S. 55. u. ö.

56 Burkhardt Lindner, „Il faut être absolument moderne“. Adornos Ästhetik: Ihr Konstruktionsprinzip und ihre Historizität. In: Materialien zur ästhetischen Theorie Theodor W. Adornos. Konstruktion der Moderne, hg. v. Burkhardt Lindner, Martin Lüdke, 3. Aufl., Frankfurt a.M. 2016, S. 261–309, hier: S. 268.

57 Adorno, Ästhetische Theorie, S. 19.

58 Ebd., S. 335.

59 Ebd.

60 Ebd.

61 Ebd., S. 336.

62 Lindner, „Il faut être absolument moderne“, S. 290.

näherbringt. Wenn ein Zustand von Freiheit in der Kunst nur zum Vorschein kommen kann, wenn eine gesellschaftliche Freiheit existiert, die ‚nachzubilden‘ ist, bedeutet das im Umkehrschluss auch, dass das „Ideal einer versöhnten Gesellschaft [...] der Kunst nicht länger bedarf“. ⁶³ In diesem Fall wäre von einem „utopischen Ende[]“ ⁶⁴ der Kunst zu sprechen. Allerdings droht der Kunst auch ein „falsche[r] Untergang“, und zwar dann, wenn die Gesellschaft „die letzte Spur des Individuums getilgt hat.“ ⁶⁵ Die Erfahrung von Auschwitz empfindet Adorno als ein Moment, das dieser endgültigen Liquidierung des Individuums gefährlich nahegekommen ist und das nicht nur durch den tatsächlichen Genozid, sondern auch durch die (bürokratische) Entmenschlichung und Entindividualisierung derjenigen, die später umgebracht wurden.

Die Unmöglichkeit, ‚nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben‘, deutet Sven Kramer auch als eine Reaktion auf das Versagen der Kunst, weil „das Weiter-schreiben das Dringlichste nicht leistet, nämlich jede menschenverachtende, tendenziell mörderische Politik zu stoppen“. ⁶⁶ Mit diesem Hinweis ist erneut die Frage nach dem Engagement der Kunst berührt, die insbesondere in Zeiten des politischen Wandels immer wieder neu verhandelt wird. ⁶⁷ 1959 entgegnet Hans Magnus Enzensberger Adorno in einer Kritik zu Nelly Sachs' Gedichten, dass den Opfern des Phänomens ‚Auschwitz‘ die poetische Stimme nicht verwehrt werden dürfe:

Der Philosoph Theodor W. Adorno hat einen Satz ausgesprochen, der zu den härtesten Urteilen gehört, die über unsere Zeit gefällt werden können: Nach Auschwitz sei es nicht mehr möglich, ein Gedicht zu schreiben. Wenn wir weiterleben wollen, muß dieser Satz widerlegt werden. Wenige vermögen es. Zu ihnen gehört Nelly Sachs. Ihrer Sprache wohnt etwas Rettendes inne. Indem sie spricht, gibt sie uns selber zurück, Satz um Satz, was wir zu verlieren drohten: Sprache. Ihr Werk enthält kein einziges Wort des Hasses. Den Henkern und allem, was uns zu ihren Mitwissern und Helfershelfern macht, wird nicht verziehen und nicht gedroht. Ihnen gilt kein Fluch und keine Rache. Es gibt keine Sprache für sie. Die Gedichte sprechen von dem, was Menschengesicht hat: von den Opfern. Das macht ihre rätselhafteste Reinheit aus. Das macht sie unangreifbar. ⁶⁸

⁶³ Eva Geulen, *Das Ende der Kunst. Lesarten eines Gerüchts nach Hegel*, Frankfurt a.M. 2002, S. 117.

⁶⁴ Ebd.

⁶⁵ Ebd.

⁶⁶ Sven Kramer, *Lyrik und Gesellschaft*. In: *Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. v. Richard Klein, Johann Kreuzer, Stefan Müller-Doohm, Stuttgart, Weimar 2011, S. 200–210, hier: S. 207.

⁶⁷ Vgl. für einen Überblick den Band: *Engagement. Konzepte von Gegenwart und Gegenwartsliteratur*, hg. v. Jürgen Brokoff, Ursula Geitner, Kerstin Stüssel, Göttingen 2016.

⁶⁸ Hans Magnus Enzensberger, *Die Steine der Freiheit*. In: *Merkur* 13 (1959), H. 139, S. 770–775, hier: S. 772.

Dass der Lyrik, zumal einer Nelly Sachs oder eines Paul Celan, „etwas Rettendes“ inne sein könnte, darüber dürften sich Enzensberger und Adorno im Grunde einig gewesen sein.⁶⁹ Ihre Haltungen weichen dort voneinander ab, wo es um den Begriff

69 Enzensbergers Haltung zu Fragen der engagierten Poesie verändert sich im Laufe der 1960er Jahre, wie Bettina Thiers herausstellt. Vgl. Bettina Thiers, *Experimentelle Poetik als Engagement. Konkrete Poesie, visuelle Poesie, Lautdichtung und experimentelles Hörspiel im deutschsprachigen Raum von 1945 bis 1970*, Hildesheim, Zürich 2016, S. 88 f. In „Poesie und Politik“ aus dem Jahr 1962 spricht sich Enzensberger noch stärker für eine Adorno'sche Autonomie und Gesellschaftlichkeit der Poesie aus: „Der politische Aspekt der Poesie muß ihr selber immanent sein. Keine Ableitung von außen vermag ihn aufzudecken. Das spricht der marxistischen Literaturlehre, wie sie sich bis heute versteht, das Urteil. Ihre Versuche, den politischen Gehalt eines poetischen Werkes zu isolieren, gleichen Belagerungen. Sie umzingeln das Gedicht von außen; je stärker es ist, desto weniger läßt es sich zur Übergabe zwingen. Aus welcher Klasse ist der Autor hervorgegangen? Wie hat er seinen Stimmzettel ausgefüllt? Welche Note verdienen seine ideologischen Äußerungen? Wer hat ihn bezahlt? Für welches Publikum hat er geschrieben? Hat er Schlösser oder Baracken bewohnt? Wofür hat er sich ‚eingesetzt‘, und wogegen? Berechtigte Fragen, hochinteressante, gern vernachlässigte Fragen, aufschlußreich, nützlich – nur den Kern der Sache erreichen sie nicht. Sie wollen von ihm nichts wissen. Literaturkritik als Literatursoziologie wird blind für ihren Gegenstand, nimmt an ihm nur noch wahr, was ihm äußerlich ist, und gibt ihr Urteil über die Qualität der Werke, mit denen sie sich befaßt, schon mit der Wahl ihrer Kategorien preis, noch ehe es ergangen ist.“ (Hans Magnus Enzensberger, *Poesie und Politik*. In: Ders., *Einzelheiten II. Poesie und Politik*, Frankfurt a.M. 1997, S. 113–137, hier: S. 127.) Enzensberger schreibt hier noch gegen diejenigen an, die der Poesie raten, „bei jenen Leisten zu bleiben, über die sie von ihnen geschlagen wird, also beim höhern Streben und bei den ewigen Werten.“ (Ebd., S. 128.) Er betont, „daß es die Sprache ist, die den gesellschaftlichen Charakter der Poesie ausmacht, nicht ihre Verstrickung in den politischen Kampf“, und „daß Poesie gesellschaftlichen Wesens ist.“ (Ebd., S. 133.) Im Kursbuch 15 aus dem Jahr 1968 ist Enzensbergers Stimmung deutlich getrübt: „Die Literaten feiern das Ende der Literatur. Die Poeten beweisen sich und ändern die Unmöglichkeit, Poesie zu machen. Die Kritiker besingen den definitiven Hinschied der Kritik. Die Bildhauer stellen Plastiksärge her für die Plastik. Die ganze Veranstaltung schmückt sich mit dem Namen der Kulturrevolution, aber sie sieht einem Jahrmarkt verzweifelt ähnlich. [...] Was bleibt, stiftet das Fernsehen: Podiumsdiskussionen über Die Rolle des Schriftstellers in der Gesellschaft.“ (Hans Magnus Enzensberger, *Gemeinplätze, die Neueste Literatur betreffend*. In: Kursbuch 15 (1968), S. 187–197, hier: S. 187.) Das, was der Literatur vormals als gesellschaftlicher Widerspruch zur Gesellschaft immanent war, empfindet Enzensberger nun als ‚bloßen Schein‘: „Heute liegt die politische Harmlosigkeit aller literarischen, ja aller künstlerischen Erzeugnisse überhaupt offen zutage: schon der Umstand, daß sie sich als solche definieren lassen, neutralisiert sie. Ihr aufklärerischer Anspruch, ihr utopischer Überschuß, ihr kritisches Potential ist zum bloßen Schein verkümmert.“ (Ebd., S. 194.) Und radikaler noch: „Für literarische Kunstwerke läßt sich eine wesentliche gesellschaftliche Funktion in unserer Lage nicht angeben.“ (Ebd., S. 195.) Polemisch rät Enzensberger den Schriftstellern, „die sich mit ihrer Harmlosigkeit nicht abfinden können“, zunächst einmal zu einer „angemessene[n] Einschätzung unserer eigenen Bedeutung“, hält andere Formen der publizistischen Tätigkeit aber für wirksamer – „beispielsweise Günter Wallraffs Reportagen aus deutschen Fabriken, Bahman Nirumands Persien-Buch, Ulrike Mein-

des Engagements im Bereich des Dichtens geht. Sobald ein Gedicht eine politische Agenda verfolgt, ist es aus Adornos Sicht immer aus einem ‚falschen Bewußtsein‘ entstanden. In seinem 1962 entstandenen Radio-Essay „Engagement“ konstatiert er: „Wer kulturkonservativen Geistes vom Kunstwerk verlangt, daß es etwas sage, alliiert sich wider das zweckferne, hermetische Kunstwerk mit der politischen Gegenposition.“⁷⁰ Man darf Adorno glauben, dass er seinen Satz über die Unmöglichkeit, nach Auschwitz zu dichten, „nicht mildern“ möchte, denn „negativ ist darin der Impuls ausgesprochen, der die engagierte Dichtung beseelt.“⁷¹ Enzensbergers Plädoyer für die Ausdrucksmöglichkeit der Opfer des nationalsozialistischen Regimes begegnet Adorno mit Verständnis, gleichwohl beharrt er dennoch auf seinem Standpunkt:

Aber wahr bleibt auch Enzensbergers Entgegnung, die Dichtung müsse eben diesem Verdikt standhalten, so also sein, daß sie nicht durch ihre bloße Existenz nach Auschwitz dem Zynismus sich überantworte. Ihre eigene Situation ist paradox, nicht erst, wie man sich zu ihr verhält. Das Übermaß an realem Leiden duldet kein Vergessen [...]. Aber jenes Leiden [...] erheischt auch die Fortdauer von Kunst, die es verbietet; kaum wo anders findet das Leiden noch seine eigene Stimme, den Trost, der es nicht sogleich verriete. Die bedeutendsten Künstler der Epoche sind dem gefolgt. Der kompromißlose Radikalismus ihrer Werke, gerade die als formalistisch verfemten Momente, verleiht ihnen die schreckhafte Kraft, welche hilflosen Gedichten auf die Opfer abgeht.⁷²

Adorno weiß um die Wichtigkeit einer fortbestehenden Kunst und gleichwohl fürchtet er sie, denn es ist ihm, als ob durch sie, weil sie das Leid zum Bild macht und das Grauen darstellt, „die Scham vor den Opfern verletzt wäre.“⁷³ Indem Enzensberger aber versucht, die poetische Praxis damit zu legitimieren, dass die Opfer nicht vergessen werden, und mehr noch: dass die Gedichte ausschließlich von dem sprechen, „was Menschengesicht hat: von den Opfern“,⁷⁴ nähert er sich einer Position an, die Adorno für eine ideologische hält. Dem Gedicht eine Intention vorzugeben, verkennt für Adorno, dass das Gedicht nicht Ausdruck einer (politischen, ethischen) individuellen Meinung ist, sondern sich nur formal dem „falschen Bewusstsein“ widersetzen könne.⁷⁵

hoffs [sic!] Kolumnen, Georg Alshaimers Bericht aus Vietnam“ – , aber es müssten andere, „weniger an die Person gebundene Möglichkeiten [...] erdacht und erprobt werden.“ (Ebd., S. 196.)

⁷⁰ Theodor W. Adorno, Engagement. In: Ders., Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden, hg. v. Rolf Tiedemann, Bd. 11: Noten zur Literatur, Frankfurt a.M. 1997–2003, S. 409–430, hier: S. 411.

⁷¹ Ebd., S. 422.

⁷² Ebd., S. 423.

⁷³ Ebd.

⁷⁴ Enzensberger, Die Steine der Freiheit, S. 772.

⁷⁵ Vgl. hierzu Adorno, Rede über Lyrik und Gesellschaft, S. 52: „Dieser [i. e. der Ideologiebegriff, I.B.] behauptet nicht, aller Geist taue nur dazu, daß irgendwelche Menschen irgendwelche partikularen Interessen als allgemeine unterschieben, sondern will den bestimmten falschen Geist

In seinem „Engagement“-Essay formuliert Adorno seine Kritik an der engagierten Kunst noch einmal in Bezug auf Jean-Paul Sartre und Bertolt Brecht. Ihnen unterstellt er, dass dem „politischen Engagement zuliebe [...] die politische Realität zu leicht gewogen“ werde. Das „mindert auch die politische Wirkung.“⁷⁶ Anders als Brecht verkenne Sartre zudem, dass Kunst nicht heißen könne, „Alternativen [zu] pointieren, sondern, durch nichts anderes als ihre Gestalt, dem Weltlauf [zu] widerstehen.“⁷⁷ An eine solche Gestalt reichen Sartres Werke für Adorno nicht heran, denn Sartre erkenne zwar, dass literarische Werke als ‚faits sociaux‘ immer an Bedeutung gewinnen, „je weniger sie in der empirischen Person verhaftet bleiben, die sie hervorbringt.“⁷⁸ Die Konsequenz, die Sartre laut Adorno aus dieser Erkenntnis ziehe, nämlich „das Engagement nicht an jene Intention des Schriftstellers“ zu binden, sondern „an sein Menschsein“, ist für Adorno jedoch „so generell, daß das Engagement jegliche Differenz von irgendwelchen menschlichen Werken und Verhaltensweisen einbüßt.“⁷⁹ Sartre denke so sehr über das sich äußernde und engagierende Subjekt nach, dass er das aus den Augen verliere, worauf sich das Engagement beziehe. Seine Stücke bleiben, so Adorno, deshalb ein „Vehikel dessen, was der Autor sagen will, zurückgeblieben hinter der Evolution der ästhetischen Formen.“⁸⁰

Die Liquidation des Subjekts unter nationalsozialistischer Herrschaft und die ideologisch blinde und ‚reine‘ Subjektposition sind für Adorno zwei Pole desselben Problemzusammenhangs. Damit steht Adorno aber vor einem kaum zu lösenden Problem, das exakt auf die Situation der Poetikvorlesung vorausweist. Wie kann diese subjektlose Subjektposition bzw. eine gesellschaftlich vermittelte Subjektposition in der literarischen und literaturbetrieblichen Praxis aussehen? Und worin ist der Widerstand der Literatur gegen die Gesellschaft begründet, wenn nicht durch Meinungen? Über das konkrete Weitermachen in der Kunst hat Adorno selbst bisweilen dogmatisch anmutende Vorstellungen. So führe aus „dem Dilemma, ob und wie Kunst möglich sei, die [...] in die Gegenwart passe“, „nicht die Verwendung technischer Mittel an sich heraus“, „sondern die Authentizität einer Erfahrungsweise.“⁸¹ Der „anorganische[] Aspekt“,⁸² den Adorno der

entlarven und ihn zugleich in seiner Notwendigkeit begreifen. Kunstwerke jedoch haben ihre Größe einzig daran, daß sie sprechen lassen, was die Ideologie verbirgt. Ihr Gelingen selber geht, mögen sie es wollen oder nicht, übers falsche Bewußtsein hinaus.“

76 Adorno, Engagement, S. 418.

77 Ebd., S. 413.

78 Ebd., S. 414.

79 Ebd.

80 Ebd.

81 Adorno, Ästhetische Theorie, S. 325.

82 Ebd.

„Dichtung Becketts wie der Celans“⁸³ zuschreibt, ist für ihn Ausdruck für die „Widersprüche der Gesellschaft der Gegenwart“.⁸⁴ Das organische Werk hingegen würde „schon durch seine Form die Illusion einer heilen Welt befördern“.⁸⁵ In der Form eines Gedichts muss sich für Adorno etwas Brüchiges, Widersprüchliches und Sinnverweigerndes zeigen, denn nur dadurch würden Gedichte zu Werken, in denen „das äußerste Grauen nachzittert“.⁸⁶

Für Adorno besitzt die Lyrik unter den sprachlichen Kunstwerken das größte kritische Potenzial. Das „dichterische[] Subjekt[]“ steht für Adorno „für ein weit allgemeineres, kollektives Subjekt“, das in einem besonderen Verhältnis „zu der ihm antithetischen gesellschaftlichen Realität“ steht.⁸⁷ Er ist der Meinung, dass Lyrik aufgrund ihrer radikalen Individualität, die gesellschaftlich bedingt sei – sprich: durch eine neue Subjektivität –, das Schicksal des modernen Subjekts teile und somit zum Paradigma von Moderne werde. In seiner „Rede über Lyrik und Gesellschaft“ erklärt Adorno, dass er das „Zarteste, Zerbrechlichste“, nämlich die Lyrik, mit dem „Getriebe“ der Gesellschaft zusammen bringen will, „von dem unberührt sich zu halten im Ideal zumindest des traditionellen Sinnes von Lyrik liegt.“⁸⁸ Der „Gehalt eines Gedichts“ sei im zwanzigsten Jahrhundert gerade nicht mehr „der Ausdruck individueller Regungen und Erfahrungen“; im Gegenteil würden Gedichte, so Adorno, erst dann überhaupt zu Kunst, wenn sie, „gerade vermöge der Spezifikation ihres ästhetischen Geformtseins, Anteil am Allgemeinen gewinnen.“⁸⁹ Dieser „Doppelcharakter“ zeige sich in der Lyrik in besonderem Maße, denn das Verhältnis zwischen lyrischem Subjekt und Gesellschaft ist für Adorno von einer größeren Spannung geprägt, als andere Kunstwerke sie aufweisen.

Die Anforderungen, die Adorno an die Kunst, die Wissenschaft und die Teilhabe in einer Gesellschaft formuliert, stellten nicht nur die Poetikdozent:innen, sondern auch ihn selbst vor Schwierigkeiten. Denn wer, wenn nicht der Lehrende in einem vollen Hörsaal oder der Intellektuelle, der in Funk und Fernsehen präsent ist, hat eine starke Subjektposition inne? Wenn dem falschen Bewusstsein nur eine immanente Form der Kritik begegnen kann, bleibt immer die Frage be-

83 Ebd.

84 Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a.M. 1974, S. 120.

85 Ebd.

86 Theodor W. Adorno, *Jene zwanziger Jahre*. In: Ders., *Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden*, hg. v. Rolf Tiedemann, Bd. 10.2: *Eingriffe. Stichworte*, Frankfurt a.M. 1997–2003, S. 499–506, hier: S. 506.

87 Adorno, *Rede über Lyrik und Gesellschaft*, S. 60.

88 Ebd., S. 49.

89 Ebd., S. 50.

stehen, woher diese Kritik kommt oder wodurch sie informiert und geformt ist. Kann überhaupt nicht-ideologisch gesprochen werden?

Adorno sucht seinen Ausweg aus dieser lähmenden Diagnose in der Beschaffenheit der Sprache, die zwischen dem Subjekt und der Gesellschaft vermittelt:

[D]ie Sprache ist selbst ein Doppeltes. Sie bildet durch ihre Konfigurationen den subjektiven Regungen gänzlich sich ein; ja wenig fehlt, und man könnte denken, sie zeitigte sie überhaupt erst. Aber sie bleibt doch wiederum das Medium der Begriffe, das, was die unabdingbare Beziehung auf Allgemeines und die Gesellschaft herstellt. Die höchsten lyrischen Gebilde sind darum die, in denen das Subjekt, ohne Rest von bloßem Stoff, in der Sprache tönt, bis die Sprache selber laut wird. Die Selbstvergessenheit des Subjekts, das der Sprache als einem Objektiven sich anheimgibt, und die Unmittelbarkeit und Unwillkürlichkeit seines Ausdrucks sind dasselbe: so vermittelt die Sprache Lyrik und Gesellschaft im Innersten.⁹⁰

Die Sprache ist selbst Ausdruck von Subjektivem, bleibt dabei aber immer verhaftet an (philosophische) Begriffe. Sie ist darüber hinaus ein Gemeinsames von Literatur und empirischer Welt. Von dieser Gemeinsamkeit muss für Adorno die lyrische Sprache am deutlichsten abgehoben sein, um ihr widerständiges Potenzial zu entfalten. Für Adorno besitzt die lyrische Sprache zudem eine spezielle klangliche Dimension und rückt deshalb nah an die für ihn wichtige Musik: Er spricht von einem „Ich, das in Lyrik laut wird“⁹¹ und nicht von einem lyrischen Ich, das spricht. In Adornos Vorstellung ist das lyrische Ich ein passives, das erst erklingt, wenn es einen Reiz von außen erhält. Der Klangraum des Ichs entsteht durch einen „Augenblick der Selbstvergessenheit, in dem das Subjekt in der Sprache untertaucht“.⁹² Wenn Adorno davon spricht, dass das „Ich in der Sprache sich vergißt“, ist dieser Moment der Selbstvergessenheit kein Augenblick „der Gewalt“, sondern im Gegenteil „einer von Versöhnung“: „[E]rst dann redet die Sprache selber“.⁹³

Adornos Vorliebe für das Medium des Radios ist u. a. mit dem Moment der Selbstvergessenheit zu erklären. Klaus Reichert weist darauf hin, dass Adorno in den 1950er und 1960er Jahren im Durchschnitt „fast einmal pro Woche in irgendeinem Sender zu hören war“,⁹⁴ öfter als jeder andere Philosoph oder Soziologe.⁹⁵ Auch Philipp Felsch betont Adornos Hinwendung zum Radio:

⁹⁰ Ebd., S. 56.

⁹¹ Ebd., S. 53.

⁹² Ebd., S. 57.

⁹³ Ebd.

⁹⁴ Klaus Reichert, Adorno und das Radio. In: Sinn und Form. Beiträge zur Literatur 62 (2010), H. 4, S. 454–465, hier: S. 454.

⁹⁵ Vgl. Clemens Albrecht, Die Massenmedien und die Frankfurter Schule. In: Die intellektuelle Gründung der Bundesrepublik. Eine Wirkungsgeschichte der Frankfurter Schule, hg. v. Clemens Albrecht, Günter C. Behrmann, Frankfurt a.M. 1999, S. 203–246.

So gründlich, wie Adorno zwischenzeitlich in Vergessenheit geriet, so allgegenwärtig war er in den sechziger Jahren. Er füllte die Hörsäle und bespielte die jungen Massenmedien, allen voran das Radio, die deutsche ‚Gegenuniversität‘ der Nachkriegszeit. Die kaum modulierte Stimme, die ihre Worte durch winzige Pausen trennte, war unverkennbar. Sie wurde zum Publikumsrenner der Kulturformate und Nachtstudios. Im Radio lernen, wie man richtig Hegel liest: Solch atemberaubendes Highbrow versetzt bürgerliche Kulturredakteure bis heute in Nostalgie.⁹⁶

Wenn Felsch von Adornos Stimme redet und von ihrem Eigenleben als „Publikumsrenner der Kulturformate und Nachtstudios“ spricht, wird deutlich, dass das Radio eine trennende Funktion hat: Sie teilt die Stimme vom Körper des Sprechenden. Die „Rede über Lyrik und Gesellschaft“, selbst als Radio-Essay verfasst, deckt eine weitere Begründung für Adornos Hinwendung zum Radio auf: Durch das Radio ‚tönt‘ Adornos Stimme und wird, ähnlich wie die Lyrik, in der ein „Ich [...] laut wird“,⁹⁷ zu einem gesellschaftlich vermittelten Moment von Gesellschaftskritik, weil sie das Problem des exponierten Subjekts einer Vorlesung beispielsweise umgeht. Wenn Adorno davon spricht, dass ein „Ich“ in „Lyrik laut wird“,⁹⁸ der „Ton des Gedichtes mit der Trauer [...] mitfühlt“⁹⁹ oder auch das „Subjekt [...] in der Sprache tönt“,¹⁰⁰ dann zeigt sich ein passives Moment, das auch auf Adornos Vorliebe für die Musik zurückverweist, viel wichtiger aber: das für ihn Gewaltlosigkeit verheißt. Nicht anders will Adorno seine Stimme im Radio verstanden wissen, die zwar an seine Stimme gebunden, aber durch die mediale Vermittlung doch gelöst von ihm als Person erklingt. Auf diese Weise erklärt sich Adornos Vorliebe für das Radio auch aus seiner eigenen Ästhetik heraus. Ob diese ästhetische Idee allein durch einen medialen Trick getragen wird, bleibt fraglich. Ein unmittelbarer Einwand müsste sein, dass Adorno einen viel beschworenen eigenen „Sound“ entwickelt hat, der seine Stimme (auch ohne leibliche Präsenz oder bildliche Unterlegung) unverwechselbar macht.

Mit diesem Exkurs zu Adornos Thesen zur Nachkriegskunst können nun einige Konsequenzen für die Frankfurter Poetikvorlesungen festgehalten werden. An erster Stelle wird deutlich, dass Adornos Ausführungen das Format der Poetikvorlesung für die Lyriker und Lyrikerinnen zu einem spannungsgeladenen Experiment machen. Adorno als philosophischer Repräsentant der Auswahlkommission hatte sich derart aporetisch über Kunst und insbesondere Lyrik nach Auschwitz geäußert, dass die Vorlesungen der Poetikdozent:innen immer schon im Zeichen eines „Trotz-

⁹⁶ Philipp Felsch, *Der lange Sommer der Theorie. Geschichte einer Revolte. 1960–1990*, 3., durchges. Auflage, München 2015, S. 37.

⁹⁷ Adorno, *Rede über Lyrik und Gesellschaft*, S. 53.

⁹⁸ Ebd.

⁹⁹ Ebd., S. 54.

¹⁰⁰ Ebd., S. 56.

dems“ standen. Das erklärt auch, warum alle Lyriker und Lyrikerinnen sich als Poetikdozent:innen erst einmal als Dichter:innen selbst behaupten. Darüber hinaus verdeutlichen Adornos Auseinandersetzung mit der Lyrik *pars pro toto*, wie sehr die Debatten über Lyrik in der Nachkriegszeit ethisch aufgeladen waren. Adornos These vom Doppelcharakter der Kunst ist auch an eine normative Kunstvorstellung geknüpft. Anhand der von ihm gewählten Beispiele (in der „Ästhetischen Theorie“ ist das z. B. Paul Celan für den Bereich der Lyrik) drückt Adorno auch aus, wie Kunst fortan auszusehen hat. Der Frankfurter Hörsaal gleicht den Poetikdozent:innen der ersten Phase der Poetikdozentur in Bezug auf Adorno somit einer Höhle des Löwen. Es ist jedoch nicht nur Adorno, der sich nach 1945 über den Doppelcharakter von Kunst Gedanken macht. Über die Frage, wie sehr ein Gedicht die Wirklichkeit, in der Schoah und Zweiter Weltkrieg möglich waren, abbildet und abbilden muss, herrscht in den 1950er und frühen 1960er Jahren Uneinigkeit.

2.3 Monologizität und Dialogizität: Benn und Celan

In die Debatten über Lyrik in der Nachkriegszeit werden schon vor der Gründung der Poetikdozentur auch die Lyriker und Lyrikerinnen selbst eingebunden, wenngleich bis zur Gründung der Frankfurter Poetikdozentur noch nicht in ähnlich institutionell serialisierter Form. In der Lyrikszene selbst gibt es noch einmal zwei Pole, auf die sich die Frankfurter Poetikdozent:innen implizit und explizit beziehen: Diese beiden Pole werden von der Rede „Probleme der Lyrik“ (1951) von Gottfried Benn und Paul Celans „Meridian“-Rede (1960) anlässlich der Verleihung des Büchner-Preises markiert. Beide Reden verhandeln poetologische Positionen, die auch in den Frankfurter Vorlesungsreihen eine Rolle spielen:¹⁰¹ die Auseinandersetzung mit Adressierungsfragen. Diese Adressierungsfragen führen tief in das lyrische Selbstverständnis des jeweiligen Dichters, wenn es darum geht, ob Benn und Celan ihr Gedicht als monologisches oder dialogisches Gedicht verstanden wissen wollen. Benn und Celan sind nicht nur zwei prominente Pole in der Debatte über die Nachkriegslyrik, ihre Reden erinnern darüber hinaus an zwei verschiedene antike Modelle der Poetik: zum einen an Aristoteles' „Poetik“, die als Vorlesung konzi-

¹⁰¹ Über die unmittelbaren Netzwerkstrukturen im Lyrikbetrieb der Nachkriegszeit und die gegenseitigen Anziehungen und Abstoßungen untersucht Hermann Korte auch die Wirkung Benns und Celans, u. a. anhand ihrer prominent gewordenen Reden, auf die jüngere Lyrikgeneration z. B. eines Durs Grünbeins (Frankfurter Poetikdozent 2009) und eines Thomas Kling. Vgl. Hermann Korte, Säulenheilige und Portalfiguren? Benn und Celan im Poetik-Dialog mit der jüngeren Deutschsprachigen Lyrik seit den 1990er Jahren. In: Schaltstelle. Neue deutsche Lyrik im Dialog, hg. v. Karen Leeder, Amsterdam, New York 2007, S. 107–137.

piert war, und zum anderen an eine Poetik in Gedichtform nach dem Vorbild von Horaz' „Ars Poetica“. Mit ihren Funktionsbestimmungen von monologischem und dialogischem Gedicht, die mit der Frage nach dem lyrischen Ich verknüpft sind, sowie mit der Form ihrer eigenen Vorträge bilden Benns „Probleme der Lyrik“ und Celans „Meridian“ einen impliziten und expliziten Referenzrahmen für die Frankfurter Poetikdozentur. Darüber hinaus bereitet die Gegenüberstellung beider Reden auf die zweite Phase der Poetikdozentur Ende der 1970er Jahre vor, in der zunehmend literarisierte Poetikvorlesungen gehalten werden.

Mit „Probleme der Lyrik“ hatte Benn im Jahr 1951 eine poetologische Rede gehalten, in der er das Gedicht und das Dichten als einsame und monologische Praxis beschreibt. Celan antwortete im Jahr 1960 anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises in seiner „Meridian“-Rede mit dem poetologischen Konzept eines dialogischen, ‚auf etwas Anderes zu haltenden‘ Gedichts.¹⁰² Beide poetologischen Ansätze, der monologische und der dialogische, sind bei Benn und Celan an den Umgang mit dem lyrischen Ich gebunden. Anhand der Analyse der Bachmann'schen Poetikvorlesungen lässt sich zeigen, dass diese schon vor dem „Meridian“ auf Benns Rede reagieren und Celans „Meridian“ auch als Antwort auf die Bachmann'schen Poetikvorlesungen gelten kann. Schon der Titel ihrer Vorlesungsreihe, „Probleme zeitgenössischer Dichtung“, nimmt Bezug auf Benns Rede. Bachmanns Titel holt die Benn'schen „Probleme der Lyrik“ in die Gegenwart und verdeutlicht, dass es Ende der 1950er Jahre wichtig ist, sich mit „zeitgenössischer“ Lyrik und nicht mehr nur mit Dichtern wie George, Mallarmé und Valéry auseinanderzusetzen (was natürlich auch politische Konsequenzen hat).¹⁰³ Außerdem verheißt ihr Titel eine Betrachtung der „Dichtung“ und nicht der „Lyrik“, was für Celans „Meridian“ eine wichtige Rolle spielen wird, denn er vermeidet den Begriff der „Lyrik“ als ein von Benn konnotiertes Unwort: Lyrik ist für Benn der Ausdruck eines gelungenen Kunstprodukts – für

102 Vgl. Paul Celan, *Der Meridian*. Endfassung – Entwürfe – Materialien. In: Ders., *Werke*. Tübinger Ausgabe, hg. v. Jürgen Wertheimer, Heino Schull, Christiane Wittkop, Frankfurt a.M. 1999 ff., hier: S. 9.

103 Dieses Verdienst ist allerdings nicht nur Bachmann, sondern auch der Institution der Poetikvorlesung zuzuschreiben, die genau mit dieser Hinwendung zur Gegenwartsliteratur antrat. Norbert Otto Eke beschreibt den Kontrast auch als Entwicklung innerhalb der Literaturwissenschaften in den 1950er Jahren: „Die traditionelle Zurückhaltung der zu Beginn des 19. Jahrhunderts als historische Disziplin gegründeten Germanistik gegenüber der neueren und neuesten Literatur war für diese perspektivische Selbstbeschränkung ebenso ursächlich wie die Erfahrung der bereitwilligen Akkommodation des Faches an den Nationalsozialismus in der noch nicht allzu fernen Vergangenheit.“ Norbert Otto Eke, *Poetologisch-poetische Interventionen: Gegenwartsliteratur schreiben. Dreißig Jahre Paderborner Gastdozentur für Schriftstellerinnen und Schriftsteller*. In: *Poetologisch-poetische Interventionen. Gegenwartsliteratur schreiben*, hg. v. Alo Allkemper, Norbert Otto Eke, Hartmut Steinecke, München 2012, S. 9–25, hier: S. 10.

Celan ist Lyrik die technische, leblose Kunst, die es zu überwinden gilt, um von Dichtung sprechen zu können.

Im Jahr 1951 ist Gottfried Benn eingeladen, im Rahmen eines internationalen Ferienkurses der hessischen Hochschulen eine Rede zu halten.¹⁰⁴ Er kommt dieser Einladung nach und spricht über „Probleme der Lyrik“. Die Kanonisierung dieser Rede lässt nicht lange auf sich warten. Schon vier Jahre später behauptet Hans Bender in seiner Anthologie „Mein Gedicht ist mein Messer“, dass diese Rede „für die junge lyrische Generation“ zu einer „Ars poetica“ geworden sei.¹⁰⁵ Damit wird Benn eine Beispielhaftigkeit attestiert, die nicht nur lehrenden, sondern auch reglementierenden Charakter hat. Wenn Bender von einer „Ars poetica“ spricht, stellt er Benn in eine Genealogie, die sich mindestens von Horaz über Opitz’ „Buch der Teutschen Poeterey“ und Gottscheds „Critischer Dichtkunst“ in das zwanzigste Jahrhundert zieht. Damit klingt auch Benders eigene Sehnsucht nach einer Organisation und Ordnung von Literatur an, die sich einem sich immer radikaler individualisierenden Literaturbetrieb konfrontiert sieht. Allerdings steht Benns „Probleme der Lyrik“ zumindest in formaler Hinsicht dem Vorlesungsformat der Aristotelischen „Poetik“ näher als dem lyrischen Format der Horaz’schen „Ars poetica“: Bender scheint den Vergleich zur „Ars poetica“ vor allem deshalb zu ziehen, weil es der Dichter selbst ist, der über die Kunst und Handfertigkeit des Dichtens spricht.

Die Sprecherposition Benns ist die eines klassischen Redners und die Rede enthält geradezu schulbuchmäßig alle *partes orationis*, dennoch lassen sich kleinere Konventionsbrüche aufweisen. So taucht beispielsweise die Unfähigkeitsbeurteilung aus der Exordialtopik erst im Schlussteil der Rede auf:

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.¹⁰⁶

104 Vgl. für einen Einblick in die Entstehungsgeschichte der Rede und zum Kontext von Benns spätem Ruhm in der Nachkriegszeit Jens Dechert, Probleme der Lyrik. Die Neubestimmung der Lyrik nach 1945. In: Gottfried Benn (1886–1956). Studien zum Werk, hg. v. Walter Delabar, Ursula Kocher, Bielefeld 2007, S. 211–230.

105 Hans Bender, Mein Gedicht ist mein Messer. Lyriker zu ihren Gedichten, erw. Aufl., München 1961, S. 9; vgl. Hermann Korte, Geschichte der deutschen Lyrik seit 1945, Stuttgart 1989, S. 63.

106 Gottfried Benn, Probleme der Lyrik. In: Ders., Sämtliche Werke. Stuttgarter Ausgabe, hg. v. Holger Hof, Gerhard Schuster, Bd. 6: Prosa 4 (1951–1956), Stuttgart 1986 ff., S. 9–44, hier: S. 41.

Schon Jahre vor der Gründung der Frankfurter Poetikdozentur erkennt Benn die Spannung zwischen universitärer Lehre und der Idee, den Dichter an die Universität einzuladen. Die Bescheidenheitsbekundung ans Ende seiner Rede zu stellen, entbehrt einer ironischen Spitze gegen das Programm der universitären Vorlesungen nicht. Was Benn als Programm der universitären Lehre ausmacht, zu dem er nichts hinzuzufügen habe, ist eigentlich ein Programm, zu dem er nichts hinzuzufügen will. Er beharrt als Dichter einerseits darauf, Kenntnisse zu haben, die in seiner Aufzählung eben nicht vorkommen, also nicht dem universitären Wissen zuzuordnen sind. Gemeint ist das Dichten selbst. Andererseits wirft er der Marburger Universität mit der Nennung von Dichtern wie Klopstock und Weinheber vor, ein altmodisches, bisweilen im neunzehnten Jahrhundert verbliebenes Curriculum anzubieten.¹⁰⁷ Seine Rede über „Probleme der Lyrik“ handelt deshalb auch nicht von einer Literaturgeschichte „von Klopstock bis Weinheber“ oder von „Gedichtbehandlung und Ausdrucksbildung“, sondern davon, wie ein gutes Gedicht gemacht ist. Dieses Wissen will Benn als das Wissen des Dichters ausstellen, auch entgegen der Annahme, er komme als Dichter an die Universität, um seine Gedichte vorzulesen. Gegen Gedichtlesungen und also auch gegen die „Übungen im Vortrag moderner Gedichte“ an den Universitäten hegt Benn große Vorbehalte:

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. [...] 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.¹⁰⁸

Im Jahr 1948 schreibt Benn an seinen Freund Oelze analog dazu über die öffentliche Gedichtlesung:

Für den Stuttgarter Sender hier im Rias Gedichte zu sprechen habe ich abgelehnt, Gedichte müssen gelesen werden, ihr graphisches Bild gehört dazu, ihre Länge, ihr Druck u.s.w. – die Zeit der Rhapsoden ist vorbei u. die Minnesänger sitzen jetzt an der Schreibmaschine. Als ich vor Jahren in der Akademie einmal Verse vorlas, sagte ich jedesmal: jetzt kommt eins von 6 Strophen zu acht Zeilen oder dergl. – um dem armen Zuhörer vorher ein

107 Josef Weinheber (1892–1945) wird hier von Benn wohl weniger als Dichter des neunzehnten Jahrhunderts als vielmehr als ein Dichter einer alten und regressiven Generation genannt, der dazu den Höhepunkt seiner Karriere unter der nationalsozialistischen Diktatur erreichte.

108 Ebd.

Bild davon zu geben, was ihn erwartete, einfach in den unbegrenzten Raum zu reden und zu hören, kann weder dem Autor noch dem Hörer zugemutet werden.¹⁰⁹

Mit dem Bild von den Minnesängern, die jetzt an der Schreibmaschine sitzen, hat Benn im Verlauf seiner Karriere selbst oft gebrochen, denn seine Bekanntheit nach dem Krieg hatte er vor allem dem Rundfunk zu verdanken. Zwischen 1948 und 1956 ist er mindestens 52-mal in Lesungen (darunter sind auch Lesungen von Gedichten), Gesprächen und Interviews zu hören gewesen – seine Hörspiele sind dabei noch nicht einmal berücksichtigt.¹¹⁰ Dennoch hält er in Marburg an der Idee fest, dass das Gedicht nicht gehört, sondern gelesen werden sollen. Das hat Programm: Das Gedicht nicht vorzutragen, an kein Publikum zu adressieren, entspricht Benns poetologischer Vorstellung des modernen Gedichts:

Alles möchte dichten das moderne Gedicht, dessen monologischer 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 Sinn 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?¹¹¹

Für Benn sind Gespräche und Diskussionen „nur Sesselgemurmel, nichtswürdiges Vorwölben privater Reizzustände“.¹¹² Was die Gespräche und Diskussionen verdecken, ist für Benn „das Andere, das uns machte, das wir aber nicht sehen“ und das „in der Tiefe“ verborgen ist.¹¹³ Um in diese eigene Tiefe vorzudringen, also überhaupt zu einer Selbstreflexion fähig zu sein, müsse der Mensch „allein“¹¹⁴ sein. Ohne selbst das Schriftbild zu sehen, sei man abgelenkt von der Vortragsweise der Dichter:in und verstehe das Gedicht viel eher aus einer Stimmung heraus als aus seinen formalen Bedingungen. Dagegen bringt Benn seine Rede über „Probleme der Lyrik“ in Stellung. In ihr unterscheidet er zwischen einer Kunst, die das „Emotionelle, das Stimmungsmäßige, das Thematisch-Melodiöse“¹¹⁵ be-

109 Gottfried Benn, Friedrich Wilhelm Oelze, Briefwechsel 1951–1956. In: Dies., Briefwechsel 1932–1956, hg. v. Harald Steinhagen, Stephan Kraft, Holger Hof, Bd. 4, Stuttgart, Göttingen 2016, hier: S. 365.

110 Vgl. Thomas Wegmann, Gespräche und Interviews (1930–1956). In: Benn-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. v. Christian M. Hanna, Friederike Reents, Stuttgart 2016, S. 247–249, hier: S. 247.

111 Benn, Probleme der Lyrik, S. 40.

112 Ebd.

113 Ebd.

114 Ebd.

115 Ebd., S. 10.

diene, und einer Kunst, die das Produkt von Menschenhand, von Gemachtheit, von Artistik sei.

Diesem „Kunstprodukt“¹¹⁶ sei ein Moment der „kritischen Kontrolle“¹¹⁷ eigen, welches Benn als Form der Selbstreflexion beschreibt, wie man sie von Mallarmé, Valéry, Eliot, Baudelaire und Pound kenne.¹¹⁸ Artistisch zu sein, bedeutet im neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert, etwas nicht nur virtuos zu beherrschen, sondern vor allem „große formalkünstlerische Fertigkeiten“¹¹⁹ innezuhaben. In einer Rede anlässlich des Geburtstags Heinrich Manns kritisiert Benn im März 1931, dass die „Kunst in Deutschland“ zu lange „Vorstufe der Wissenschaft, Erkenntnismöglichkeit zweiten Ranges, niedere sinnliche Anschauung des reinen Begriffs“ gewesen sei.¹²⁰ Erst die Brüder Mann hätten „einer literarischen Generation das Gefährliche, das Rauschnahe, den Verfall, der notorisch zu den Dingen der Kunst gehört“,¹²¹ beigebracht, hätten die Artistik, „ein für Deutschland nie wieder zum Erlöschen bringendes Phänomen“,¹²² etabliert, das Nietzsche vorbereitet hatte mit seinem „Artistenevangelium“ und dem Gedanken, dass „die Kunst als die eigentliche Aufgabe des Lebens, die Kunst als dessen metaphysische Tätigkeit“¹²³ gelten müsse.

Der Einbruch der Artistik, die neue Kunst! Vom Westen den Geist: Fanatismus des Ausdrucks, analytischen Instinkt, hormonbewandert und röntgentief; vom Norden die Eruptivität großen Stoffs, die dunklen tragischen Träume. [...] Der Einbruch der Artistik –: Worte, Vokale! Also wohl eine Kunst ohne sittliche Kraft, ohne nationalen Hintergrund, stark intellektuell, sagen wir es ruhig: leichte Ware, rein technisch und dabei nicht einmal aufs Vergnügen aus!¹²⁴

Artistik ist für Benn ein Ausdruck, der den Zusammenhang von „europäischem Nihilismus und der dionysischen Gestaltung“¹²⁵ beschreibt.

In diesem neuen Kunstverständnis müsse sich das „deutsche Volk“ an „dem Goldenen und Kalten, das um die Dinge liegt“ zunächst zur „Klarheit erziehen“, um die Kunst überhaupt zu erkennen als

116 Ebd.

117 Ebd.

118 Vgl. ebd., S. 11.

119 Gerhard Strauß, Hans Schulz, Otto Basler, Deutsches Fremdwörterbuch, 2. Aufl., völlig neu bearb., Berlin 1997, S. 300; vgl. Hartmut Steinecke, Unterhaltsamkeit und Artistik. Neue Schreibarten in der deutschen Literatur von Hoffmann bis Heine, Berlin 1998, S. 7–13.

120 Gottfried Benn, Rede auf Heinrich Mann. In: Ders., Sämtliche Werke. Stuttgarter Ausgabe, hg. v. Holger Hof, Gerhard Schuster, Bd. 3: Prosa 1 (1910–1932), Stuttgart 1986 ff., S. 315–322, hier: S. 316.

121 Ebd.

122 Ebd., S. 317.

123 Ebd.

124 Ebd., S. 317 f.

125 Ebd., S. 318.

die letzte Transzendenz innerhalb des großen europäischen Nichts, die artistische, die dionysische Kunst, die vielleicht auch sinnlos ist wie der Raum und die Zeit, und das Gedachte und das Ungedachte und doch allein von jenem Reflex der Immortalität, der über versunkenen Metropolen und zerfallenden Imperien von einer Vase oder einem geretteten Vers aus der Form sich hebt, unantastbar und vollendet [...].¹²⁶

Die Kunst, die Benn hier vor Augen hat, konstituiert sich aus der „Antithese von Rausch und Zucht“, also aus dem Zwiespalt von tiefem „Nihilismus der Werte“ und der „Transzendenz der schöpferischen Lust“.¹²⁷ Diese moderne Kunstideologie, die Benn bei Nietzsche erkennt, durch Heinrich Mann weiterentwickelt und selbstbewusst in seinem eigenen Werk vollendet sieht, zeugt sich aus einer asketischen Haltung zum Leben und einer lustvollen, fanatischen Hingabe zum Werk.¹²⁸ Aus der asketischen Haltung entwickelt sich über die Jahre hinweg Benns verstärkte Hinwendung zur Artistik, die ihm von jüngeren Dichtern und Dichterinnen auch als Isolationismus ausgelegt wurde.

In „Probleme der Lyrik“ heißt es über die Artistik:

Der durchschnittliche Ästhet verbindet mit ihm [i. e. der Begriff der Artistik, I.B.] 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.¹²⁹

Benn stellt sich erneut in eine genealogische Reihe mit Nietzsche, der den Begriff „aus Frankreich übernahm“,¹³⁰ und sieht in ihm den Wegbereiter, der die Kunst „als die eigentliche Aufgabe des Lebens, die Kunst als dessen metaphysische Tätigkeit“¹³¹ gesehen habe. Nietzsche habe den „Olymp des Scheins“ konstatiert und somit eine neue Ästhetik begründet, die sich nicht mehr mit dem Begriff des Ästhetizismus fassen lasse, sondern sich auszeichne durch „den Drang sich auszudrücken, zu formulieren, zu blenden, zu funkeln auf jede Gefahr und ohne Rücksicht auf die Ergebnisse“.¹³² Dass der „durchschnittliche Ästhet“ mit dem Begriff der Ar-

126 Ebd., S. 320.

127 Ebd.

128 Christian Schärf, Zum Begriff der Artistik in der literarischen Ästhetik der Moderne. In: *Études Germaniques* 64 (2009), H. 4, hier: S. 922.

129 Benn, *Probleme der Lyrik*, S. 14.

130 Ebd., S. 15. Vgl. Schärf, Zum Begriff der Artistik in der literarischen Ästhetik der Moderne zur Geschichte des Begriffs ‚Artistik‘ im französischen und deutschen Kontext und Benns Anschluss an Gedanken von Nietzsche und Heinrich Mann.

131 Benn, *Probleme der Lyrik*, S. 15.

132 Ebd.

istik die Vorstellung von Oberflächlichkeit verbindet, ist nicht aus der Luft gegriffen, zielt die artistische Kunst doch auf das formal Sichtbare, also eine Oberfläche, ab. Diese ist für Benn allerdings eine „Oberflächlichkeit aus Tiefe“,¹³³ denn die Oberfläche ist zwar aufwendig gearbeitet und klar strukturiert, durch Ordnung gebändig – „lückenlos die Seite, kühl der Satz“¹³⁴ –, doch in der Tiefe schlummert für Benn nach Nietzsche immer noch das „Wesen des Deutschen“, der „alles, was unklar, werdend, dämmernd, feucht und verhängt ist, und das Ungewisse, Unausgestaltete, sich Verschiebende, Wachsende jeder Art [...] als tief“ fühlt.¹³⁵

Wenn Benn über Artistik spricht, ist damit vor allem sein „Traum von einer immanenten Transzendenz“ verbunden, die verdeutlicht, dass das „Leben und der Geist zwei vollkommen unvereinbare Sphären darstellen, die nach Möglichkeit in die Alleinherrschaft des Geistes auslaufen sollten“.¹³⁶ Darum weiß Benn auch, dass Artistik ein „gefährliche[r] Ausdruck“¹³⁷ ist, der „in Deutschland nicht gern gehört“¹³⁸ wird. Ist die Kunst ein völlig in sich geschlossener, vom Leben getrennter Bereich, dessen metaphysische Potenz immanent ist, ist Lyrik ein rein monologisches Werk, eine „anachoretische Kunst“,¹³⁹ dann gerät der Dichter schnell zum Diktator, dessen einziger Belang es ist, „reine[n] Ausdruck“¹⁴⁰ zu fabrizieren. Ein solcher Lyriker enthebt – so die Vorwürfe gegen Benn der jüngeren Lyrik-Generation – sich jeglichen Engagements, jeglicher (politischer) Haltung und letztlich jeglicher Verantwortung. Von einem ganz anderen Verständnis von Lyrik sind die Vorlesungsreihen der Poetikdozent:innen geprägt, in denen z. B. die Erfahrung und der Wirklichkeitsbezug der Lyrik eine essenzielle Rolle spielen.

Die Pose des sich an seinen Schreibtisch zurückziehenden Dichters wird von Benn auch bedient, wenn er von dem Lyriker sagt, er müsse ein „Sonderling[]“ und „Einzimmerbewohner“ sein.¹⁴¹ Oder wenn er ein Bild des genialen¹⁴² Dich-

133 Benn, Rede auf Heinrich Mann, S. 318.

134 Ebd., S. 319.

135 Ebd., S. 318f.

136 Schärf, Zum Begriff der Artistik in der literarischen Ästhetik der Moderne, S. 927.

137 Benn, Probleme der Lyrik, S. 10.

138 Ebd., S. 14.

139 Ebd., S. 16.

140 Ebd., S. 12.

141 Ebd., S. 29.

142 Der Begriff „genial“ wird hier in seiner alltäglichen Bedeutung verwendet und nicht in Bezug auf Benns problematische Auseinandersetzung mit dem Genie-Begriff. Für Benn, so heißt es in seinem Essay „Das Genieproblem“ (1930) besteht ein Zusammenhang zwischen „Genie“ und „Entartung“: „[J]awohl, Genie ist eine bestimmte Form reiner Entartung unter Auslösung von Produktivität.“ Gottfried Benn, Das Genieproblem. In: Ders., Sämtliche Werke. Stuttgarter Ausgabe, hg. v. Holger Hof, Gerhard Schuster, Bd. 3: Prosa 1 (1910–1932), Stuttgart 1986 ff., S. 278–291,

ters zeichnet, der Gleichgesinnte nur selten treffe, „da in jedem Jahrzehnt immer nur wenige große Lyriker leben, über die Nationen verteilt, in verschiedenen Sprachen dichten, meistens einander unbekannt – jene ‚Phares‘, Leuchttürme, wie sie die Franzosen nennen, jene Gestalten, die das große schöpferische Meer für lange Zeiten erhellen, selber aber im Dunklen bleiben.“¹⁴³ Aus dieser Einsamkeit des schöpfenden Dichters leitet Benn die Selbstbezogenheit des „absoluten Gedichts“ und damit auch des lyrischen Ichs ab. Lyriker und lyrisches Ich spielen bei Benn eine bedeutende Rolle: Lyriker sind in seinen Augen „keine geistigen Menschen, keine Ästhetiker, sie machen ja Kunst“, sie sind Handwerker, die „ein hartes, massives Gehirn“ als Werkzeug brauchen.¹⁴⁴ Das Machen eines Gedichtes kann nach Benn Jahre und Jahrzehnte dauern, „so lange muß man etwas innerlich tragen“.¹⁴⁵

Sowohl der Lyriker als auch das lyrische Ich stehen für Benn allein da, „mit dem Rücken gegen die Wand aus Verteidigung und Aggression. Es [i. e. das lyrische Ich, I.B.] verteidigt sich gegen die Mitte, die rückt an. Sie sind krank, sagt diese Mitte, das ist kein gesundes Innenleben. Sie sind ein Dégénééré – wo stammen Sie eigentlich her?“¹⁴⁶ Gegen diese Mitte holt Benn aus:

Diese Mitte will Ihnen vorschreiben, was 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, Forthauchen 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.¹⁴⁷

Um ein Gedicht zu schreiben, reicht es für Benn nicht, „gebrauchsfähig“ oder durchtherapiert und auf diese Weise „konstitutionengerecht“ neurotisch zu sein. Der Zustand, in dem das Gedicht entsteht, ist für Benn ein rauschhafter und vom konkreten Wort berauschter. Der Romancier oder Epiker brauche, so Benn, „Stoffe,

hier: S. 282. Vgl. zu Benns Genie-Begriff im Kontext seiner naturwissenschaftlichen Studien und zur Rolle des Begriffs für Benns Idee einer ‚positiven Euthanasie‘: Marcus Hahn, Gottfried Benn und das Wissen der Moderne. 1905–1932, Göttingen 2012; Thomas Gann, Gehirn und Züchtung. Gottfried Benns psychiatrische Poetik 1910–1933/34, Bielefeld 2015.

¹⁴³ Benn, Probleme der Lyrik, S. 30.

¹⁴⁴ Ebd., S. 28.

¹⁴⁵ Ebd., S. 29.

¹⁴⁶ Ebd., S. 31.

¹⁴⁷ Ebd., S. 34.

Themen“, der Lyriker brauche nur das Wort und das sei für ihn „eine körperliche Sache.“¹⁴⁸

Das lyrische Ich ist für Benn die Schaltstelle zwischen innerer und äußerer Welt, es ist die „Inkarnation alles dessen, was an lyrischem Fluidum in dem Gedichte produzierenden Autor lebt, ihn trennt vom epischen und dramatischen Autor, ihn befähigt und zwingt, in spezifischer Weise Eindrücke, innere und äußere, zu sammeln und sie in Lyrik zu verwandeln.“¹⁴⁹ Für Benn ist das lyrische Ich „das kreative lyrische Vermögen schlechthin“,¹⁵⁰ fasst Matías Martínez dessen „Vortrag in Knokke“ (1951) zusammen. Das lyrische Ich, das nihilistisch und erfüllt von schöpferischer Lust zugleich ist, bedroht von einer Trieb unterdrückenden, bürgerlichen Mitte, ist für Benn Anfang der 1950er Jahre in Bedrängnis geraten (auch durch Dichter:innen wie Bachmann und Celan, die diesen Nihilismus nicht teilen wollen).

Benn verteidigt ein solches lyrisches Ich und seine monologische Lyrik mit seiner Marburger Rede über „Probleme der Lyrik“. Sein Resümee über diese Veranstaltung fällt übel aus, an Oelze schreibt er: „Ging schief. Zu großer Hörsaal, zu viel Leute u. miserable Akustik, die hintere Hälfte schrie ‚lauter‘, peinliche Sache, ich mußte kürzen. Schlechte Organisation. Einmal und nie wieder.“¹⁵¹ In ihrer gedruckten Version wird die Rede nachträglich zum vollen Erfolg.¹⁵² Wenn Hans Bender sie aber für die schriftstellerische Jugend zu einer „Ars poetica“ stilisiert,¹⁵³ spricht er aus der Perspektive des Kulturkonservativen und Altersgenossen. Vertreter:innen der Gruppe 47 lehnen die Benn'sche Haltung, die er in seiner Marburger Rede vertritt, kategorisch ab. Rückblickend auf den Literaturbetrieb der 1950er und 1960er Jahre beschreibt Hans Werner Richter seine Frustration über den Erfolg eines Schriftstellers wie Benn:

Nicht die aus dem Krieg heimkehrende Jugend setzte sich in diesen Jahren durch, was wir optimistisch erwartet hatten, sondern die ältere Generation, Männer, die nach dem beispiellosen Zusammenbruch wieder dort anzuknüpfen versuchten, wo in der Weimarer Republik die gesellschaftliche und parteipolitische Entwicklung abgebrochen war.¹⁵⁴

148 Gottfried Benn, Vortrag in Knokke. In: Ders., Sämtliche Werke. Stuttgarter Ausgabe, hg. v. Holger Hof, Gerhard Schuster, Bd. 6: Prosa 4 (1951–1956), Stuttgart 1986 ff., S. 72–79, hier: S. 75.

149 Ebd., S. 72.

150 Matías Martínez, Das lyrische Ich. Verteidigung eines umstrittenen Begriffs. In: Autorschaft. Positionen und Revisionen. DFG-Symposium 2001, hg. v. Heinrich Detering, Jürgen Fohrmann, Stuttgart, Weimar 2002, S. 376–389, hier: S. 378.

151 Gottfried Benn, Briefe an F.W. Oelze. 1945–1949, hg. v. Harald Steinhagen, Jürgen Schröder, 2. Aufl., Stuttgart 2008, S. 117.

152 Vgl. Dechert, Probleme der Lyrik, S. 214.

153 Vgl. Bender, Mein Gedicht ist mein Messer, S. 8.

154 Hans Werner Richter, Briefe an einen jungen Sozialisten, Hamburg 1974, S. 114.

Umso beachtlicher, dass die Frankfurter Kommission – wenn auch nicht von Anfang an geplant – Ingeborg Bachmann als erste Poetikdozentin nach Frankfurt beruft. Sie spricht in Frankfurt als Vertreterin der jungen Lyrik-Generation, der auch Heißenbüttel und Enzensberger angehören. Ihre Poetikdozentur liegt zeitlich zwischen Benns Marburger Rede und Celans „Meridian“ und bereitet den Weg zu dem in Celans Rede behandelten Konzept des dialogischen Gedichts,¹⁵⁵ wie in der Analyse ihrer Vorlesungen zu zeigen sein wird.

Celans „Meridian“ stellt das Gegenprogramm zu Benns „Probleme der Lyrik“ dar: Während Benns poetologische Ideen aus einem emphatisch aufgeladenen Begriff des lyrischen Ichs hervorgehen, plädiert Celan – nicht minder emphatisch – dafür, von einem Ich und erst recht vom Fokus auf das lyrische Ich abzusehen. Celans Werk stellt „nicht das lyrische Ich, sondern den Anderen in die Mitte“, weshalb es sich vielmehr aus einem „dem Identitätsdenken entgegengesetzten Alteritätsdenken“ heraus verstehen lässt.¹⁵⁶ Im „Meridian“ (1960) heißt es:

Aber ich denke – und dieser Gedanke kann Sie jetzt kaum überraschen –, ich denke, daß es von jeher zu den Hoffnungen des Gedichts gehört, gerade auf diese Weise auch in *fremder* – nein, dieses Wort kann ich jetzt nicht mehr gebrauchen –, gerade auf diese Weise in *eines Anderen Sache* zu sprechen – wer weiß, vielleicht in *eines ganz Anderen Sache*.¹⁵⁷

Der markante Unterschied zwischen der Benn'schen Rede über „Probleme der Lyrik“ und Celans „Meridian“ ist die unterschiedliche Bewertung des Gedichts als monologisches (Benn) bzw. dialogisches (Celan) Kunstwerk. Das berauschte und schöpfende lyrische Ich Benns, von dem er sich einen höheren Grad an Reflexion und Selbsterkenntnis verspricht, weicht bei Celan einem Misstrauen gegen dieses lyrische Ich. Damit ist bei Celan einerseits der Versuch verbunden, durch das Gedicht, das die Leiderfahrung der Schoah ausdrückt, individuelles Leid überindividuell beschreibbar zu machen.¹⁵⁸ Andererseits ist Celans Sprache immer auf die für seine Poetologie so wichtige Begegnung ausgelegt, braucht also ein Ich, um einem Du¹⁵⁹ begegnen zu können und letztlich „in *eines Anderen Sache*“ sprechen zu können.

155 Vgl. Bernard Fassbind, *Poetik des Dialogs. Voraussetzungen dialogischer Poesie bei Paul Celan und Konzepte von Intersubjektivität bei Martin Buber, Martin Heidegger und Emmanuel Lévinas*, München 1995.

156 Tobias Tunkel, „Das verlorene Selbe“. Paul Celans Poetik des Anderen und Goethes lyrische Subjektivität, Freiburg i.Br. 2001, S. 12.

157 Celan, *Der Meridian*, S. 8.

158 Vgl. Hans H. Hiebel, *Das Spektrum der modernen Poesie. Interpretationen deutschsprachiger Lyrik 1900–2000 im internationalen Kontext der Moderne*, Würzburg 2006, S. 260 ff; Kaspar H. Spinner, *Zur Struktur des lyrischen Ich*, Frankfurt a.M. 1975, S. 152.

159 Vgl. für eine ausführlichere Beschäftigung mit dem Celan'schen „Du“ die Dissertation von Konstanze Kähne, die sich lyriktheoretischen Adressierungsfragen in Celans Werk nicht auf phi-

Die beiden Reden „Probleme der Lyrik“ und „Meridian“ stellen unterschiedliche poetologische Ansprüche vor, die unterschiedliche politische Konsequenzen haben. Aber nicht nur inhaltlich, sondern vor allem formal verfahren Benn und Celan konträr. Über den Gattungsstatus der Reden, ob es sich also vorrangig um poetologische Texte, (Dankes-)Reden oder Essays handelt, ist in der Forschung diskutiert worden.¹⁶⁰ Im Kontext dieser Arbeit sollen sie vor allem als Reden, die das Reden über Lyrik auf unterschiedliche Weise erfüllen und problematisieren, betrachtet werden. Benn betont die Unmöglichkeit, Lyrik nur vorzulesen, weil die lyrische Form auf diese Weise nicht vermittelbar sei. Seine Rede über Lyrik scheitert dann, so die Selbstauskunft, an der technischen Übertragung, weil Raumgröße und Akustik nicht harmonieren. Dieser Gefahr von Kommunikationsstörungen sehen sich auch die Frankfurter Poetikdozent:innen ausgesetzt. Die Rezeptionsgeschichte seiner Marburger Rede, die schließlich in gedruckter Version erfolgreich und kanonisiert wird, unterstützt retrospektiv seine Bevorzugung des schriftlichen Mediums.

Celan bemüht sich von Anfang an, der Anforderung an eine Dankesrede Rechnung zu tragen und dabei gleichzeitig ein Reden über Lyrik, wie es Benn praktiziert hatte, zu umgehen. Während Benns Rede um ein konsekutives Verstehen des Rezipienten und der Rezipientin bemüht ist, verweigert sich Celans Rede einem unmittelbaren Verstehen. Auch der Redemodus unterscheidet sich deutlich: Benns Rede proklamiert die Vorherrschaft der lyrischen Gattung in essayistischer Form im Medium der Rede.¹⁶¹ Celan hingegen nähert sich mit seiner Rede viel stärker der eigenen dichterischen Tätigkeit und Sprache an. Benns Stil wird von Thomas Wegmann beschrieben als „[k]olloquial im Gestus, publikumszugewandt um Verständlichkeit bemüht“.¹⁶² Dagegen der erste Satz des „Meridian“: „Die Kunst, das ist, Sie erinnern sich, ein marionettenhaftes, jambisch-fünffüßiges und – diese Eigenschaft ist auch, durch den Hinweis auf Pygmalion und sein Geschöpf, mythologisch belegt – kinderloses Wesen.“¹⁶³ Einen solchen Satz als ersten Satz einer Dankesrede zu wählen, stellt eine Herausforderung, wenn nicht Provokation der Zuhörer:innen dar,¹⁶⁴ da sich Celan ostentativ über die *virtus der perspicuitas* hinwegsetzt. Gezielt erschwert

losophische Weise, sondern aus linguistischer, rhetorischer und literaturwissenschaftlicher Perspektive nähert. Konstanze Kähne, *Anreden. Absichten. Apostrophen*, Tübingen 2014.

160 Vgl. u. a. Kristina Mendicino, *An Other Rhetoric. Paul Celan's Meridian*. In: *MLN* 126 (2011), H. 3, S. 630–650.

161 Vgl. Christian Schärf, *Essays, Reden und Aphorismen*. In: *Benn-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. v. Christian M. Hanna, Friederike Reents, Stuttgart 2016, S. 162–164, hier: S. 163.

162 Thomas Wegmann, „Probleme der Lyrik“ (1951). In: *Benn-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. v. Christian M. Hanna, Friederike Reents, Stuttgart 2016, S. 215–219, hier: S. 216.

163 Celan, *Der Meridian*, S. 2.

164 Vgl. Marlies Janz, *Vom Engagement absoluter Poesie. Zur Lyrik und Ästhetik Paul Celans*, Königstein i.Ts. 1984, S. 99.

Celan im mündlichen Vortrag den Nachvollzug durch die kurzatmige, elliptische Form und den voraussetzungsreichen, exkursorischen Inhalt. Zwar zählt auch die *obscuritas* zum *ornatus*, in einer Dankesrede zur Entgegennahme eines Literaturpreises ist sie in dieser Qualität jedoch zumindest ungewöhnlich.

Und doch bedient Celan, was für Preisreden anlässlich der Verleihung des Büchner-Preises üblich ist, nämlich eine Würdigung des Namensgebers des Preises. Oft wird dabei versucht, eine Parallele zwischen dem Leben des Namensgebers und dem eigenen herzustellen. Idealtypisch dafür ist der Anfang von Benns Büchner-Preisrede im Jahr 1951:

Ein Mann aus West-Berlin, ein gebürtiger Norddeutscher zu dieser Stunde in der alten Hauptstadt Hessens, im Begriff, den nach dem Namen des berühmtesten hessischen Dichters genannten Literaturpreis entgegenzunehmen eine ungewöhnliche Situation. Die Situation wird noch ungewöhnlicher, wenn man sich überlegt, daß der, nach dem der Preis heißt, mit 24 Jahren starb und der, der ihn annimmt, in den sechziger Jahren steht. Der Dorfjunge aus Goddelau, Sohn eines Arztes, und der Dorfjunge aus Mansfeld, Sohn eines Pfarrers – übrigens beide Ärzte –, kommen in diesem Augenblick in Berührung.¹⁶⁵

Celan nähert sich Büchner nicht biografisch, sondern über das Werk an. Sein Einstieg verweist auf Büchners „Dantons Tod“, in dessen dritter Szene im zweiten Akt Camille nicht nur die Erkenntnis durch Kunst (insbesondere des Theaters) infrage stellt, sondern auch das Erkenntnisvermögen seiner Mitbürger:innen. In Camilles Monolog heißt es – und das ist für das Verständnis der „Meridian“-Rede essenziell:

CAMILLE. Ich sage euch, wenn sie nicht Alles in hölzernen Copien bekommen, verzettelt in Theatern, Concerten und Kunstausstellungen, so haben sie weder Augen noch Ohren dafür. Schnitzt Einer eine Marionette, wo man den Strick hereinhängen sieht, an dem sie gezerrt wird und deren Gelenke bey jedem Schritt in fünffüßigen Jamben krachen, welch ein Character, welche Consequenz! Nimmt Einer ein Gefühlchen, eine Sentenz, einen begriff und zieht ihm Rock und Hosen an, macht ihm Hände und Füße, färbt ihm das Gedicht und läßt das Ding sich drei Acte hindurch herumquälen, bis es sich zuletzt verheirathet oder sich todtschießt – ein Ideal! Fiedelt Einer eine Oper, welche das Schweben und Senken im menschlichen Gemüth widergiebt wie eine Thonpfeife mit Wasser die Nachtigall – ach die Kunst!

Setz die Leute aus dem Theater auf die Gasse: ach, die erbärmliche Wirklichkeit!

Sie vergessen ihren Herrgott über seinen schlechten Copisten. Von der Schöpfung, die glühend, brausend und leuchtend, um und in ihnen, sich jeden Augenblick neu gebiert, hören und sehen sie nichts. [...]

Die Griechen wußten, was sie sagten, wenn sie erzählten Pygmalions Statue sey wohl lebendig geworden, habe aber keine Kinder bekommen.¹⁶⁶

¹⁶⁵ Gottfried Benn, Rede in Darmstadt. In: Ders., Sämtliche Werke. Stuttgarter Ausgabe, hg. v. Holger Hof, Gerhard Schuster, Bd. 6: Prosa 4 (1951–1956), Stuttgart 1986 ff., S. 45–48, hier: S. 45.

¹⁶⁶ Georg Büchner, Dantons Tod. Ein Drama. In: Ders., Sämtliche Werke und Briefe, hg. v. Werner R. Lehmann, Bd. 1, Hamburg 1967, S. 7–75, hier: S. 37.

Camille kritisiert, dass noch das missratendste Kunstwerk vom Publikum nobilitiert wird, solange es nur in irgendeine ästhetische Form gebracht ist. Da können die Marionetten noch so hölzern sein, die Sentenzen noch so sehr durch die Akte gequält und die Gemütsregungen noch so platt imitiert werden – am Ende würden die Rezipient:innen die Darstellung immer noch als Kunst feiern. Die Wirklichkeit aber werde als erbärmlich abgetan, unabhängig davon, wie vielschichtig sie sich auch zeigt. Mit dem Pygmalion-Vergleich klagt Camille die Spaltung von Kunst und Leben an: Kunst wird zwar zum Leben erweckt, sie bleibt für das Leben aber folgenlos.

Celan zitiert Camille aus „Dantons Tod“, um gegen einen Benn’schen Ästhetizismus anzureden. Benn ist der unausgesprochene Adressat für die mit Büchner gesprochene Kritik an einer Kunst, die von der Wirklichkeit abgekehrt ist und aus der deshalb nichts weiter erwachsen und sich entwickeln könne, weil sie nur auf sich selbst bezogen und nicht auf den ästhetischen, poetischen oder gar politischen Dialog angelegt sei. Diese leblose und weltfremde Kunst ist für Celan „auch ein Problem“,¹⁶⁷ aber der Weg zur Dichtung kommt für ihn nicht an ihr vorbei. In seiner Darmstädter Dankesrede spricht Celan von einem Weg, den jeder gehen müsse, um zur Dichtung zu gelangen, und dieser Weg ist für ihn immer von Gefahren geprägt. Deutlich versucht Celan diese Vorstellung wiederum an Büchners „Dantons Tod“ zu machen. Der Schlüssel zur Dichtung ist im „Meridian“ die Figur der Lucile: In ihr erkennt Celan eine „Kunstblinde“, „für die Sprache etwas Personhaftes und Wahrnehmbares hat“¹⁶⁸ – sie nimmt im Gespräch der Männer über Kunst nicht den Inhalt, sondern Gestik und Gestalt ihres Mannes wahr.¹⁶⁹ Lucile ist die Figur, „deren Haltung zur Sprache die Instrumentalisierung und Funktionalisierung derselben unterläuft, indem sie Sprache weniger an den Inhalt der Rede knüpft als an die Verbindung von Geste, Sprache und Sprechendem.“¹⁷⁰ Auf die Situation des Redens über Lyrik bezogen, bedeutet das, dass Benn für Celan durch sein Reden über Kunst den Blick für das „Menschliche“¹⁷¹ verloren hat, das Celan in seiner Rede wiederum versucht, mit der Verweigerung einer diskursiven Rede über Lyrik wieder einzuholen.

Lucile ist als Kunstblinde nicht anfällig für die Instrumentalisierung von Sprache, wie Celan sie mit dem „Meridian“ Benn vorwirft. In ihrem, von Celan als „Ge-

167 Celan, *Der Meridian*, S. 2.

168 Ebd., S. 3.

169 Vgl. Mirjam Sieber, *Paul Celans „Gespräch im Gebirg“. Erinnerung an eine „versäumte Begegnung“*, Berlin 2007, S. 113.

170 Anja Lemke, *Dichtung als Zäsur. Zum Zusammenhang von Sprache, Tod und Geschichte in Celans Büchnerpreisrede und Heideggers Hölderlin-Deutung*. In: „In die Höhe fallen“. Grenzgänge zwischen Literatur und Philosophie, hg. v. Anja Lemke, Martin Schierbaum, Würzburg 2000, S. 233–256, hier: S. 245.

171 Celan, *Der Meridian*, S. 3.

genwort“ bezeichneten, „Es lebe der König!“ klingt diese Instrumentalisierung zwar noch an, denn der Ausruf ist ein viel zitierter und tradierter Ausruf in der Geschichte verschiedener Monarchien, wird aber von der begleitenden Handlung aus diesem traditionellen Kontext gerissen.¹⁷² Als Frau eines Revolutionärs bekundet sie in dem Moment ihre Gefolgschaft zum König und dem *ancien régime*, in dem ihr Mann nicht mehr vor der Guillotine der Revolutionäre zu retten ist. Damit kündigt sie verbal das auf, wofür ihr Mann und sie im Rahmen der Französischen Revolution standen, um mit ihm in den Tod gehen zu können. Ihr Gegenwort zeugt für Celan deshalb von einer Freiheit, die aufgrund einer „Majestät des Absurden“ die „Gegenwart des Menschlichen“ ermöglicht.¹⁷³ Der absurde Akt des Selbstmords, den sie mit dem Ausruf des „Gegenworts“ begeht, ist für Lucile in einer Terrorherrschaft der einzige Widerstand gegen die von dieser Herrschaft vollzogene Unmenschlichkeit – und ermöglicht in Celans Lektüre das Moment des Menschlichen, in dem Lucile durch den Selbstmord mit ihrem Geliebten wiedervereint ist. Dieser (vermeintliche) Moment von Freiheit ist für Celan „die Dichtung“.¹⁷⁴

Die Bedingung für die Möglichkeit von Dichtung ist für Celan der Tod Luciles, oder – poetologisch gesprochen – die Selbstvergessenheit: „Wer Kunst vor Augen und im Sinn hat, [...] der ist selbstvergessen. Kunst schafft Ich-Ferne. Kunst fordert hier in einer bestimmten Richtung eine bestimmte Distanz, einen bestimmten Weg.“¹⁷⁵ Der Weg zur Dichtung ist für Celan ein Drei-Schritt: Wer den Weg der Kunst gar nicht beschreitet, bleibt an belanglose Subjektivität gekettet, wer es ausschließlich bis zur Selbstvergessenheit der Kunst schafft, kreierte nur Marionetten, Automaten, d. h. seelenlose Gebilde. Erst in der Dichtung, in der Selbsterfahrung und Welterfahrung zum Ausdruck kommen, ist für Celan (sprachliche) Freiheit aufzufinden.¹⁷⁶

Vielleicht – ich frage nur –, vielleicht geht die Dichtung, wie die Kunst, mit einem selbstvergessenen Ich zu jenem Unheimlichen und Fremden, und setzt sich – doch wo? doch an welchem Ort? doch womit? doch als was? – wieder frei? Dann wäre die Kunst der von der Dichtung zurückzulegende Weg – nicht weniger, nicht mehr.¹⁷⁷

In Benns „Probleme der Lyrik“ heißt es hingegen:

[...] 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,

172 Ebd.

173 Ebd.

174 Ebd., S. 4.

175 Ebd., S. 6.

176 Vgl. Sieber, Paul Celans „Gespräch im Gebirg“, S. 126 f.

177 Celan, Der Meridian, S. 6.

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.¹⁷⁸

Celan stellt seine Dichtung gegen die Kunst und das Kunstprodukt Benns. Mit dem Begriff der „Dichtung“ bringt Celan auch den Begriff der „Begegnung“ gegen Benns monologische Kunst in Stellung. Für Celan kommt Benn dem Pygmalion gleich, einem Künstler, der in seinem Atelier dem Leben durch die eigene Schöpfung nahezu kommen versucht, ohne zu merken, dass aus der Selbstbetrachtung allein noch kein Leben entstehen kann. Deshalb erhebt Celan die Frage, „ob ausschließlich Artistik [das Kunstwerk, I.B.] bestimmt oder ob es ihm gelingt, sich vom Stilisationszwang zu befreien“¹⁷⁹ zum (Qualitäts-)Kriterium für die Dichtung.

Bei Lucile glaubt Celan, dieser „Dichtung zu begegnen“,¹⁸⁰ als sie den Schergen der französischen Terrorherrschaft ihr „Es lebe der König!“ entgegenruft. In der Erzählung „Lenz“ gehe Büchner, so Celan, noch einen Schritt weiter und eröffne die Möglichkeit von Dichtung im Moment des Verstummens: „Sein ‚Es lebe der König‘ ist kein Wort mehr, es ist ein furchtbares Verstummen, es verschlägt ihm – und auch uns den Atem und das Wort.“¹⁸¹ Lucile war noch in der Lage, ihren Widerstand zu bezeugen, für den sie mit dem Leben zahlt. Lenz’ Abgrund ist ein größerer: Wenn er am „20. Jänner [...] durchs Gebirg“ geht,¹⁸² ist das für Celan der Zustand einer völligen Wortlosigkeit, eines völligen poetischen Stillstands, markiert der 20. Januar in Celans Leben vor allem den Tag der Wannseekonferenz im Jahr 1942.¹⁸³ Die enge Verbindung der Genese eines Gedichts mit

178 Benn, Probleme der Lyrik, S. 10.

179 Janz, Vom Engagement absoluter Poesie, S. 99 f.

180 Celan, Der Meridian, S. 6.

181 Ebd., S. 7.

182 Ebd., S. 11.

183 Mit diesem Datum verbindet Celan im „Meridian“ das Poetische und das Politische. Den Vorwurf, dass seine Sprache nur aus Metaphern bestehe, die sich in ihrer hermetischen Verschließung nicht mehr auf die Wirklichkeit bezögen, weist Celan mit diesem Datum zurück. Vgl. für einen Überblick der Debatte über Celans poetische Sprache und deren Abgrenzung zur oder Adressierung der Wirklichkeit: Dieter Lamping, Von Kafka bis Celan. Jüdischer Diskurs in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts, Göttingen 1998, S. 99–112. In dieser Debatte schwang die Frage nach der Fürsprache deutlich mit: Es wurde nicht mehr nur verhandelt, wie, sondern auch *wer* über den nationalsozialistischen Terror poetisch schreiben durfte. Am deutlichsten wurde der rechtskonservative, vormals faschistische Hans Egon Holthusen in seiner Kritik der Celan’schen Dichtung, indem er Celans „Genitivmetaphern“ unterstellte, durch ihre Bildlichkeit beliebig zu werden. Für Celan bedeutete der Vorwurf, seine Gedichte beständen nur aus Metaphern, eine schwere Verletzung und Missachtung der eigenen Lebenserfahrung. Die Kritik war

dem Tod, wie Celan sie mit den Büchner'schen Figuren Lucile und Lenz veranschaulicht, ist für Celan Ausdruck von Einmaligkeit und Unwiederholbarkeit. Das Benn'sche Kunstprodukt, das Benn als etwas handwerklich Gemachtes beschreibt, suggeriert Wiederholbarkeit, denn das Handwerk des Dichtens wäre dieser Beschreibung nach potenziell erlernbar und nicht abhängig von genialem Talent. Celans Dichtungsbegriff basiert auf der Vorstellung, dass das Dichten gerade nicht wiederholbar sei, sondern aus einer bestimmten einmaligen Schmerz- und Leiderfahrung und aus dem Widerstand zur Kunst als rein Handwerklichem entstehe.

Die Einmaligkeit, die aber nicht in einer Vereinzelung der Erfahrungen mündet, ist für Celan gebunden an historische Daten, die wie durch einen Meridian miteinander verbunden sind. Der Meridian ist ein halber Längengrad, der Nord- und Südpol miteinander verbindet. Die Orte, die auf diesem halben, der Sonne zugewandten Längengrad durch einen Meridian miteinander verbunden sind, zeichnet u. a. ein gemeinsamer Sonnenhöchststand aus (an allen Orten ist zur selben Zeit Mittag – nicht zeitlich, sondern in Bezug auf den Sonnenhöchststand). Auf dem anderen halben Längengrad auf der von der Sonne abgewandten Seite der Erde ist zu diesem Zeitpunkt Nacht. Mit diesem Bild vermag es Celan, eine Erfahrung als unwiederholbaren Einzelfall sowie auch in ihrer Gemeinsamkeit mit anderen Erfahrungen zu beschreiben. Der 20. Januar ist das Datum, auf das Celan seine Poetologie begründet: „Vielleicht darf man sagen, daß jedem Gedicht sein ‚20. Jänner‘ eingeschrieben bleibt? Vielleicht ist das Neue an den Gedichten, die heute geschrieben werden, gerade dies: daß hier am deutlichsten versucht wird, solcher Daten eingedenk zu blei-

und ist jedoch auch an eine Ablehnung der poetischen Sprache Celans geknüpft, durch die die Kritiker den Holocaust im Adorno'schen Stil zu sehr dem Kunstgenuss überliefert sahen [u. a. von Baumgart, Mattenklott]. In einer Vorstufe des „Meridian“ schreibt Celan zu dieser Kritik: „Schwarze Milch der Frühe: Das ist keine jener Genitivmetaphern, wie [wir] sie [...] von unseren sogenannten Kritikern vorgesetzt bekommen, damit wir nicht mehr zum Gedicht gehen; das ist keine Redefigur und kein Oxymoron mehr, das ist Wirklichkeit.“ Celan, *Der Meridian*, S. 158. Vgl. hierzu auch Fabian Lampart, *Nachkriegsmoderne. Transformationen der deutschsprachigen Lyrik 1945–1960*, Berlin 2013, S. 309 ff. Lampart gibt jedoch in seiner Analyse der späten Celan-Gedichte auch zu bedenken, dass Celans „Anti-Realismus“ so weit gehe, „daß der wohl noch immer intendierte Realitätsbezug – ohne gezielte Hinweise durch den Autor – kaum noch zu entschlüsseln ist. Denn Celan stilisiert die Wirklichkeit nicht nur unablässig mit Hilfe mythischer, biblischer oder poetischer Zitate und Anspielungen, er interpretiert sie nicht nur Mal um Mal auf verblüffende Weise theologisch – er transzendiert sie auch zusehends. Selbst wenn er von Wirklichkeit spricht, meint er nicht unbedingt Fakten, sondern die ‚Wahrheit‘. Wahrheit ist aber für Celan kein logischer oder empirischer, sondern ein (sprach-)mystischer Begriff.“ Dieter Lamping, *Das lyrische Gedicht. Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung*, 3. Aufl., Göttingen 2000, S. 241.

ben?“¹⁸⁴ Für Celan kulminiert die individuelle Leiderfahrung im 20. Januar 1942. Ein solches Datum glaubt Celan auch in den Gedichten der Nachkriegszeit im Allgemeinen ausmachen zu können. Der Meridian als Bild würdigt in seiner Rede das individuelle Leid und ermöglicht gleichwohl ein allgemeines Gedenken und in diesem Gedenken macht Celan die Funktion von Gedichten aus. Eine Begegnung erhofft sich Celan entlang dieses Meridians durch die Dichtung, die sich im Gedicht, aber auch in seiner Rede zeigt, zwischen ganz unterschiedlichen (Leid-)Erfahrungen, aber auch zwischen sich und dem Darmstädter Publikum.

Am Ende des „Meridians“ beschreibt Celan sein eigenes „Gegenwort“: „Die Kunst erweitern? Nein. Sondern geh mit der Kunst in deine allereigenste Enge. Und setze dich frei.“¹⁸⁵ Diese geforderte Selbstbegegnung, die auch mit einem Selbstopfer verbunden ist, wenn die Freiheit der Lucile nur durch den Tod möglich ist, ist bei Celan, wie Janz zusammenfasst, „historisch konkret und eben deshalb allgemein verbindlich bestimmt“ als ein „Prozess gegen soziale und politische Unterdrückung“.¹⁸⁶ Die soziopolitische Funktion oder das Engagement der Celan’schen Lyrik wäre dementsprechend eine „Bewußtseinsbildung“,¹⁸⁷ die dem Bachmann’schen Wunsch entspricht, vom Frankfurter Lehrstuhl nichts zu „lehren“, aber etwas zu „erwecken“, nämlich „ein Mitdenken von der Verzweiflung und der Hoffnung, mit der einige wenige – oder sind es schon viele? – mit sich selber und der neuen Literatur ins Gericht gehen.“¹⁸⁸ Celans Gegenwort ist als Einwand und Widerstand gegen Benns Kunstvorstellung eines am Wort berauschten Ichs zu verstehen und dieser Widerspruch äußert sich in Celans „Meridian“-Rede auch durch die Verweigerung einer unmittelbaren hermeneutischen Lektüre.¹⁸⁹

Benns und Celans poetologische Verfahren und ihre beiden Reden „Probleme der Lyrik“ und „Meridian“ stehen scheinbar chiastisch zueinander. Benns Idee des monologischen Gedichts, das ein sich an sich selbst berausches Ich voraussetzt und fokussiert, kollidiert mit dem Sendungsbewusstsein in seiner Rede, mit der er seine Poetologie vorstellt. Für Celan ist das Gedicht immer schon eine Begegnung, immer schon ein dialogisches Verfahren, aber seine Gedichte und seine Büchner-Preisrede verschließen sich aufgrund ihres jeweiligen hermetischen Charakters zunächst einem Dialog mit dem Darmstädter Publikum, aber auch mit den späteren Leser:innen der Rede. Mit der Verweigerung des unmittel-

184 Celan, *Der Meridian*, S. 8.

185 Ebd., S. 10 f.

186 Janz, *Vom Engagement absoluter Poesie*, S. 111.

187 Ebd.

188 Bachmann, *Probleme zeitgenössischer Dichtung*, S. 183.

189 Vgl. Helmut Müller-Sievers, *On the Way to Quotation. Paul Celan’s ‚Meridian‘ Speech*. In: *New German Critique* 91 (2004), S. 131–149.

baren Verständnisses ist für Celan auch die Hoffnung auf eine tiefere Auseinandersetzung verbunden. Nimmt man seine Aufforderung ernst – „Sondern geh mit der Kunst in deine allereigenste Enge. Und setze dich frei.“¹⁹⁰ –, dann kann die „Meridian“-Rede nur der Moment sein, in dem ein Stein ins Rollen versetzt wird. Die weitere Auseinandersetzung oder die „Bewußtseinsbildung“, wie Janz es nennt, findet dann in der weiteren Exegese der Rezipient:in statt. Damit bewegt sich Celan allerdings auch näher an Benns elitäre Kunstideologie heran als ihm vielleicht lieb ist: Eine unmittelbare „Begegnung“ im Celan’schen Sinn wird durch das hermetische Schreibverfahren erschwert, wenn nicht sogar unmöglich gemacht. Celan adressiert somit nicht weniger als Benn eine elitäre Minderheit und das verdeutlicht auch der „Meridian“, der sich vielmehr mit den Dichterkolleg:innen Bachmann und Benn in einen Dialog begibt als mit den (Darmstädter) Rezipient:innen.

Für die Analyse der Poetikvorlesungen sind die Reden Benns und Celans in dreifacher Hinsicht relevant: Erstens beweisen diese – mittlerweile kanonischen – Texte, wie sehr Dichterinnen und Dichter in der Nachkriegszeit über öffentliche Reden in den Diskurs über Fragen zeitgenössischer Lyrik eintraten. Das ist kein ganz neues Phänomen,¹⁹¹ erlebt aber nach dem Zweiten Weltkrieg eine Renaissance durch ein zunehmendes Medienbewusstsein (allen Medien voran durch den Rundfunk) und aufgrund des radikalen Krisenbewusstseins. Zweitens markieren Benn und Celan zwei Pole, die in den bundesrepublikanischen Debatten über den (ethisch konnotierten) Wirklichkeitsbezug von Lyrik, die Stellung des lyrischen Ichs und die Monologizität oder Dialogizität von Gedichten deutlich markiert sind. Und drittens – und für die folgenden Analysen ausgewählter Frankfurter Poetikvorlesungen wichtig – weisen Benns und Celans Reden einen unterschiedlichen Umgang mit ihrer Rolle als öffentlicher Redner über Lyrik auf: Benn beteiligt sich am lyrischen Diskurs der Nachkriegszeit, ohne das Reden *über* Lyrik zu problematisieren. Seine Unfähigkeitsbekundung, die beteuert, den Vorlesungen der Literaturwissenschaftler:innen in Marburg nicht viel Neues hinzufügen zu können, nimmt er mit seiner selbstbewussten Rede zurück, sodass deutlich wird, dass er sich als Praktiker der Rolle des Dozenten gewachsen fühlt. Diese Rolle und das Reden über Lyrik kommen ihm sogar entgegen, gerade weil er keine Gedichte vortragen, sondern auf ihre Gemachtheit verweisen möchte. Celans Rede findet im Rahmen einer Preisverleihung statt und ist aus diesem Grund von vornherein nicht mit einer Vorlesung zu vergleichen. Dennoch zeugt seine Rede mit ihrer poetisierten Sprache von einer

¹⁹⁰ Celan, *Der Meridian*, S. 10 f.

¹⁹¹ Vgl. hierfür Cyril de Beun, *Schriftstellerreden 1880–1938: Intellektuelle, Interdiskurse, Institutionen, Medien*, Berlin, Boston 2021.

Verweigerung des diskursiven Redens über Lyrik. Seine „Meridian“-Rede ist genauso eine Antwort auf und gewissermaßen Radikalisierung von Ingeborg Bachmanns Poetikvorlesungen wie sie eine Entgegnung auf Benns „Probleme der Lyrik“ ist. Seine Rede über Lyrik *in* Lyrik kommt der Horaz'schen „Ars poetica“ aufgrund ihrer Literarisierung viel näher als Benns Marburger Rede. Benns und Celans Reden stehen zeitlich vor und zwischen den Frankfurter Poetikvorlesungen, markieren aber schon sehr früh den systematischen Unterschied zwischen einem Reden *über* Lyrik und einem Reden *über* Lyrik *in* Lyrik.

2.4 Empirische Dichter:in und lyrisches Ich: Debatten über lyrische Subjektivität

Über die Fragen der Adressierung im Gedicht – Monologizität sowie Dialogizität – machen sich in der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhundert auch Literaturwissenschaftler:innen zunehmend Gedanken. Wissenschaftlichen Konsens gibt es in dieser Hinsicht jedoch nicht. Neue lyrische Formen, wie u. a. die experimentellen Gedichte des Dada und der Konkreten Poesie, sind nicht mehr notwendigerweise um ein lyrisches Subjekt herum konzipiert. Deshalb provozieren sie die wissenschaftliche Befragung traditioneller Gattungsbeschreibungen, denn die Lyrik gilt seit dem achtzehnten Jahrhundert als die subjektivste aller Gattungen. Spätestens Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts führte sowohl diese Bestimmung von Lyrik als subjektivster aller Gattungen als auch die damit einhergehende Vorstellung einer ungestörten Kommunikation zwischen lyrischem Aussagesubjekt und Adressat:in im deutschsprachigen Raum zu einigen Problemen. Mit den Avantgarden, der hermetischen und der experimentellen Lyrik wird die Kommunikationssituation innerhalb der Lyrik unklar, es ist kein oder kein eindeutiges Subjekt mehr ausmachbar, das Gedicht ist oftmals nicht mehr auf Identifikation oder inhaltlichen Nachvollzug angelegt und auch die Adressierungsfrage bleibt offen. Stattdessen tritt die Kommunikationsstörung in den Vordergrund. Hugo Friedrich stellt in „Die Struktur der modernen Lyrik“ aus dem Jahr 1956 fest, dass die Lyrik des zwanzigsten Jahrhunderts „keinen bequemen Zugang“ mehr bietet, denn sie „spricht in Rätseln und Dunkelheiten“. ¹⁹² Sie konfrontiere die Rezipient:in darüber hinaus mit lyrischer „Enthumani-

¹⁹² Hugo Friedrich, Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts, Reinbek b. Hamburg 1956, S. 15. Friedrichs Studie zur Struktur der modernen Lyrik zeichnet sich vor allem durch zwei Bemühungen aus: die europäische Lyrik und nicht nur die deutschsprachige Lyrik in den Blick zu nehmen und – wie es der Titel verrät – moderne lyrische Strukturen (d. h. auch die Form vor dem Inhalt) von der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts bis zu seiner Gegenwart der 1950er Jahre zu untersuchen. Er unter-

sierung“: „Moderne Lyrik scheidet nicht nur die private Person, sondern auch die normale Menschlichkeit aus.“¹⁹³ Dass die Beschäftigung mit dem sich äußernden Subjekt nach 1945 in der Lyriktheorie noch einmal verstärkt in den Fokus wissenschaftlicher Studien¹⁹⁴ rückt, liegt zudem daran, dass an dieses lyrische Subjekt und die Adressierung nicht nur Gattungsfragen, sondern auch ethische Fragen geheftet sind.

Seit Lyrik als Gattung gefasst wird, wird über die ihr immanente Subjektivität und die Authentizität und Identifikation als Gattungsmerkmal diskutiert. Das ist bereits in der Auseinandersetzung zwischen Charles Batteux (1713–1780) und Johann Adolf Schlegel (1721–1793) zu erkennen: Batteux versucht in „Les beaux-arts réduits à un même principe“ (1746) darzulegen, dass das komplette System der Kunst auf das Prinzip der Nachahmung zurückzuführen sei, und ordnet der Lyrik die Nachahmung des Gefühls zu.¹⁹⁵ Was bei Batteux noch die *Mimesis* eines Gefühls war, wird bei seinem Übersetzer Schlegel zumindest potenziell schon zu einem Ausdruck des „wirklichen“, d. h. individuellen Gefühls.¹⁹⁶

Erst zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts erhielt diese lyrische Subjektivität einen Namen: In „Das Wesen der modernen deutschen Lyrik“ (1910) prägte Margarete Susman den Begriff des „lyrischen Ichs“. Damit brach sie mit einer Subjektivitäts- und Erlebnisvorstellung in der Lyrik, die sich bis in das zwanzigste Jahrhundert hinein, z. B. bei Dilthey, noch einiger Beliebtheit erfreute. 1906 erschien Wilhelm Diltheys „Das Erlebnis und die Dichtung“, in dem Dilthey lyrische Dichtung vor allem als Erlebnisdichtung definiert. Mit diesem Begriff „meint er zunächst einmal Dichtung, die aus einem Erlebnis heraus entstanden, und weniger Dichtung, die für ein – ästhetisches – Erlebnis geschaffen worden ist.“¹⁹⁷ Für Dilthey liegt der Ursprung des Gedichts noch

scheidet sich in dieser Herangehensweise nicht nur von literaturwissenschaftlichen Kolleg:innen seiner Zeit, sondern auch von dem Anliegen der Frankfurter Poetikdozentur, die in ihrer Anlage weniger nach Kontinuitäten, sondern neuen Bestimmungen nach 1945 fragt und sich auf die deutschsprachige Literatur fokussiert. Aus diesen Unterschieden erklärt sich auch, dass Friedrich sich nicht in die ethischen Literaturdebatten seiner Zeit einbringt.

193 Ebd., S. 109.

194 Vgl. für die Debatte über das lyrische Ich u. a. Spinner, Zur Struktur des lyrischen Ich; Sorg, Das lyrische Ich; Dieter Burdorf, Einführung in die Gedichtanalyse, Stuttgart 1995; Lamping, Das lyrische Gedicht; Martínez, Das lyrische Ich; Jörg Schönert, Empirischer Autor, Impliziter Autor und Lyrisches Ich. In: Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs, hg. v. Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matías Martínez u. a., Tübingen 2008, S. 289–294.

195 Vgl. Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte, hg. v. Dieter Lamping, 2., erw. Auflage, Stuttgart 2016, S. 24.

196 Vgl. Charles Batteux, Johann Adolf Schlegel, Von der lyrischen Poesie. In: Lyriktheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart, hg. v. Ludwig Völker, Stuttgart 2011, S. 46–57.

197 Lamping, Das lyrische Gedicht, S. 102.

in einem authentischen Erlebnis der Autor:in, das nachvollzogen werden muss, um das Gedicht zu verstehen. Matías Martínez weist jedoch darauf hin, dass Dilthey ähnlich wie Hegel die Möglichkeit zulässt, „daß sich der lyrische Dichter nicht als er selber, sondern in der Rolle eines anderen äußert.“¹⁹⁸ Dennoch bereitet Dilthey den Weg für psychologische und biografistische Lesarten, gegen die sich Susman mit dem Konzept des „lyrischen Ichs“ wendet, indem sie das „lyrische Ich“ vor allem von dem „einmaligen Ich des Individuums“¹⁹⁹ abgrenzt:

Das Ich eines Volksliedes, das Ich eines Minnegesanges besitzt die Allgemeinheit, die das Lied im Munde jedes fühlenden Menschen, wenigstens eines gewissen Alters oder Standes, gleich angemessen erscheinen läßt. Kein Individuum, keine bestimmte Einzelseele, sondern der alternde Mensch singt das unsterbliche Lied: ‚O weh, wohin geschwunden sind alle meine Jahr! Hat mir mein Leben geträumet oder ist es wahr?‘ Und in noch weiterem Sinn ist in der Lyrik der Mystik das Ich eine allgemeine Form: die ewige Form der Menschenseele.²⁰⁰

Zu Zeiten eines Walthers von der Vogelweide, den Susman hier modernisiert zitiert, ist jeder Gefühlsausdruck demnach nur deshalb „authentisch“, weil er in seiner Stilisierung auf ein höfisches Ritterideal zutrifft, das Identifikationsmöglichkeiten schafft. Die Umwerbung der Minnedame folgt einer genauen Inszenierungsstrategie und Formatvorgabe – alles andere würde auch die Funktion des Minnelieds verfehlen und gegen höfische Sozialstrukturen verstoßen. Individuelle Gefühlsäußerungen sind in vormoderner Liebessemantik schlicht nicht vorgesehen.²⁰¹

Die stilisierte Nachahmung eines Gefühls, das in seiner Stilisierung nicht individuell ist, hält Susman für ein lyrisches Phänomen. Dass das lyrische Ich zunehmend mit dem empirischen Ich gleichgesetzt wurde, erklärt sie als Symptom gesellschaftlicher Veränderungen: Je mehr sich die Gesellschaft individualisiere, desto schwieriger sei es, das lyrische Ich nicht als Selbstzeugnis, sondern als hochgradig formalisiertes Stilmittel zu begreifen. Susmans Popularisierung des Begriffs verabschiedet „die romantische und spät-romantische Konzeption der subjektiv-erlebnishaften Lyrik und weist voraus auf die zum Grundprinzip der Gattungstheorie gewordene kategoriale Unterscheidung“²⁰² zwischen der empirischen Dichter:in

198 Martínez, Das lyrische Ich, S. 380.

199 Margarete Susman, Das Wesen der modernen deutschen Lyrik, Stuttgart 1910, S. 17.

200 Ebd.

201 Wenngleich es Susmans Argument keinen Abbruch tut, erkennt man in ihren Ausführungen doch deutliche Unschärfen, wenn sie das Volkslied und das Minnelied in einem Atemzug nennt, um zu verdeutlichen, dass in ihnen ein allgemeines Gefühl zum Ausdruck kommt. Im Minnelied spricht jedoch das Ich eines Ritters, der einer stark hierarchisierten Gesellschaft entstammt und damit nicht das Gefühl „eines jeden fühlenden Menschen“ ausspricht.

202 Wolfgang G. Müller, Das lyrische Ich. In: Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte, hg. v. Dieter Lamping, 2., erw. Auflage, Stuttgart 2016, S. 59–61, hier: S. 59.

und dem sich sprachlich konstituierenden und konstituierten Ich eines Gedichts.²⁰³ Das lyrische Ich ist für Susman eine Form, „die der Dichter aus seinem gegebenen Ich schafft“,²⁰⁴ aber diese Form verdeutliche gleichzeitig die „Grenze zwischen Wirklichkeit und Kunst“.²⁰⁵

Schon 1916 weist Oskar Walzel in Bezug auf Susman jedoch darauf hin, dass sich nicht in jedem Gedicht ein Ich äußert und zu erkennen gibt, sogar eine ‚Entichung‘ in der Lyrik festzustellen sei.²⁰⁶ Er übernimmt zwar Susmans vorgeschlagene Trennung von empirischer Dichter:in und lyrischem Ich und versucht sie durch seinen Aufsatz „Schicksale des lyrischen Ichs“ (1916) in der Literaturwissenschaft zu etablieren. Allerdings stellt er auch fest, dass nicht in jedem Gedicht ein „Ich“ spricht, „[e]her noch erweitert sich das einsame ‚Ich‘ zu einem geselligen ‚Wir‘.“²⁰⁷ Die Abwendung von dem Ich im Gedicht hin zu „einem geselligen ‚Wir‘“ ist für Walzel eine Erscheinung, die er vor allem bei Georg Trakl, aber auch bei dessen Zeitgenossen ausmacht:

Das Eigentliche liegt in den anderen, in den Seelen, die vergegenwärtigt werden sollen. Das Ich des Dichters tritt zurück. Eine Lyrik der anderen tut sich auf. Ich möchte von einer Entichung der Lyrik reden. Und die alte Lehre, Lyrik sei im Gegensatz zu Epos und Drama subjektive Dichtung, scheint zu wanken.²⁰⁸

Wenn sich in der Lyrik jedoch ein Ich äußert, ist es auch für Walzel ein kollektives Ich:

Ich könnte auch sagen: Das ‚Ich‘ der reinen Lyrik ist so wenig persönlich und subjektiv, daß es eigentlich einem ‚Er‘ gleichkommt. Denn Gegenstand der reinen Lyrik ist nicht ein vereinzelter, einmaliges Erlebnis, sondern etwas Allgemeines, immer Wiederkehrendes, das von der Persönlichkeit des Dichters sich rein und vollständig abgelöst hat.²⁰⁹

Der Susman'sche Einfluss ist hier deutlich herauszulesen, jedoch erweitert Walzel ihre Vorstellungen um Fragen der Adressierung: Nicht immer ist ein Ich im Gedicht bezeichnet, nicht immer spricht ein Ich, viel öfter ist Walzel zufolge etwas „Allgemeines, immer Wiederkehrendes“ eines kollektiven ‚Wir‘ angesprochen. Walzel versucht, mit dieser Erweiterung von Susmans Leitdifferenz auch die zeitgenössische Lyrik mit in seine Systematisierungsversuche aufzunehmen. Der mo-

²⁰³ Vgl. Burdorf, Einführung in die Gedichtanalyse, S. 188.

²⁰⁴ Susman, Das Wesen der modernen deutschen Lyrik, S. 16.

²⁰⁵ Ebd.

²⁰⁶ Vgl. Dirk von Petersdorff, Fliehkräfte der Moderne. Zur Ich-Konstitution in der Lyrik des frühen 20. Jahrhunderts, Berlin 2005, S. 13 ff.

²⁰⁷ Oskar Walzel, Das Wortkunstwerk. Mittel seiner Erforschung, Leipzig 1926, S. 260.

²⁰⁸ Ebd., S. 264.

²⁰⁹ Ebd., S. 270.

dernen Lyrik mit gattungstheoretischen Überlegungen beizukommen, wird in der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts zu einem grundsätzlichen Problem, spätestens mit der Entstehung dadaistischer Gedichte und schließlich mit Lautgedichten und visuellen Gedichten der Vertreter:innen der Konkreten Poesie.

Nach 1945 verschärft sich dieses Problem, weil der Hinweis von Walzel, dass eine „Entichung“ in der Lyrik stattfindet, sich noch weiter radikalisiert hat. Die Arbeiten von Susman und Walzel sind nicht mehr mit den hermetischen und konkreten Gedichten der Nachkriegszeit in Einklang zu bringen.²¹⁰ Deshalb wagt Käte Hamburger Ende der 1950er Jahre einen anderen Versuch der Bestimmung von lyrischer Subjektivität. Sie versucht dem Problem einer modernen Gattungstheorie sprachphilosophisch beizukommen. In ihren Ausführungen über „Die Logik der Dichtung“ (1957) postuliert sie entgegen der Susman’schen Erkenntnis, dass das lyrische Ich das reale Autor-Ich sein könne. Sie geht von einer Bühler’schen Ich-Origo aus und bezeichnet das lyrische Ich als eine *Variante* der real sprechenden Autor:in. Es gebe

kein exaktes, weder logisches noch ästhetisches, weder ein internes noch ein externes Kriterium [...], das uns darüber Aufschluß gäbe, ob wir das Aussagesubjekt des lyrischen Gedichtes mit dem Dichter identifizieren können oder nicht. Wir haben weder die Möglichkeit und damit das Recht zu behaupten, daß der Dichter die Aussage des Gedichtes – gleichgültig, ob diese in der Ichform erfolgt oder nicht – als die seines Erlebens gemeint habe, noch zu behaupten, daß er nicht ‚sich selbst‘ meine. Dies können wir genausowenig entscheiden wie bei jeder anderen, nichtdichterischen Aussage auch.²¹¹

Das Aussagesubjekt ist für sie nicht zwangweise der empirische Mensch oder das sich selbst erkennende Bewusstsein, sondern es konstituiert sich erst im Moment der Aussage über ein Objekt. Jegliche Unterscheidung dieser Form entstehe, so Hamburger, erst in der sprachlichen Formung selbst.

Für Hamburger ist die aristotelische Mimesis nicht als Prinzip der Nachahmung, sondern der Darstellung von Wirklichkeit zu verstehen. Sie unterscheidet zwischen der literarischen Täuschung, die vorgibt, sich auf eine historische Wirklichkeit zu beziehen, letztlich aber nicht diese Wirklichkeit ist, die sie vorgibt zu sein, und der Fiktion, die eine Wirklichkeit erschafft, die autonom von der historischen Wirklichkeit ist.²¹² Der Wirklichkeitszusammenhang wird für Hamburger nicht mehr in der Fokussierung auf das Objekt gestiftet, d. h. nicht durch die Überprüfung des Erkenntnisobjektes wird die Aussage als Wirklichkeitsaussage verifi-

²¹⁰ Vgl. Lamping, *Das lyrische Gedicht*, S. 12.

²¹¹ Käte Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, 3. Aufl., Frankfurt a.M. 1980, S. 241.

²¹² Vgl. Michael Scheffel, *Käte Hamburger (1896–1992)*. In: *Klassiker der modernen Literaturtheorie*. Von Sigmund Freud bis Judith Butler, hg. v. Matias Martínez, Michael Scheffel, München 2010, S. 148–167, hier: S. 153f.

ziert, sondern das Aussagesubjekt wird „der dafür entscheidende Faktor“,²¹³ der Rückschlüsse über das Verhältnis von Wirklichkeit und „Unwirklichkeit“ zulässt:

Aussage ist immer Wirklichkeitsaussage, weil das Aussagesubjekt wirklich ist, weil, mit anderen Worten, Aussage nur durch ein reales, echtes Aussagesubjekt konstituiert wird. Und der Begriff der Realität, der in diesem Zusammenhang auftritt, unterliegt nicht mehr verschiedenen erkenntnistheoretischen Auffassungen, sondern ist nur in einem eindeutigen Sinne zu verstehen, der in dem des Subjekts selbst begründet ist, oder genauer: von dem Subjekt nur in diesem eindeutigen Sinne gilt.²¹⁴

Lyrik und Ich-Erzählung gehören für Hamburger nicht in den Bereich der literarischen Fiktion, was in ihrer „binären Opposition von Aussage- bzw. Nichtaussagestruktur von Sätzen“²¹⁵ begründet liegt. Die Fiktionalität des Aussagesubjekts kann Hamburger im Rahmen ihres Systems nicht sprachlogisch herleiten, eine solche Fiktionalität kann Hamburger zufolge nur dadurch gegeben sein, „dass hier ein Aussagesubjekt eine Wirklichkeitsaussage fingiert“.²¹⁶

Hamburgers sprachphilosophischer Zugang erschwert es letztlich, einen Unterschied zwischen einer fingierten Aussage in der Wirklichkeit und einer fiktiven Aussage in der Literatur zu ziehen:

Auch die nicht-dichterisch erzählte Lüge, der Traum, sind das Erlebnis des lügenden bzw. träumenden Ich, nur daß wir bei nicht-dichterischer, zweckgerichteter, für einen Wirklichkeitszusammenhang fungierender Aussage berechtigt sind, den Aussageinhalt einer verifizierenden Prüfung zu unterziehen. Dazu sind wir nicht mehr berechtigt, wenn das lügende oder träumende Ich sich als lyrisches Ich setzt, sich in den ‚unverbindlichen‘ Kontext seines Gedichtes zurückzieht und seine Aussage damit vom Zweck und Zwang der objektiven Wirklichkeit befreit. Dann können, dann dürfen wir nicht mehr feststellen, ob der Aussageinhalt wahr oder falsch, objektiv wirklich oder unwirklich ist – wir haben es nur zu tun mit der subjektiven Wahrheit und Wirklichkeit, nur mit dem Erlebnisfeld des aussagenden Ich selbst.²¹⁷

Dieser Zugang hat mehrere Konsequenzen: Zum einen ebnet Hamburger mit ihrer Studie den Weg zu ästhetizistischen Lektüren. Der Status der literarischen Fiktion ist für Hamburger ein autonomer, von der historischen Wirklichkeit unabhängiger. Zum anderen verschwimmt die Grenze zwischen empirischer Autor:in und lyrischem Ich: Hamburger sagt zwar nicht, dass empirische Autor:in und lyrisches Ich deckungsgleich sein müssten, sie behauptet aber, dass der Unterschied sprachlich

²¹³ Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, S. 48.

²¹⁴ Ebd.

²¹⁵ Scheffel, *Käte Hamburger (1896–1992)*, S. 157.

²¹⁶ Ebd., S. 158.

²¹⁷ Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, S. 243.

nicht erkennbar sei.²¹⁸ Auf diese Weise begünstigte die „Logik der Dichtung“ biografistische Lesarten, wenngleich sie diese nicht intendierte.

Emil Staigers Forschung hingegen basierte auf diesem Biografismus. Sein Zugang zu Gattungsfragen war ein völlig anderer als Susmans, Walzels und Hamburgers, weil sein Bemühen um den Begriff des „Lyrischen“ an die Tradition der Erlebnislyrik und die Ästhetiken Johann Gottfried Herders sowie Friedrich Theodor Vischers anschloss. Was Susman ablehnt, ist für Staiger notwendige Bedingung seines Lyrikverständnisses. Über das lyrische Dichten heißt es bei ihm, dass es „jenes an sich unmögliche Sprechen der Seele“ sei.²¹⁹ Diese Einsicht beeinflusst auch sein eigenes werkimmanentes Interpretationsverfahren, das sich weder für (historische) Kontexte noch für die Wirkung des Gedichts interessiert. Das im Gedicht besprochene Erlebnis wird durch dieses Lektüreverfahren immunisiert: „Die Idee des Lyrischen schließt alle rhetorische Wirkung aus.“²²⁰ Staiger beharrt an dieser Stelle auf der Unterscheidung von lyrischem und rhetorischem Sprechen, womit er auch eine Unterscheidung zwischen wahren und unwahren Sprechen meint.

In seinem Aufsatz zu der Unterscheidung „Lyrik und Lyrisch“ (1952) konstatiert Staiger, dass es ihm in einer Zeit, in der es „schon längst nicht mehr möglich“ sei, „die Gattungsgesetze der Lyrik zu bestimmen“, vielmehr darum gehe, „das Wesen des Lyrischen herauszuarbeiten.“²²¹ Der Begriff des Lyrischen soll die klassischen Gattungsgesetze aushebeln, um darüber hinaus eine genauere Beschreibung von literarischen Eigenheiten zu ermöglichen. „Lyrisch“ ist für Staiger nicht mehr nur das Gedicht, sondern all das, was sich unmittelbar verstehen lasse:

Das Lyrische entspringt der Einsamkeit und spricht den einsamen Menschen an, so, daß sich der Leser, ohne es zu wissen, mit dem Gelesenen identifiziert und die Verse vor sich hin sagt, als kämen sie aus der eigenen Brust. Das Wesen des Lyrischen, das vollständig darzulegen die Aufgabe einer Fundamentalpoetik ist, schließt sich darin zusammen, daß hier jede Art von Abstand fehlt. Es gibt keinen Abstand zwischen Subjekt und Objekt; Stimmung ist immer ununterscheidbar Stimmung der Seele und Stimmung der Landschaft. Es gibt keinen Abstand von Inhalt und Form; die Form ist vom Inhalt nicht ablösbar. Ein in Prosa wie-

218 Hamburgers Versuch einer sprachlogischen Gattungstheorie wurde spätestens seit den 1970er Jahren, seit der Erweiterung des Textbegriffs in poststrukturalistischen Theorien, mit viel Kritik begegnet. Es wurde z. B. kritisiert, dass die sprachlichen Merkmale der von Hamburger als fiktional eingestuft Texte auch in nicht-fiktionalen Erzählungen auftauchten. Vgl. für einen Überblick Scheffel, Käte Hamburger (1896–1992), S. 159 ff; Horst Turk, (Re)Readings – New Readings. (Wieder)Gelesen – Neu Gelesen. Käte Hamburger. In: Monatshefte 100 (2008), H. 1, S. 17–24.
219 Emil Staiger, Grundbegriffe der Poetik, 5. Aufl., München 1983, S. 58.

220 Ebd., S. 37.

221 Emil Staiger, Lyrik und Lyrisch. In: Zur Lyrik-Diskussion, hg. v. Reinhold Grimm, Darmstadt 1966, S. 75–82, hier: S. 75.

dergegebenes lyrisches Stück zerfällt in nichts. Es gibt keinen Abstand von Dichter und Leser; man setzt sich mit Lyrischem nicht auseinander, man beurteilt es nicht. Wir empfinden es, oder es läßt uns kalt.²²²

Die Empfindung des Lesers und der Leserin wird in Staigers Überlegungen zum entscheidenden Ausgangspunkt jeglicher Gedichtinterpretation: „Wir müssen begreifen, was uns ergreift; wir müssen das einzigartige Gefühl, das ein Gedicht uns bereitet, in strengem Zusammenhang entwickeln und damit nachweisen, daß es stimmt, daß unsere erste Empfindung nicht fehlging.“²²³

Abgesehen von der oft problematisierten Methode, die hier von Staiger vorgeschlagen wird, verlagert Staiger das Problem, das Susman mit einem sich im Gedicht äußernden Subjekt aufgeworfen hatte, auf das empfindende Subjekt. Dass Staiger seine Interpretationsmethode und das davon ausgehende Desiderat einer „Fundamentalpoetik“²²⁴ als einen literaturwissenschaftlichen Beitrag „zur philosophischen Anthropologie“²²⁵ versteht, verdeutlicht hingegen auch, dass es Staiger dennoch um eine Allgemeingültigkeit seiner Ideen geht und nicht um eine radikal individualisierte Rezeptionstheorie. Das empfindende Individuum, das verstehen muss, was es bewegt, ist damit vielmehr ein Kollektivsingular. Analog scheint Staiger davon auszugehen, dass ein Gedicht tatsächlich eindeutige Empfindungen auslösen könne, nämlich in jedem Individuum dieselben.

Damit dies möglich ist, muss Staiger nicht nur von allgemeingültigen Empfindungen ausgehen, die jeder individuell in sich fühlen, begreifen und prüfen kann. Er behauptet zudem, dass die Empfindungen der Verfasser:in eines Textes über den Modus des Textes entscheiden. In seinen „Grundbegriffen der Poetik“ (1946) heißt es über den lyrischen Dichter:

Der lyrische Dichter sagt meist ‚ich‘. Er sagt es aber anders als der Verfasser einer Selbstbiographie. Vom eigenen Leben erzählen kann man erst, wenn eine Epoche zurückliegt. Dann wird das Ich von höherer Warte aus überblickt und gestaltet. Der lyrische Dichter ‚gestaltet‘ sich so wenig, wie er sich ‚begrift‘. Die Worte ‚gestalten‘ und ‚begreifen‘ setzen ein Gegenüber voraus. [...] Denn wer ein Tagebuch schreibt, macht sich zum Gegenstand einer Reflexion. Er reflektiert, er beugt sich auf das eben Vergangene zurück. Damit er sich zurückbeugen kann, muß er sich vorher weggebeugt haben. Und in der Tat! Der Begriff bewährt sich in wörtlichster Bedeutung. Der Tagebuchschreiber befreit sich von jedem Tag, indem er Abstand nimmt und das Gewesene überdenkt. Gelingt ihm das nicht, spricht er unmittelbar, so fällt sein Tagebuch lyrisch aus.²²⁶

222 Ebd., S. 76.

223 Ebd., S. 79.

224 Ebd., S. 81.

225 Ebd.

226 Staiger, Grundbegriffe der Poetik, S. 41.

Selbstreflexion, wie sie der Tagebuchschreiber praktiziere, könne nur mit einer Distanz zum selbst Erlebten einhergehen, schreibt Staiger. Der lyrische Dichter wäre kein lyrischer Dichter mehr, würde er sich selbst reflektieren. Sein Schaffen lebt, so Staiger, von einer Unmittelbarkeit der Gefühle. Es ist nicht zuletzt dieses Argument, das zum neuen Zürcher Literaturstreit geführt hat, in dem Staiger vorgeworfen wurde, eine regressive, neo-idealistische und in der Sprache der Nationalsozialisten entworfene Literaturwissenschaft zu betreiben.

Für den historischen Kontext dieser Arbeit ist auch seine Forschungsposition wichtig, die von einer anderen Perspektive das Problem der lyrischen Subjektivität aufrollt. Außerdem erinnert seine Hinwendung zu Adressierungsfragen an Hamburgers Ausführungen über die Wahrheit von lyrischen Aussagen. Wenn Hamburger behauptet, sobald sich ein Aussagesubjekt als lyrisches Ich setze, könnten und dürften keine Aussagen mehr über den Wahrheitsgehalt der Aussage getätigt werden, ist das sprachphilosophisch motiviert. Staigers Rückbezug auf die idealistische Erlebnislyrik und die Empfindung als Analysekatégorie ist im direkten Vergleich deutlich geschichtsrevisionistischer. Dennoch befördern beide Ideen, die bei Gottfried Benn schließlich in der des „monologischen Gedichts“ gipfelt. Dass die Positionen innerhalb des Literaturbetriebs keineswegs einstimmiger sind als innerhalb der Literaturwissenschaft, zeigt sich in der Gegenüberstellung Gottfried Benns und Paul Celans.

Es sei an dieser Stelle noch kurz erwähnt, dass die Diskussionen um das lyrische Ich bis heute nicht abgerissen sind, wie die Argumente Jörg Schönerts und Matías Martínez exemplarisch verdeutlichen: Für Jörg Schönert hat „die Diskussion zum Lyrischen Ich einen genau fixierbaren Ausgangspunkt, und wie für kaum eine andere Debatte läßt sich seit ihrem Beginn ein vergleichsweise geringer Erkenntnisfortschritt feststellen.“²²⁷ Er verabschiedet das lyrische Ich schließlich gänzlich, denn die Kategorie des lyrischen Ichs habe „Trennschärfe nur in der Distinktion zum Realen Autor“,²²⁸ reiche damit aber für Gattungsfragen nicht aus. Er unterscheidet zum einen zwischen dem realen (empirischen) Autor (Ebene der Textproduktion), dem impliziten Autor (Ebene der Textorganisation) und dem Sprecher bzw. der Stimme (Ebene der Äußerung). Die Ebene der Äußerung unterteilt er noch einmal in narrative, dialogische und monologische Rede. Unter ‚narrativer Rede‘ seien Gedichte einzuordnen, „denen eine Handlung zugrunde“ liegt, „sie gestalten die Erfahrung von Raum und Zeit und entwerfen Figurenkonstellatio-

227 Schönert, *Empirischer Autor, Impliziter Autor und Lyrisches Ich*, S. 289.

228 Ebd., S. 294.

nen.²²⁹ Die monologische und dialogische Rede sind für Schönert Redeformen, „die an Figuren gebunden werden oder einen persönlichen Urheber nahelegen.“²³⁰

Matías Martínez hingegen hält an dem Begriff des lyrischen Ichs vor allem deswegen fest, weil er sich dafür eigne, „eine besondere Form literarischer Rede zu bezeichnen, die jedenfalls für einen maßgeblichen Teil lyrischer Texte charakteristisch ist.“²³¹ Er weist darüber hinaus darauf hin, dass die Diskussion keinesfalls einen „genau fixierbaren Ausgangspunkt“ habe, wie es Schönert noch darstelle, sondern „eine in der Lyriktheorie des 19. Jahrhunderts bereits vorhandene Tendenz verstärkte.“²³² Damit bezweifelt er die Vormachtstellung, die Susman lange mit der Unterscheidung von lyrischem und empirischem Ich in der Lyrikdiskussion eingenommen hatte, folgt aber ihrer Ablehnung von biografistischen Lesarten. Jedoch formuliert er diese Ablehnung differenzierter, denn eine völlig von der Autor:in gelöste Lesart, wie sie die Dekonstruktion schließlich proklamierte, übergehe die komplexe Kommunikationssituation im Gedicht. Deshalb gilt für Martínez nicht,

daß der empirische Autor für die Interpretation des im öffentlich-literarischen Rahmen der Schriften veröffentlichten Gedichtes keine Rolle spielte. Die Kenntnis des Autors (und damit das Wissen um Entstehungszeit und -ort, sprachlichen, literarischen, kulturellen Kontext usw.) bleibt eine notwendige Voraussetzung jedenfalls für ein historisch-hermeneutisch orientiertes Textverständnis.²³³

Anhand eines Goethe- und eines Brecht-Gedichts versucht Martínez zu zeigen, dass die Bezüge zum Leben des Autors sowohl persönlicher (Goethe) als auch politischer (Brecht) Natur sein können. Von einem lyrischen Ich ist für Martínez nur dann auszugehen, wenn das Gedicht ein monologisches sei und die „Rede eines lyrischen Ich [...] keiner konkreten (realen oder imaginären) Gesprächssituation

229 Ebd., S. 292.

230 Ebd., S. 293.

231 Martínez, *Das lyrische Ich*, S. 376. Damit hebt Martínez auch hervor, dass sich Susman mit ihrem „lyrischen Ich“ begrifflich auf vorhergehende Studien beruft und den Begriff nicht als erste geprägt hat und dass ihr Verständnis von lyrischer Subjektivität bei Hegel und Dilthey (und einer damit einhergehenden Ablehnung beider) einer einseitigen oder gar falschen Lektüre entspringt. Als Entwurf gegen den Biografismus des frühen neunzehnten Jahrhunderts hält Martínez aber an Susmans Text und Unterscheidung zwischen empirischer Autor:in und lyrischem Ich fest.

232 Ebd., S. 381f.

233 Ebd., S. 385.

zuzuordnen“,²³⁴ sondern absolut, sei. Er bezieht sich damit auf den Ausdruck der „Absolutheit“²³⁵ lyrischer Rede, den Dieter Lamping geprägt hat, und definiert das lyrische Ich über die kommunikative Situation des Gedichts:

Das Merkmal der situativen Absolutheit impliziert das Merkmal der Einzelrede. Das lyrische Ich steht dieser Bestimmung zufolge nicht in einem Dialog mit einem Kommunikationspartner, sondern äußert sich monologisch und situationsenthooben. So wird im Begriff des lyrischen Ich eine Form literarischer Rede faßbar, die sich sowohl von dramatischen als auch von erzählenden Texten unterscheidet. Das lyrische Ich bezeichnet den Typus eines Sprechers, der sich in absoluter Einzelrede äußert. Der Autor (Urheber) dieser Rede kann mit diesem Sprecher identisch sein, muß es aber nicht.²³⁶

Auf die Poetikvorlesungen beispielsweise eines Ernst Jandls bezogen, ließe sich nach Martínez sagen, dass es sich zwar um literarische Rede handeln könnte, aber kein lyrisches Ich vorhanden sei, weil die Texte stark dialogisierend funktionieren und auf ein „Du“, ein (in der Vorlesungssituation tatsächlich anwesendes und unmittelbar angesprochenes) Publikum hinzugeschrieben sind.

Die Geschichte von Lyriktheorie und lyrischem Ich im zwanzigsten Jahrhundert erinnert an diejenige der Poetikvorlesungen. Die Frage „Wer spricht?“ ist sowohl für die Poetikvorlesung als auch für das Gedicht konstitutiv und problematisch zugleich. Sie wird dadurch verkompliziert, dass beide Textsorten zwischen situativer Mündlichkeit und verstetigter Schriftlichkeit changieren. Die Lyriker:in, die in einer Frankfurter Poetikvorlesung ein Gedicht liest, verdeutlicht diesen Wechsel zwischen den Ebenen: Lyrik ist ein ursprünglich mündliches Genre, das sich erst spät schriftlich manifestiert. In dem Moment, in dem ein Gedicht in der Poetikvorlesung vorgelesen wird, werden Erinnerungen an das Bestimmungsmerkmal von Lyrik wach. Das Gedicht wird wieder gesprochen, sei es frei zitiert oder abgelesen, nur um letztlich wieder durch den Druck der Vorlesungsreihe verschriftlicht zu werden. Während die Diskussionen um das lyrische Ich kein Ende finden, tritt – aus historisch nachvollziehbaren Gründen – nun auch die Dichter:in wieder in den Diskurs ein.

Poetikvorlesungen fordern diese Fiktionalitätsdebatten, die für die Lyrik u. a. von Susman und im Rahmen einer Gattungstheorie von Hamburger geführt wurden (und für die Erzähltheorie ebenfalls von Hamburger, später Lejeune u. v. a.), in besonderer Weise heraus. Der kurze Exkurs zu lyriktheoretischen Überlegungen bis in die 1950er Jahre sowie die Analysen der Poetikvorlesungen veranschaulichen, wie viel an dem Status des Subjekts in der Lyrik (und in der Folge auch in

²³⁴ Ebd., S. 388.

²³⁵ Lamping, *Das lyrische Gedicht*, S. 64 ff.

²³⁶ Martínez, *Das lyrische Ich*, S. 389.

Poetikvorlesungen) hing und hängt. Das Subjekt ist der Brennpunkt von Fiktionalität und Faktualität und deshalb auch von Poetik und Politik: Der Umgang mit lyrischer Subjektivität sowie der Subjektverortung im Rahmen einer Poetikdozentur ist deshalb in der ersten und zweiten Phase der Poetikdozentur immer schon politisch.

3 1959–1968: Über sich (hinaus) reden – Reden über Lyrik

Die erste Phase der Poetikvorlesungen, die sich von Ingeborg Bachmanns Dozentur im Wintersemester 1959/60 bis zu Hans Erich Nossacks Dozentur im Wintersemester 1967/68 erstreckt, ist geprägt von einem Erneuerungs- und Selbstlegitimationswillen der Poetikdozenten und -dozentinnen. Der alte Kanon wird hinterfragt, die eigene Position im Literaturbetrieb behauptet und das Verhältnis von Literatur und Wirklichkeit neu beschrieben. Diese Themen kristallisieren sich in der Auseinandersetzung der Autoren und Autorinnen mit ihrer neuen Rolle als Poetikdozent:in und den unterschiedlichen Spielarten ihrer Verweigerung dieser Rolle.

Ingeborg Bachmann verweigert sich den öffentlichen Erwartungen, ihre eigenen Gedichte zu analysieren oder in ihre Schreibpraxis einzuführen, indem sie ihr eigenes lyrisches Werk in ihren Vorlesungen über Lyrik komplett ausspart. Sie weigert sich auch, eine Vorlesung im akademischen Stil über Lyrik zu halten. Stattdessen behandelt sie vor allem Gedichte von anderen zeitgenössischen Dichter:innen und beginnt einen Dialog – sowohl mit den von ihr zitierten Texten als auch mit dem Publikum.

Karl Krolow hingegen behauptet zu Beginn seiner Poetikvorlesungen, dass er ausschließlich als „Praktiker“¹ über Lyrik reden könne und verweigert sich scheinbar der Rolle des Dozenten. Gleichwohl gestaltet er seine Vorlesungsreihe nach den klassischen Regeln einer Vorlesung. Er äußert sich wie Bachmann nicht explizit über seine eigene Schreibpraxis und Lyrik, dennoch wird auch bei ihm deutlich, dass er sich in Frankfurt für eine bestimmte Poetik ausspricht, nämlich eine Poetik des Spiels. Diese Poetik des Spiels dient Krolow nicht nur zur Strukturierung seiner Vorlesungen, sondern auch als Qualitätsmerkmal, weshalb sie noch Züge einer Poetik im Sinne einer anleitenden Lehre von der Dichtkunst trägt.

Helmut Heißenbüttel wiederum verweigert sich mit seinem Werk einer Kategorisierung, wie sie die Literaturwissenschaft seiner Zeit, aber auch sein Vorgänger am Rednerpult, Krolow, praktizieren. In der Rolle des Dozenten und Kritikers der zeitgenössischen Literaturwissenschaft versucht er, den Vorschlag einer offenen Typologie als Ablösung von der klassischen Gattungstrias zu machen. Diese Typologie soll auch zeitgenössische Gedichte wie seine eigenen besser beschreibbar machen. Die Konsequenz aus diesem Vorschlag ist auch, dass die eigenen Gedichte Teil eines neu definierten Kanons werden können. Heißenbüttel ist der erste Poetikdozent, der ein eigenes Gedicht vorträgt und darüber hinaus den In-

1 Krolow, Aspekte zeitgenössischer deutscher Lyrik, S. 8.

halt seiner Vorlesungen aus diesem Gedicht ableitet, und sich dennoch nicht als Dichter in Szene setzt.

Hans Magnus Enzensberger schließlich tritt in Frankfurt schon zu einem Zeitpunkt ans Katheder, zu dem die Universitäten und die Literatur immer stärker zu einer politischen Haltung und zu politischem Engagement aufgefordert sind. Er nimmt in Bezug auf die Lyriker und Lyrikerinnen auf der Frankfurter Poetikdozentur vor ihm eine Schwellenposition ein: zum einen, weil er seine Vorlesungen eben in jenen Jahren vor der Studentenbewegung der 1968er Jahre hält, während der das Erkenntnis- und Wirkungsvermögen von Literatur radikal in Zweifel gezogen wird. Diesen Wandel wird auch Enzensberger in seinem Werk vollziehen. Zum anderen aber ist Enzensberger der erste, der nicht nur seine eigene Position am Rednerpult und seine Stellung als Dichter in der (universitären) Öffentlichkeit hinterfragt, sondern der auch die in seinen Augen allzu eindeutige Parteinahme seiner Vorgänger:innen kritisiert. Seine Verweigerung fällt subtiler aus, denn sie zeigt sich vor allem als ein Heraustreten-Wollen aus einer noch jungen Tradition innerhalb der Frankfurter Poetikdozentur. Sein impliziter Vorwurf an die Vorgänger:innen, die eigene Rolle nicht kritisch genug reflektiert zu haben, geht dabei mit einer Rückbesinnung auf ein Subjekt einher, insofern er für eine Selbstreflexivität der Autoren und Autorinnen plädiert. Der allgemeine Wandel in der Literatur der Nachkriegszeit von der Fokussierung auf Wirklichkeits- und Wahrnehmungskrisen, Subjekt- und Erkenntniskrisen sowie der modernen Sprachkrise hin zu einer sich politisierenden, engagierten Literatur der 1960er Jahre² ist nun auch an der Form der Poetikvorlesung abzulesen. Enzensbergers Vorlesungen bilden den Übergang von einer Lyrikszene, die noch stark von der Auseinandersetzung mit der klassischen Moderne geprägt ist, hin zu einer Lyrik, die in der Öffentlichkeit eines politischen Raumes verortet ist.³

Die Vorlesungsreihen von Bachmann, Krolow, Heißenbüttel und Enzensberger haben gemeinsam, dass sie den Anspruch erheben, über die eigene Autorschaft und das eigene Werk hinauszugehen. Trotz der verschiedenen Formen der Bescheidenheitsbekundung lässt sich nicht leugnen, dass die Programme der ersten Poetikdozent:innen keineswegs bescheiden sind. Indem sie über sich und ihre Werke hinaus sprechen, erheben sie auch den Anspruch auf Allgemeingültigkeit. Im Kern geht es in den ersten Vorlesungsreihen oft um das Misstrauen der Literatur gegen eine Wirklichkeit, die die nationalsozialistische Idee getragen hatte und die Suche

² Vgl. Lampart, *Nachkriegsmoderne*, S. 381.

³ Vgl. ebd., S. 385. Lampart betont jedoch zurecht, dass z. B. die Lyrik von Enzensberger aus den 1960er Jahren nicht die erste politische Lyrik der Nachkriegszeit ist. Es sei vor allem „die Gleichzeitigkeit zum Teil virtuoser Formvarianten und der Integration zeitgenössischer Kontexte, die Enzensbergers und Rühmkorfs Bedeutung im Prozess der Modernisierung der deutschsprachigen Nachkriegslyrik ausmacht.“ (Ebd., S. 386.)

nach einer neuen lyrischen Wirklichkeit. Walter Hinderer schreibt: „Damit ist die paradoxe Situation angedeutet, daß dem Rückzug vor der Wirklichkeit neue Entwürfe von Wirklichkeit – hauptsächlich aus Sprache – antworten.“⁴ Heißenbüttel konstatiert in seinen Vorlesungen schließlich, dass die „Sprache der Literatur“ auf etwas gerichtet sei, „das sprachlich halluzinatorisch hervorruft, das es so nicht gibt.“⁵ Dagegen hält Bachmann in ihren Vorlesungen fest: „Mit einer neuen Sprache wird der Wirklichkeit immer dort begegnet, wo ein moralischer, erkenntnisthafter Ruck geschieht, und nicht, wo man versucht, die Sprache an sich neu zu machen, als könnte die Sprache selber die Erkenntnis eintreiben und die Erfahrung kundtun, die man nie gehabt hat. Wo nur mit ihr hantiert wird, damit sie sich neuartig anfühlt, rächt sie sich bald und entlarvt die Absicht.“⁶

Die Auswahl der ersten Lyriker und Lyrikerinnen, die nach Frankfurt berufen werden, stellt einen Querschnitt durch die zeitgenössische Lyrikszene dar. Bachmann, Krolow, Heißenbüttel und Enzensberger erproben in ihren Gedichten einen unterschiedlichen Zugang zur Wirklichkeit. Aus Bachmanns Lyrik spricht noch ein Hofmannsthal'sches Misstrauen in das Verhältnis von Zeichen und Bezeichnendem und somit von Poesie und Leben. Sie versucht dem Problem mit einer impliziten Poetik der Erfahrung und einer modifizierten, der Erfahrung entsprechenden Sprache beizukommen. Krolow hingegen bezweifelt, dass das Gedicht derart potent sei, Wirklichkeiten zu schaffen. Ihm dienen die Gedichte als Orientierung in einer undurchsichtig gewordenen Wirklichkeit. Heißenbüttel proklamiert in seinen Vorlesungen eine sprachliche Verdopplung der Wirklichkeit durch Literatur, die „auf die volle Autonomie ihres Sprachraums dringt“ und „alles Benennbare und Sagbare und auch die Räume neuer Spracherfindung zu etwas Neuem zusammenfügt.“⁷ Und Enzensbergers Lyrikbegriff entwickelt sich zum Zeitpunkt seiner Poetikdozentur von einem durch Adorno geprägten Lyrikverständnis, nach dem Lyrik autonom und gesellschaftlich zugleich ist, hin zu einem deutlich engagierteren und auf die Wirklichkeit reagierenden Begriff von Lyrik.

Im Verlauf der Vorlesungsreihen der ersten Phase ist zu erkennen, dass die Frage nach dem Engagement zunehmend in den Blickpunkt gerät. Das verändert auch den Stil der Poetikvorlesungen, insofern ein Bachmann'sches „Ich ohne Gewähr“ noch keine politische Haltung zu decken versuchte. Das Verhältnis von Lyrik und Engagement wird zu dieser Zeit auch in anderen Formaten verhandelt. So sind Bachmann, Heißenbüttel und Enzensberger beispielsweise noch vor der Entstehung

4 Walter Hinderer, *Arbeit an der Gegenwart. Zur deutschen Literatur nach 1945*, Würzburg 1994, S. 29.

5 Heißenbüttel, *Grundbegriffe einer Poetik im 20. Jahrhundert*, S. 191 f.

6 Bachmann, *Probleme zeitgenössischer Dichtung*, S. 192.

7 Hinderer, *Arbeit an der Gegenwart*, S. 30.

des „Kursbuch“ (1965) an der Konzeption einer internationalen Literaturzeitschrift beteiligt. Die „Revue Internationale“ versuchte, ein Forum zu bieten, „in dem politische Kritik und Einmischung der Schriftsteller in politische Fragen den Mittelpunkt bilden.“⁸ Als einen Hauptgrund für das Scheitern des Projekts gilt neben Problemen mit Verlagen und persönlichen Konflikten die Rubrik „*Cours des choses (Chronik der Zeit)*“.⁹ In dieser Rubrik sollte ein aktuelles politisches Ereignis zum Anlass für einen kollektiven Beitrag dienen, in dem „ein möglichst breites Spektrum an Meinungen“¹⁰ vertreten sein sollte. Vor allem die deutschsprachigen Schriftsteller:innen konnten sich nicht mit der Idee Maurice Blanchots anfreunden, dass diese Debatte ohne die Nennung von Namen gedruckt werden sollte.¹¹ Ein an die Tradition der deutschen Genieästhetik geknüpfter Narzissmus bzw. ein Geltungsbewusstsein spielte in dieser Streitfrage durchaus eine Rolle. Walter Hinderer attestiert der Literatur der Nachkriegszeit eine solche narzisstische Neigung, die „die eigene, von der gesellschaftlichen Praxis abgewandte Rolle idealisierte“.¹² Im Zusammenhang mit der Rubrik „*Cours des choses*“ kann von einer solchen Abgewandtheit hingegen nicht die Rede sein. Die deutschsprachige Fraktion der Zeitschrift konnte sich mit der Idee, dass politische Meinung anonymisiert werden sollte, nicht anfreunden, wenn es um dezidiert politische Statements und Fragen des eigenen Engagements ging (inklusive tatsächlicher Handlungen, wie z. B. der Unterstützung von politischen Petitionen). Die Anonymisierung erinnerte zu sehr an mangelnde Transparenz und die Aufgabe alles Subjektiven in einem nationalsozialistischen Kollektivsubjekt.

Die Frankfurter Poetikvorlesungen werden schließlich zu einem Forum, in dem die verschiedenen Fragen nach dem Status des Subjekts ausgehandelt werden. Hier treten die Poetikdozent:innen nicht anonym, sondern exponiert und sichtbar für eine breite Öffentlichkeit auf. Anders als in dem im Frühjahr 1963 für gescheitert erklärten Projekt der „Revue Internationale“ stellt die Frankfurter Poetikdozentur gerade kein Kollektiv, sondern eine Vereinzelung, wenn auch in serieller Form, dar. Das Format befriedigt also einen genieästhetischen Narzissmus und eine Einbettung in ein Dichter:innenkollektiv, ohne dabei die Vielzahl von Meinungen und Stimmen in einem anonymisierten Kollektiv verschwinden zu lassen. Dafür eröffnet das Format andere Spannungsfelder, denn auch zur ausratischen Sprecher:in einer ganzen Dichter:innengeneration wollen sich die Poe-

8 Henning Marmulla, Das Kursbuch. Nationale Zeitschrift, internationale Kommunikation, transnationale Öffentlichkeit. In: 1968. Handbuch zur Kultur- und Mediengeschichte der Studentenbewegung, hg. v. Martin Klimke, Joachim Scharloth, Stuttgart, Weimar 2007, S. 37–47, hier: S. 38.

9 Ebd., S. 39.

10 Ebd., S. 40.

11 Vgl. ebd.

12 Hinderer, Arbeit an der Gegenwart, S. 23.

tikdozent:innen nicht stilisieren lassen, wenngleich ihre poetischen Programme diese Ambition durchaus ausstellen.

Die folgenden Analysekapitel befassen sich zunächst mit der Stellung des Subjekts in Poetikvorlesungen, die die jeweiligen Poetikdozent:innen einnehmen bzw. inszenieren. Welche Funktion und Position versucht die Poetikdozent:in für sich zu beanspruchen? Nimmt sie die Rolle der (engagierten) Dichter:in, der Dozent:in oder Kritiker:in an? In den jeweiligen Einzelanalysen werden die Selbstverortungen der Poetikdozent:innen beschrieben und kritisch hinterfragt. Dafür wird der Unterschied zwischen einer bloßen rhetorischen Unfähigkeitsbekundung und einer echten Verweigerungshaltung näher betrachtet. Desweiteren widmen sich die Analysen Fragen nach dem Umgang der Poetikdozent:innen mit dem poetologischen Problem lyrischer Subjektivität sowie nach dem Umgang mit eigenen Gedichten. Welche Funktion hat lyrische Subjektivität für die Dichter:innen bzw. welche Funktion hat sie nicht mehr? Wer zitiert und behandelt eigene Gedichte? Wer nicht? Und welchen Unterschied macht das? Ein letzter Analyseschritt, der die Vorlesungssituation fokussiert, beschäftigt sich mit der Dialogstruktur der Reden über Lyrik und dem Verhältnis von lyrischem und rhetorischem Reden, das in den verschiedenen Vorlesungsreihen unterschiedlich ausfällt. Die Frage nach der Dialogstruktur beinhaltet auch die Frage, ob und inwiefern die Poetikdozent:innen sich als Dozent:innen einem (eigenen) Lehranspruch stellen.

3.1 Ingeborg Bachmann (1959/60)

Ingeborg Bachmanns (1926–1973) Vorlesungen in Frankfurt im Wintersemester 1959/60 sind vor dem Hintergrund zu verstehen, dass sie zu diesem Zeitpunkt bereits seit Jahren mit öffentlichen, meist männlichen Zuschreibungen zu ihrer Person umzugehen hatte. Ihre Vorlesungsreihe zeugt von dem Versuch, sich sachlich zu behaupten und etwas auszustellen, das von diesen Bewertungsmaßstäben nicht erfasst wird, weil es nicht an die empirische Dichterin Bachmann gebunden ist. Deshalb beginnt Bachmann ihre Vorlesungsreihe mit einer Bescheidenheitsformel, die sie auch gegen solche Zuschreibungen immunisieren soll. Sie proklamiert, dass „alles, was über Werke gesagt wird“, schwächer ist „als die Werke.“¹³ Auf diese Weise entzieht sie sich der (Literatur-)Kritik, indem sie einerseits mögliche Kritik vorwegnimmt und die Dichtung im Gegensatz zur Kritik nobilitiert, und sich andererseits als Dichterin positioniert. Das Misstrauen gegenüber literaturkritischen (Selbst-)Aussagen geht bei Bachmann so weit, dass sie in ihren Vorlesungen das ei-

¹³ Bachmann, Probleme zeitgenössischer Dichtung, S. 182.

gene Werk komplett ausspart. Stattdessen inszeniert sie eine Polyphonie von literarischen Stimmen, indem sie in ihren Vorlesungen sowohl intertextuell vorgeht als auch ein Verfahren des Beiseitesprechens und des Zitierens erprobt.

Die Rezensionen zu ihren Vorlesungen gehen auf dieses intellektuelle Spiel nicht ein, sondern adressieren erneut vor allem die Person Bachmann: Der Rezensent des „Spiegel“ fokussiert sich in seinem Artikel über Bachmanns Poetikdozentur im Wintersemester 1959/60 auf ihre optische Erscheinung. Sie habe „bleich hinter dem Pult“ gestanden, eine dickrandige Brille nur zum „Schutz gegen die Außenwelt“ getragen und auch „die Haare, ehemals in ultra-kurzem Pagenschnitt, sind möglicherweise aus dem gleichen Grund länger geworden; sie dienten der Dozentin als charmanter Augenvorhang.“¹⁴ Der Journalist nimmt sie zwar als „Dozentin“ war, unterminiert diese Stellung allerdings durch seine Beschreibung ihrer „zaghafte[n], leise[n] Stimme“, „ihr[es] nervöse[n] Hantieren[s] mit Brille und Taschentuch“.¹⁵ Die Enttäuschung über Bachmanns Auftritt ist der Rezension deutlich anzumerken.

Vieles an dieser Beschreibung erinnert an eine berühmt gewordene Szene während einer Tagung der Gruppe 47 im Jahr 1952 in Niendorf an der Ostsee. Nicht nur wurden Bachmann und Celan durch diese Tagung einer breiten Öffentlichkeit bekannt, sie war auch ein prägendes Erlebnis im Leben beider. Über Bachmanns Auftritt wird später gesagt: „Sehr leise, fast flüstern. Einige sagen nachher: ‚Sie weinte ihre Gedichte.‘ Alle müssen näher rücken, um überhaupt ein Wort zu verstehen. Ingeborg Bachmann wird immer leiser, dann verstummt sie ganz.“¹⁶ Ihr öffentlicher Auftritt in Niendorf begründete das Bild der mädchenhaften Dichterin, aber regte auch das Konkurrenzverhalten unter Kolleg:innen an: Celan, der sich von der Gruppe 47 angefeindet fühlte,¹⁷ warf ihr vor, literarische Vorschläge von ihm als ihre eigenen ausgegeben zu haben. Darüber hinaus echauffierte er sich

14 Zit. n. Über Ingeborg Bachmann. Rezensionen – Porträts – Würdigungen (1952–1992). Rezeptionsdokumente aus vier Jahrzehnten, hg. v. Michael Matthias Schardt, Paderborn 1994, S. 459.

15 Zit. n. ebd.

16 Zit. n. Peter Beicken, Ingeborg Bachmann, 2., verb. und um bibliogr. Nachtr. erw. Aufl., München 1992, S. 71.

17 Für Celan, der ebenfalls in Niendorf liest, gerät die Tagung zur persönlichen Katastrophe, als Hans Werner Richter während eines informellen Mittagessens behauptet: „Der liest ja wie Goebbels!“ Celan wähnt sich nicht nur von Hans Werner Richter angegriffen oder empfindet die Gruppe 47 als ihm gegenüber feindlich gesinnt (deren Fokus zu dieser Zeit vielmehr auf der literarischen Aufarbeitung der eigenen soldatischen Erfahrungen lag als auf der Opferperspektive von Verfolgten), sondern fühlt sich auch von Bachmann im Stich gelassen. In einem Brief an Klaus Demus schreibt er: „H.W. Richter, der Inge nach Hamburg gebracht hatte, sagte nämlich, meine Gedichte seien ihm auch darum so zuwider gewesen, weil ich sie im ‚Tonfall von Goebbels‘ gelesen hätte. Nach der Lesung der Todesfuge! Und so etwas muß ich erleben! Und zu so etwas schweigt Inge, die

über Bachmanns Haltung auf der Tagung: „[I]hre Gedichte, nicht die meinen, blieben die göltigen, und sie ließ es sich, lächelnd vor Glück, gefallen, als die Dichterin angesprochen zu werden“.¹⁸ Die Dichterin war im Rahmen der Gruppe 47 und schließlich auch der Poetikdozentur in Frankfurt mit einem geschlechtspolitischen Problem konfrontiert: Sie wurde entweder als zu schüchtern-weiblich oder zu dominant-weiblich wahrgenommen.

Um Bachmanns Selbstpositionierung in diesem Spannungsfeld nachvollziehen und um verstehen zu können, in welcher Rolle sie in ihren Vorlesungen spricht, ist es nötig, vor allem ihre Ausführungen zum Status des Subjekts in der Dichtung zu analysieren. Im Hintergrund dieser Analysen steht Bachmanns Poetologie zwischen Wittgensteins Sprachskepsis¹⁹ und Heideggers Existenzialphilosophie (auch im Hinblick auf ihre Dissertation „Die kritische Aufnahme der Existenzialphilosophie Martin Heideggers“ [1949]), die hiermit nur angedeutet sei.²⁰ Es sei festgehalten, dass sich in „der Konfrontation von Sprachanalytik und existenzialistischer Philosophie [...] die Konturen von Bachmanns Poetik“²¹ andeuten. Diese Poetik gründet sich auf „Erschütterung und Betroffenheit“,²² die von einem „Grenzerlebnis im Schock des Erkennens“²³ verursacht werden. Ähnlich wie Adorno schreibt auch Bachmann der Kunst nach den Schrecken von zwei Weltkriegen ein grundsätzlich anderes Erkenntnispotenzial zu als der (Existenzial-)Philosophie.²⁴ Für diese Form der Erkenntnis brauche es eine neue Sprache, die nicht mit der Alltagssprache und nicht mit der philosophisch-begrifflichen Sprache vergleichbar sein könne, wenn sie „Anteil an einer neuen Wahrheit“²⁵ haben wolle, wie Bachmann es in ihren Frankfurter Vorlesungen formuliert.

mich zu dieser Reise mitveranlaßt hatte!“ Vgl. Böttiger, *Die Gruppe 47*, S. 122–156. Vgl. ebenfalls Reinhart Meyer-Kalkus, *Geschichte der literarischen Vortragskunst*, Berlin 2020, S. 887 ff.

18 Ebd., S. 891 f.

19 Vgl. für eine Auseinandersetzung Bachmanns mit der modernen Sprachkrise und dem Chandos-Brief Hofmannsthal in ihren Frankfurter Vorlesungen: Tobias Wilke, *Auftrittsweisen der Stimme. Polyphonie und/als Poetologie bei Ingeborg Bachmann*. In: *Im Nachvollzug des Geschriebenseins. Theorie der Literatur nach 1945*, hg. v. Barbara Hahn, Würzburg 2007, S. 147–160.

20 Vgl. hierfür Korte, *Geschichte der deutschen Lyrik seit 1945*, S. 58 ff.; Sigrid Weigel, *Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses*, Wien 2000, S. 74–134; Joachim Eberhardt, *Sprachphilosophie und poetologische Sprachreflexion*. In: *Bachmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. v. Monika Albrecht, Dirk Göttsche, Stuttgart 2002, S. 214–216; Lampart, *Nachkriegsmoderne*, S. 255 ff.

21 Ebd., S. 258.

22 Ebd.

23 Weigel, *Ingeborg Bachmann*, S. 92.

24 Vgl. die einschlägige Studie Weigels, die Bachmanns Nähe zur Kritischen Theorie und ihre Rezeption von Walter Benjamins Sprachphilosophie verdeutlicht: Ebd., S. 74–133.

25 Bachmann, *Probleme zeitgenössischer Dichtung*, S. 209.

Diesen Anspruch stellt Bachmann an zeitgenössische Gedichte und er erfüllt sich für sie in Gedichten, die sich in „authentischer“ Weise mit der Erfahrung der jüngsten Vergangenheit auseinandersetzen:

Von einem notwendigen Antrieb, den ich vorläufig nicht anders als einen moralischen vor aller Moral zu identifizieren weiß, ist gesprochen worden, einer Stoßkraft für ein Denken, das zuerst noch nicht um Richtung besorgt ist, einem Denken, das Erkenntnis will und mit der Sprache und durch Sprache hindurch etwas erreichen will. Nennen wir es vorläufig: Realität. [...] Wo dies sich zuträgt, meine ich, haben wir mehr Gewähr für die Authentizität einer dichterischen Erscheinung, als wenn wir ihre Werke absuchen nach glücklichen Merkmalen von Qualität.²⁶

Die „Moral vor der Moral“ und das „Denken, das zuerst noch nicht um Richtung besorgt ist“ zeugen von einem idealistischen Anspruch Bachmanns, denn unklar bleibt zum einen, woher diese Moral vor der Moral kommt, wie sie aussieht, wie sie sich zu anderen Moralvorstellungen verhält. Zum anderen wird suggeriert, dass es ein freies, noch nicht geprägtes Denken geben könne. Verbürgt wird diese „Authentizität“ in Bachmanns Vorlesungen ausschließlich subjektiv, nämlich durch subjektive Erfahrung. Und diesbezüglich ergibt sich in ihren Vorlesungen ein paradoxes Verhältnis zwischen poetisch-normativem und ethischem Sendungsbewusstsein auf der einen Seite und poetologischer Selbstverweigerung auf der anderen. Das eigene Zurücktreten hinter die Worte anderer, das sie mit den Verfahren des Beiseitesprechens und ihrer Zitationspraxis erprobt, bei gleichzeitiger leiblicher Präsenz am Katheder sind Ausdruck dieses Paradoxons.²⁷

In ihrer zweiten Vorlesung mit dem Titel „Über Gedichte“ widmet sich Bachmann der Gattung, für die sie zum Zeitpunkt ihrer Poetikdozentur am bekanntesten ist. Ihre Lyrikbände „Die gestundete Zeit“ (1953) und „Anrufung des Großen Bären“ (1956) waren viel beachtet worden, im Gegensatz zu ihren kleineren Prosawerken aus dieser Zeit.²⁸ Gerade weil Bachmann die Poetikdozentur zu

²⁶ Ebd., S. 192f.

²⁷ Die Begriffe „Leib“ und „Körper“ werden in den Analysen der Vorlesungsreihen in Anlehnung an die theaterwissenschaftliche Trennung von phänomenalem Leib der Schauspieler:in und körperlicher Bühnenpräsenz verwendet. Vgl. Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 9. Aufl., Frankfurt a.M. 2014, S. 130–160.

²⁸ Erst mit den Erzählungen „Das dreißigste Jahr“ (1961) wird sie vermehrt auch als Prosaautorin wahrgenommen. In einer vorläufigen Pressemitteilung zur Ankündigung ihrer Poetikdozentur beschreibt Viebrock sie noch ausschließlich als Lyrikerin, während Adorno schon einwendet, dass „man bei dem Hinweis auf Fräulein Bachmann die Worte ‚durch ihre Lyrik‘ weglassen“ könne, weil „sie als Einschränkung mißverstanden werden könnten, und da Fräulein Bachmann gerade im Begriff ist, einen doch wohl wichtigen Prosaband zu publizieren.“ (Adorno in einem Brief an Viebrock zum Gegenstand der Pressemitteilung vom 8.7.1959 [Universitätsarchiv Frank-

einer Zeit antritt, in der sie vor allem als Lyrikerin in der Öffentlichkeit steht, verwunderte ihre Zurückhaltung gegenüber dem eigenen lyrischen Schaffen das Publikum. Bei genauerem Hinsehen zeigt sich, dass die Zurückhaltung als eine *recusatio* zu verstehen ist, d. h. als Zurückweisung, zu deren Charakteristika die Synthese von Ablehnung und Aufhebung dieser Ablehnung gehört. In den folgenden drei Unterkapiteln soll die Funktion dieser *recusatio* insbesondere anhand ihrer Vorlesung „Über Gedichte“ dargestellt und analysiert werden.

3.1.1 *Recusatio*: Über Gedichte (nicht) sprechen

Bachmanns Vorlesungen drehen sich um die Stellung der subjektiven Erfahrungen in der Literatur der Nachkriegszeit. Diese ist für Bachmann immer eine „Leiderfahrung“,²⁹ verursacht durch die unmittelbare Vergangenheit der nationalsozialistischen Diktatur, von der die Sprache, Kunst und Gesellschaft fortan geprägt sei und sein müsse. Ihr poetologischer Anspruch gilt der Erfahrung, die das Gedicht ausdrückt und die den Rezipient:innen vermittelt wird: Erst wenn „uns so ein Gedicht unglücklich macht“, hat es für Bachmann das Potenzial, dass es auch in „uns einen Ruck gibt, einen erkenntnishaften“.³⁰ Insbesondere das zeitgenössische Gedicht provoziere diesen „erkenntnishaften Ruck“ aufgrund seiner sprachlichen Form. Dass Bachmann diese erfahrungsbasierte Poetologie nicht an eigenen Gedichten veranschaulicht, gehört zum Programm: Ihre Gedichte selbst zeugen von einer Leiderfahrung, aber in der Poetikvorlesung darüber zu sprechen, würde die Erfahrung, die sich als subjektive im Gedicht äußert, auf eine individuelle und private Aussage der Person Bachmann reduzieren. Solchen biografistischen Lesarten greift Bachmann allerdings vor, wenn sie nach dem Lesen eines Gedichts von Günter Eich warnt: „Ich hoffe, daß niemand, wenn das möglich wäre, die Hand heben möchte, von der Frage beunruhigt: Was will uns der Dichter hier sagen?“³¹

Bachmanns poetologisches Misstrauen, das in ihrer Vorlesung „Über Gedichte“ zum Ausdruck kommt, richtet sich jedoch nicht nur gegen das Reden über die eigene Lyrik, sondern gegen ein generelles Reden über Lyrik. In einer Poetikvorlesung, die „Über Gedichte“ betitelt ist, nicht *über* Gedichte zu reden, scheint ähnlich unmöglich, wie eine Poetikdozentur zu halten und nicht *über* Literatur zu reden. Bachmanns Verfahren erinnert deshalb an eine antike *recusatio*, die im

furt a.M.; AZ: 189.) Adorno greift auf die Schwerpunktverschiebung in Bachmanns Werk voraus, dem Publikum dürfte sie dennoch beinahe ausschließlich als Lyrikerin bekannt gewesen sein.

²⁹ Bachmann, Probleme zeitgenössischer Dichtung, S. 208.

³⁰ Ebd., S. 210.

³¹ Ebd., S. 202.

poetischen Kontext vor allem als eine poetologische Form der Bescheidenheitsbekundung (z. B. bei Horaz), aber auch in politischen Reden als *recusatio imperii* Verwendung fand. Bachmanns Vorbehalt gegen das Format der Poetikvorlesung kann als eine solche *recusatio* gelten, mit der die Dichterin kundtut, der Aufgabe nicht gewachsen zu sein oder die Aufgabe nicht annehmen zu wollen – um sie daraufhin doch zu übernehmen, wie es sich in Bachmanns Fall in Bezug auf die Poetikvorlesung verhält. Ihre Weigerung, über Gedichte zu sprechen, ist jedoch nicht bloß topisch zu verstehen. Für Bachmann steht fest, dass eine akademische Vorlesung die Essenz des Gedichtes nicht erfasst. Deshalb entscheidet sie sich für einen anderen Umgang mit dem Format der Vorlesung. Sie inszeniert ein collagartiges Nebeneinander von zeitgenössischen Gedichten, die sie vorträgt, aber nicht wissenschaftlich analysiert. Ihre Anmerkungen sind assoziativ. Dass ihre eigenen Gedichte in dieser Collage fehlen, kreiert eine bedeutungsreiche Leerstelle, die eine Neugier auf das Ausgelassene provoziert.

Nun war das Format der Poetikvorlesung zum Zeitpunkt von Bachmanns Berufung als solches noch nicht etabliert und vonseiten der einladenden Institution betont frei gestaltbar. Bachmann hätte also keine gattungstypischen Erwartungen brechen können. Wenn ein Format jedoch als Vorlesung angekündigt und dazu – wie zu Beginn der Poetikdozentur – in das Curriculum der Student:innen eingliedert wird, ist zumindest Bachmanns Verweigerung des diskursiven Redens über Lyrik eine Überraschung. Das widerspricht programmatisch zunächst einmal den Vorstellungen, die Viebrock von dem neuen Format hatte, und verweist auf einen dem Format zugrunde liegenden Dissens: Viebrocks Bemühen, die Neubestimmung der Funktion von Literatur nach 1945 in der Vereinigung von Literatur, Literaturkritik und Literaturwissenschaft zu vollziehen, ist mit dem neu gegründeten Poetiklehrstuhl an die Institution der Universität gebunden. Die Erkenntnismöglichkeit, die aus dem Umgang mit Literatur entsteht, ist damit vonseiten der einladenden Institution als eine wissenschaftliche definiert. Dagegen geht Bachmann davon aus, dass die Dichter:in, aber auch die Rezipient:in potenziell mehr über die Dichtung und ihre Funktion wissen als Literaturkritik und Wissenschaft, gerade weil sie keinen intellektuellen Zugang suchen.

Ihre Vorstellung der einzelnen Gedichte nennt Bachmann „Streifzüge“.³² Mit diesem Ausdruck vermittelt sie den Eindruck einer Spontaneität und Ungezwungenheit, die im Gegensatz zur akademischen Herangehensweise an eine Vorlesung steht. Diese „Streifzüge“ führen sie nicht zufällig zu Gedichten von Günter Eich, Nelly Sachs, Marie Luise Kaschnitz und Paul Celan. Bachmann präsentiert

32 Ebd.

mit diesen Gedichten ihren persönlichen Kanon, mit dem sie sich gegen den äußeren Anspruch auf Vollständigkeit und Wissenschaftlichkeit wehrt:

Bekanntgemacht freilich mit all den neuen Dichtern, die es gibt, werden Sie jetzt nicht – wozu sollte es führen, es gibt genug Aufsätze, in denen sie der Reihe nach aufgeführt sind und eingeteilt sind, in die Naturlyriker und die Bewußtseinslyriker und weiß Gott was, mit Beispielen, es gibt Anthologien, in jeder Zeitschrift monatlich Abdrucke, und es gibt Gedichtbände, die in den Bibliotheken zu haben sind, da können Sie sich informieren. Denn ich bin nicht imstande, Ihnen jeden einzelnen vorzuführen, mit Etikett, und einen Spruch dazu zu machen. Streifzüge also ...³³

Die Streifzüge dienen Bachmann dazu, eben keine „Werkstattgeheimnisse“³⁴ zu verraten, sondern – und das erkennt sie als einzig validen Grund für das Reden über Werke an – „Orientierung“³⁵ anzubieten: Orientierung im Feld der deutschsprachigen Nachkriegslyrik.

Mit diesem Konzept der Streifzüge tritt sie in einen Dialog mit einer Rede Celans ein, der die Grenzen der Poetikvorlesung intertextuell überschreitet, ohne dass Bachmann diese Überschreitung als Referenz benennen würde. Denselben Gedanken der Orientierung hatte nämlich ein Jahr zuvor Celan in seiner „Bremer Rede“ (1958) in ein kosmisches Bild gefasst:

Gedichte sind auch in dieser Weise unterwegs: sie halten auf etwas zu. Worauf? Auf etwas Offenstehendes, Besetzbares, auf ein ansprechbares Du vielleicht, auf eine ansprechbare Wirklichkeit. Um solche Wirklichkeiten geht es, so denke ich, dem Gedicht. Und ich glaube auch, daß Gedankengänge wie diese nicht nur meine eigenen Bemühungen begleiten, sondern auch diejenigen anderer Lyriker der jüngeren Generation. Es sind die Bemühungen dessen, der, überflogen von Sternen, die Menschenwerk sind, der, zeltlos auch in diesem bisher ungeahnten Sinne und damit auf das unheimlichste im Freien, mit seinem Dasein zur Sprache geht, wirklichkeitswund und Wirklichkeit suchend.³⁶

Das poetische Bild, das Celan hier kreiert, verweist auf die ersten Erdumrundungen der sowjetischen Sputniks seit dem Jahr 1957, die die Raumfahrt des Menschen einleiteten. Die Sputniks sind in seinen Worten die Sterne, „die Menschenwerk sind“. Er stellt auf diese Weise eine Analogie zwischen der permanenten Erweiterung der Wirklichkeit, die die Menschheit durch die ersten Versuche der Raumfahrt erlebt hat, und der Erweiterung von Sprache her. Die Dichter:innen seiner Generation

33 Ebd., S. 201f.

34 Ebd., S. 182.

35 Ebd.

36 Paul Celan, Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen. In: Ders., Gesammelte Werke. In fünf Bänden, hg. v. Beda Allemann, Stefan Reichert, Bd. 3: Gedichte III. Prosa. Reden, Frankfurt a.M. 1986, S. 185–186, hier: S. 186.

sind in dem Moment „zeltlos“ geworden sind, in dem das Himmelszelt nicht mehr als Begrenzung fungiert. Ein neuer Raum hat sich eröffnet und das versetzt auch die Dichter:in in eine Lage, die „auf das unheimlichste im Freien“ ist. „Wirklichkeitswund“ sind die Dichter:innen in Celans Denken vor allem aufgrund der Erfahrungen des Zweiten Weltkriegs und der Schoah, durch die die Grenzen des Vorstellbaren überschritten wurden. „Wirklichkeitssuchend“ sind sie durch die Sprache und in dem Versuch, mit der Sprache neue Wirklichkeiten zu schaffen und zu erkunden. Bei Bachmann wird daraus:

In unserem Jahrhundert scheinen mir diese Stürze ins Schweigen, die Motive dafür und für die Wiederkehr aus dem Schweigen darum von großer Wichtigkeit für das Verständnis der sprachlichen Leistungen, die ihm vorausgehen oder folgen, weil sich die Lage noch verschärft hat. Der Fragwürdigkeit der dichterischen Existenz steht nun zum ersten Mal eine Unsicherheit der gesamten Verhältnisse gegenüber. Die Realitäten von Raum und Zeit sind aufgelöst, die Wirklichkeit harrt ständig einer neuen Definition, weil die Wissenschaft sie gänzlich verformelt hat. Das Vertrauensverhältnis zwischen Ich und Sprache und Ding ist schwer erschüttert.³⁷

Die „Unsicherheit der gesamten Verhältnisse“ ist Bachmanns Replik auf die Wirklichkeitserweiterung bei Celan, die einerseits die Eröffnung neuer Räume meint und ermöglicht, andererseits aber auch das für unmöglich Gehaltene, das Wirklichkeit geworden war, bezeichnet. Der Begriff der Streifzüge verweist in Bachmanns Vorlesung – in Anlehnung an Celans Rede – auf ein allgemeines Problem der deutschsprachigen Lyrik nach 1945. So wie Celan durch Gedichte versucht, sich in der deutschen Sprache „zu orientieren, um zu erkunden, wo ich mich befand“,³⁸ streift Bachmann durch die zeitgenössische Lyrik, um neue Funktionen von Gedichten zu finden, die „ein neues Rechtsverhältnis zwischen der Sprache und dem Menschen“³⁹ herzustellen vermögen. Deutlich wird einmal mehr Bachmanns Zurückweisung der Wissenschaft als angemessener Erkenntnis- und Vermittlungsform in der Frage nach der Wirklichkeit, denn sie unterstellt der Wissenschaft, die Welt „gänzlich verformelt“ zu haben.

Anders als im neunzehnten Jahrhundert, in dem das Subjekt radikal infrage gestellt wurde, habe sich das Problem der Erkenntnismöglichkeit für Dichter und Dichterinnen im zwanzigsten Jahrhundert, so Lampart, „durch die Unsicherheit über die Wirklichkeit potenziert, auf die sie sich sprachlich beziehen.“⁴⁰ Dieser absoluten Entgrenzung setzt Bachmann eine „neue Wahrheit“ entgegen:

37 Bachmann, Probleme zeitgenössischer Dichtung, S. 188.

38 Celan, Bremer Rede, S. 186.

39 Bachmann, Probleme zeitgenössischer Dichtung, S. 208.

40 Lampart, Nachkriegsmoderne, S. 269.

Die Literatur hinter uns, was ist denn das: von Herzwänden geschnittene Worte und tragisches Schweigen, und Brachfelder von zerredeten Worten und Tümpeln von stinkendem, feigem Schweigen, und von zweierlei Art. Und immer winkt und verlockt beides, unser Anteil am Irrtum, der ist ja gesichert, aber unser Anteil an einer neuen Wahrheit, wo beginnt der?⁴¹

Die zentrale Frage, die sie auf ihren Streifzügen leitet, ist die Suche nach dem eigenen „Anteil an einer neuen Wahrheit“ als Aufgabe der zeitgenössischen Lyrik. Gesichert ist für Bachmann dabei zunächst nur, dass es keinen Rückfall in „feige[s] Schweigen“ und wortreiche Verdrängung geben darf. Die Gedichte der Dichter:innen, die Bachmann durch ihre Streifzüge vorstellt, haben in ihren Augen einen solchen Anteil an einer neuen Wahrheit:

Es soll uns darum auch nicht einfallen, alles für geleistet zu halten, weil vor 50 und 40 Jahren ein paar große Geister aufgetreten sind. Es hilft nichts, ihnen, als wären sie unsere Fixsterne, noch immer das Denken zu überlassen. Es hilft nicht, sich abzustützen auf das Bewunderungswürdige, das geschaffen worden ist in diesen letzten Jahrzehnten. Daraus zu lernen ist nur, daß wir nicht herkommen werden um den gleichen gefährlichen Auftritt. Es gibt in der Kunst keinen Fortschritt in der Horizontale, sondern nur das immer neue Aufreißen einer Vertikale. Nur die Mittel und Techniken in der Kunst machen den Eindruck, als handelte es sich um Fortschritt. Was aber möglich ist, in der Tat, ist Veränderung. Und die verändernde Wirkung, die von neuen Werken ausgeht, erzieht uns zu neuer Wahrnehmung, neuem Gefühl, neuem Bewußtsein.⁴²

Auch Bachmann bedient sich des poetischen Sternenbilds, wenn sie versucht, die Bedeutung zeitgenössischer Lyrik herauszustellen. Für sie können berühmte Dichter:innen nicht mehr als „Fixsterne“ bezeichnet werden, denn das Sternenbild selbst unterliegt – wie die Analogie Celans vom Stern aus Menschenhand deutlich gemacht hat – einer stetigen Entwicklung. Das hat einerseits Konsequenzen für ihre Vorlesung, in der sie sich gerade nicht, wie Gottfried Benn noch in Marburg, an kanonisierten, älteren Lyriker:innen orientiert, sondern ausschließlich zeitgenössische Gedichte emphatisch in Szene setzt. Andererseits beschreibt sie auf diese Weise auch, dass die Form des Gedichts sich genauso wandelt und wandeln muss, wie sich das Sternenbild ständig verändert. Wenn das Gedicht, wie Bachmann es in Frankfurt vertritt, die Funktion hat, immer wieder aufzurütteln und die eigene Zeit zu befragen, dann muss auch das Gedicht sich diesem Fortschrittsprozess gemäß kontinuierlich verändern und erneuern. Diese Erneuerung vollzieht sich für Bachmann vor allem über die Bearbeitung von Sprache, durch die ein neues Bewusstsein erlangt und vermittelt werden kann. Gleichwohl spricht sie sich gegen den nur formalen Fortschritt in der Literatur aus, wie er noch von Benn und einer Avantgarde prokla-

41 Bachmann, Probleme zeitgenössischer Dichtung, S. 208 f.

42 Ebd., S. 195.

miert wurde, die sich jeweils von faschistischen Systemen angezogen fühlten. Formalismus, Technizität und ‚Gemachtheit‘ des Gedichts werden bei Bachmann zugunsten eines ethischen Umgangs mit der Sprache zurückgedrängt, der letztlich „zu neuer Wahrnehmung, neuem Gefühl, neuem Bewußtsein“ führen soll.

Weil die Funktion des Gedichts für Bachmann darin besteht, ein neues Bewusstsein zu schaffen, zitiert sie nur lebende Lyriker und Lyrikerinnen. Darin unterscheidet sich diese zweite Vorlesung von ihren anderen, in denen auch historische Beispiele zurate gezogen werden. „Über Gedichte“ zeugt damit von einem für Bachmann drängenden und aktuellen Problem: Sie beteiligt sich mit ihren Vorlesungen an dem Diskurs über Lyrik nach 1945 und versucht aufzuweisen, welche Möglichkeiten Lyrik nach dem Zweiten Weltkrieg (und inmitten des Kalten Krieges) im deutschsprachigen Raum hat, wenn sie ein neues Bewusstsein vermitteln möchte. Ihre Beteiligung erfolgt jedoch nicht in Form eines diskursiven Redens über Lyrik, sondern indem sie durch unmarkierte intertextuelle Bezüge, wie im Beispiel mit Celans „Bremer Rede“, oder durch lange Passagen des Zitierens versucht, den klassischen Rahmen einer Vorlesung zu verlassen. In einer Vorlesung verfügt die Vorlesende über den Stoff, den sie behandelt. Bachmann entzieht sich dieser Verfügung, indem sie versucht, die Gedichte für sich selbst sprechen zu lassen. Gleichwohl bleiben die Gedichte nicht unkommentiert, sondern werden kontrastiert durch Beispiele aus der Literaturgeschichte, die es gerade nicht vermögen, zu einem neuen Nachkriegsbewusstsein anzuregen. Diese Form der Kontrastierung wird deutlich an der Gegenüberstellung von Günter Eich mit dem George-Kreis, von Marie Luise Kaschnitz und Nelly Sachs mit dem Futurismus und letztlich von Paul Celan und Gottfried Benn.

Als erste Station auf ihrem ‚Streifzug‘ liest Bachmann die Gedichte „Betrachtet die Fingerspitzen“ und „Augenblick im Juni“ von Günter Eich. In ihnen macht Bachmann die Einsamkeit des Dichters oder der Dichterin als wichtige Funktionsstelle aus. Anders als Benn, dem die topische Einsamkeit des Dichters einer rauschhaften Erfahrung an und mit sich selbst diene, interpretiert Bachmann sie als Moment der Wachsamkeit. Der Ort der Dichter:in sei in Eichs Gedichten „in eine fatale Einsamkeit verlegt“, so Bachmann, dies aber „nicht selbstgewählt, nicht hochmütig, sondern zudikiert von einer Gesellschaft inmitten der Gesellschaft“, weshalb es sich nicht um einen Rückzug oder ein „Retirieren“ handle.⁴³ Ausdruck dieser Wachsamkeit ist für Bachmann u. a. das zweiköpfige Kind aus Eichs Gedicht „Augenblick im Juni“, von dem es heißt, dass der eine Kopf schläft und der andere schreit. Der schreiende Kinderkopf schreit „über die Welt hin / und erfüllt die Ohren meiner Liebe mit Entsetzen.“⁴⁴ Für Bachmann wird das Wachbleiben an die-

43 Ebd.

44 Zit. n. ebd.

sem Ort, „an dem es nicht geheuer ist“, demjenigen erschwert, „der wachen muß, kann, will.“⁴⁵ Die Haltung, die dahintersteckt, nämlich ein Wachsamsein für das „Grauen der Erde“,⁴⁶ schreibt Bachmann dem „Produzierenden“ genauso zu wie dem schreienden Kindskopf im Gedicht. Während alle schlafen, braucht es jemanden, der die Augen offenhält. Für Bachmann ist das die Aufgabe „von jedem neuen Schriftsteller“, durch Wachsamkeit „die Maßstäbe von Wahrheit und Lüge immer neu“ zu errichten.⁴⁷ Die subjektive Erfahrung verbürgt diesen Maßstab von Wahrheit und Lüge, bleibt deshalb aber auch immer wieder aufs Neue zu hinterfragen. Von der Welt heißt es in ihrer Auslegung der zwei Gedichte Günter Eichs, dass sie befragt werde, „aber nicht überfragt. Überfragt ist nur dieses Ich, verfolgt, gewarnt und gebeten, Warnungen weiter zu melden.“⁴⁸

Die Wachsamkeit aus Eichs Gedichten kontrastiert Bachmann mit dem Programm des George-Kreises, der als Kollektiv von einem „reinen Kunsthimmel“⁴⁹ sprach, aber für diesen „reinen Kunsthimmel“ die subjektive Erfahrung in ihren Augen einem Gemeinschaftsgefühl geopfert und instrumentalisiert hatte. Spätestens im Expressionismus und mit der Erfahrung des Ersten Weltkriegs sei ein solches Gemeinschaftsgefühl zwar an seine Grenzen gekommen, aber Bachmann hält diese Phänomene des Protests nur für „vereinzelte menschliche Stimmen“, die sich zunächst „erhoben“ hatten, um dann „wieder versagend, wieder versiegend“ zu verschwinden.⁵⁰ Die wenigen Individualisierungsprozesse, die die Avantgarden in Gang gebracht hätten, haben sich für Bachmann wiederum zu sehr einem gewalttätigen Umsturzwillen, also einem direkten (poetischen und politischen) Engagement angedient. So hätten sie nichts gegen die Zwangskollektivierung eines George-Kreises zu bieten gehabt, sondern hätten das Problem auf andere Weise perpetuiert. Bachmann kritisiert an den klassischen Avantgarden die Lust am Massenerlebnis und einer damit verbundenen Gewaltpotenzialität. Dass im Zentrum ihrer Ausführungen „Über Gedichte“ „die Schuldfragen in der Kunst“⁵¹ bleiben, verdeutlicht einmal mehr, woher die Skepsis gegen Männerbünde, Kollektive und Massenbewegungen kommen: Juristisch belangbar für strafrechtliche Vergehen ist nur das Individuum.

Das Gewaltpotenzial zeigt sich für Bachmann aber nicht nur durch die Gruppenbildung verschiedener Dichter und Dichterinnen der Avantgarde, sondern auch in deren Umgang mit poetischer Sprache. Der Versuch, neue Konzepte von

45 Ebd.

46 Zit. n. ebd.

47 Ebd., S. 206.

48 Ebd., S. 203.

49 Ebd., S. 206.

50 Ebd., S. 204.

51 Ebd., S. 206.

Schönheit zu entwerfen, ende, so Bachmann, in den Avantgarden – insbesondere im Futurismus – allzu oft in einem Aufruf zur Gewalt. Die Vertreter dieser Avantgarden seien später bisweilen selbst zu Opfern der Faschisten geworden, „und doch bleibt ein Rest, unaufgeklärt, ein Verdacht, daß die Opfer, ohne zu ahnen, was sie taten, ihre Sprache sich im Extrem mit der Sprache der Gewalt berühren ließen.“⁵² Sie hätten zwar „zu noch immer nachwirkenden sprachlichen Entdeckungen und Wirklichkeitsentdeckungen geführt“,⁵³ wie sie auch Bachmann fordert, aber hätten schnell im Verdacht gestanden, „ihre Sprache [...] mit der Sprache der Gewalt berühren“⁵⁴ zu lassen. Für Bachmann ist es daher nicht verwunderlich, dass die avantgardistische Vorstellung von Schönheit (die sich z. B. im Futurismus in einer Technikverherrlichung äußert) in der Kunst – genau wie „die Vollendung des *l'art pour l'art*“⁵⁵ – in einer solchen Barbarei und Gewaltverherrlichung geendet sei.

Als Gegenmodell zur Gewaltfantasie des Futurismus zitiert Bachmann Marie Luise Kaschnitzs Gedicht „Bräutigam Froschkönig“ aus dem Jahr 1957. Das Gedicht greift sowohl die technischen Neuerungen auf, verschließt sich also nicht vor dem Fortschritt der Welt, beschönigt aber die durch den technischen Fortschritt entstandenen Gräuelpunkte nicht. In diesem Gedicht wird aus der Verherrlichung von Technik und Krieg im futuristischen Manifest (z. B. „Der Krieg ist schön, weil er dank der Gasmasken, der schreckenerregenden Megaphone, der Flammenwerfer und der kleinen Tanks, die Herrschaft des Menschen über die unterjochte Maschine begründet [...]“⁵⁶) folgendes gemacht:

Wie häßlich ist
Dein Bräutigam
Jungfrau Leben

Eine Rüsselmaske sein Antlitz
Eine Patronentasche sein Gürtel
Ein Flammenwerfer
Seine Hand

[...] ⁵⁷

52 Ebd., S. 205.

53 Ebd., S. 204.

54 Ebd., S. 205.

55 Ebd., S. 206.

56 Ebd., S. 205.

57 Zit. n. ebd., S. 207.

Anders als im Futurismus wird das Gasmasken-Gesicht hier zur entstellten Fratze, zu etwas Animalischem, der kriegerische Bräutigam wird als hässlich titulierte. Schön sind in Kaschnitz' Gedicht ausschließlich die „Traurigen / Schönen / Augen“,⁵⁸ mit denen das Gedicht endet. In Kaschnitz' Gedicht liegen die „neue[n] Bestimmungen, die getroffen werden, neue Definitionen“,⁵⁹ die Bachmann vom zeitgenössischen Gedicht fordert, in der Entglorifizierung des Krieges sowie in der Darstellung einer lyrischen, subjektiven Erfahrung. Die Schönheit, die der Futurismus noch in der Gasmasken- und dem Flammenwerfer erkannte, korrespondiert bei Kaschnitz mit der Traurigkeit der Augen, die das Leid des Krieges gesehen haben. Die Verherrlichung des Anorganischen wird in ihrem Gedicht in ein Bild von organischer Intimität zurückgeführt: „Zwischen zwei / Weltuntergängen / Preßt er sich / In Deinen Schoß“.⁶⁰

Neue Bestimmungen für altbekannte Worte, neue Bestimmungen für das Sprechen über erfahrenes Leid wie Kaschnitz findet Bachmann auch bei Nelly Sachs, deren Lyrik für sie etwas „Prophetisches und Psalmodierendes“⁶¹ hat. Bachmann zitiert Sachs:

Von den Schaukelstühlen
heimisch gewordener Geschlechter
stößt er sich ab

außer sich geraten
mit dem Feuerhelm
verwundet er die Nacht.⁶²

Für Bachmann erinnern die Gedichte Sachs' daran, „auf wieviel Gräbern, Schandorten“⁶³ nun wieder gebaut werde, ohne dass diesem Fundament gedacht werde. Das zeitgenössische Gedicht ist für Bachmann durch die Neubearbeitung der Sprache eine Mahnung und die Mahnung lautet, dass man sich aus dem heimischen, wohligen „Schaukelstuhl“ lösen müsse, wie es bei Sachs heißt. Im Rahmen des Gedichthorizonts könnte man die Verwundung der Nacht als Bombenangriff auffassen, der die Dunkelheit und Ruhe der Nacht mit hellen Blitzen und lautem Dröhnen zerstört. Poetologisch wird die Nacht nach Bachmann allerdings auch dann aufgerissen, wenn eine Vertikale im Verlauf der Geschichte aufgerissen

58 Zit. n. ebd.

59 Ebd., S. 208.

60 Zit. n. ebd., S. 207.

61 Ebd., S. 208.

62 Zit. n. ebd.

63 Ebd.

wird.⁶⁴ Das Gedicht erzeuge mit diesen martialischen Bildern, die aber nicht im Kontext einer reinen Gewaltverherrlichung wie im Futurismus stehen, sondern den Riss zwischen Schönheit und Gewalt verdeutliche, gerade nicht Genuss, sondern Erkenntnis:

Die Gedichte, so verschiedenartig, sind nicht genießbar, aber erkenntnishaltig, als müßten sie in einer Zeit äußerster Sprachnot aus äußerster Kontaktlosigkeit etwas leisten, um die Not abzutragen. Aus dieser Leistung beziehen sie eine neue Würde, eine Würde, die sie nicht einmal anzustreben wagen. Außer sich geraten, mit dem Feuerhelm, verwunden sie die Nacht.⁶⁵

Und diese Würde lässt sich für Bachmann nicht durch „gute ‚Gesinnung‘“⁶⁶ allein herstellen, denn gute Gesinnung mache noch kein gutes Gedicht aus.⁶⁷ Die gute Gesinnung muss auch formal greifbar sein. Für Bachmann ist sie das in Sachs' Gedicht aufgrund der Spannung zwischen Schönheit und Gewalt, zwischen altbekannten Bildern und Worten (sowohl die Nacht ist als lyrischer Topos bekannt, als auch Kriegsschauplätze), die in neuer Weise miteinander konfrontiert werden. Um ihren eigenen poetologischen Anspruch kundzutun, wiederholt Bachmann schließlich die letzte Strophe des Gedichts von Nelly Sachs, weist das Zitat jedoch nicht als solches aus, sondern lässt Sachs' Worte zu ihren eigenen werden. Es heißt bei Bachmann dann nicht mehr „außer sich geraten / mit dem Feuerhelm / verwundet er die Nacht“, sondern „verwunden sie die Nacht“: Aus dem „er“ aus Sachs' Gedicht, der die Nacht verwundet, wird nun ein „sie“ und gemeint sind die Gedichte. Auf diese Weise eignet sich Bachmann die poetische Sprache anderer an, verändert sie ihrer eigenen Poetologie entsprechend und gibt sie – aufgeladen mit neuer Bedeutung – an ihr Frankfurter Publikum weiter.

Das letzte Wort überlässt Bachmann in ihrer Vorlesung „Über Gedichte“ Paul Celan. Seine Gedichte sind der Fluchtpunkt von Bachmanns Ausführungen. Während Eich, Kaschnitz, Sachs und Enzensberger als Beispiele für einen lyrischen Ausdruck von Leid angeführt werden, ist es Celans Lyrik, die eine „Hoffnung“ in Bachmanns Streifzüge bringt. In ihrer Celan-Lektüre rechnet sie zunächst mit einem Benn'schen Ästhetizismus ab, der noch das berauschte und berauschende Wort in den Vordergrund seiner Poetologie aus „Probleme der Lyrik“ gestellt hatte. Bei Celan hingegen fliegt für Bachmann „kein Wort [...] mehr einem anderen zu, berauscht ein anderes.“⁶⁸ Stattdessen kommt es bei ihm zu „einer schmerzlichen

64 Vgl. ebd., S. 195.

65 Ebd., S. 215.

66 Ebd., S. 214.

67 Vgl. ebd.

68 Ebd., S. 216.

Wendung, einer äußerst harten Überprüfung der Bezüge von Wort und Welt, [...] zu neuen Definitionen.“⁶⁹ Bachmann verteidigt Celan auch gegen die Kritik, dass seine an Metaphern reiche Sprache nichts mehr mit der Realität zu tun habe,⁷⁰ wenn sie behauptet, dass nur bei Celan die Metaphern „völlig verschwunden“ sind, die Worte „jede Verkleidung, Verhüllung abgelegt“ haben.⁷¹ Auch in Celans Gedicht „Engführung“ herrscht, wie schon in den Gedichten Eichs, Kaschnitz’ und Sachs’, Nacht. Das Motiv der Nacht, das Bachmann in den von ihr zitierten Gedichten ausmacht, fasst die deutsche Nachkriegssituation für Bachmann in ein Bild: Es verdeutlicht das Verhältnis von Schlaf und Wachsamkeit und von Verdrängen und Erinnern. In ihren Vorlesungen vermögen es ausschließlich Gedichte, gegen dieses Verdrängen der Vergangenheit und gegen ein gegenwärtiges Verschlafen anzuschreiben. Mit Celans Gedicht beendet Bachmann ihre zweite Vorlesung:

[...] Ein
Stern
hat wohl noch Licht.
Nichts,
nichts ist verloren.⁷²

69 Ebd.

70 Günter Blöckers Rezension zu Celans „Sprachgitter“ war im Tagesspiegel im Oktober 1959 erschienen und darin bezeichnet Blöcker dessen Gedichte und Sprache als „graphische Gebilde“, denen keine Objekte in der Wirklichkeit gegenüberstünden. Zugleich hebt Blöcker auf Celans Herkunft ab und stellt die Behauptung in den öffentlich-feuilletonistischen Raum, dass der „Kommunikationscharakter der [deutschen, I.B.] Sprache“ ihn weniger hemme als andere deutschsprachige Dichter:innen. (Zit. n. Ingeborg Bachmann, Paul Celan, Herzzeit. Ingeborg Bachmann – Paul Celan, der Briefwechsel. Mit den Briefwechseln zwischen Paul Celan und Max Frisch sowie zwischen Ingeborg Bachmann und Gisele Celan-Lestrangle, hg. v. Bertrand Badiou, Frankfurt a.M. 2008, S. 124.) Wer so über seine Dichtung und insbesondere die „Todesfuge“ schreibe, wie Blöcker, „der schändet die Gräber“, denn die „Todesfuge“ sei für ihn genau dies, schreibt Celan an Bachmann, „eine Grabschrift und ein Grab.“ (Ebd., S. 127.) Aus den Briefen geht hervor, dass Celan eine Stellungnahme von Bachmann fordert, der sie in der privaten Korrespondenz nicht nachkommt. Sigrid Weigel geht davon aus, dass Bachmann das Schweigen im „Reich der Verborgenheit“ durch die Würdigung des Freundes in ihren öffentlichen Vorlesungen kompensiert. Weigel macht auch darauf aufmerksam, dass Bachmanns Verständnis von dem Verhältnis von Privatem und Öffentlichem auf Hannah Arendts „Vita activa“ zurückgeht, in der Arendt den Bereich des Privaten als „Reich der Verborgenheit“ beschrieben hatte. (Sigrid Weigel, Öffentlichkeit und Verborgenheit. Zur literaturpolitischen und persönlichen Konstellation von Ingeborg Bachmanns Frankfurter Poetik-Vorlesung. In: Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Historisch-poetische Korrelationen, hg. v. Gernot Wimmer, Berlin, Boston 2014, S. 7–23, hier: S. 13.)

71 Bachmann, Probleme zeitgenössischer Dichtung, S. 216.

72 Zit. n. ebd.

Der Anspruch an neue Gedichte, den Bachmann formuliert, ist es, „unbequem, abtastend, verlässlich, so verlässlich im Benennen [zu sein], daß es heißen muß, bis hierher und nicht weiter“.⁷³ Aber sie entlässt das Publikum hoffnungsvoll, indem sie veranschaulicht, dass es überhaupt wieder möglich sei, „etwas zu sagen“.⁷⁴ „Es ist dem möglich, der von sich sagt, daß er wirklichkeitswund und wirklichkeitssuchend mit seinem Dasein zur Sprache geht“,⁷⁵ konstatiert sie wiederum in Bezug auf Celans „Bremer Rede“. Bachmanns Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Gedichten ist geprägt von der Einsicht, dass „Schauen‘ und ‚Leben‘ als Bedingung dichterischen Schaffens nicht die Erfahrung der Schönheit zur Voraussetzung haben, sondern Schmerz, Grausen und extreme Selbsterfahrung“.⁷⁶ Eine solche extreme Selbsterfahrung verlangt Bachmann durch die von ihr gelesenen Gedichte auch von ihrem Frankfurter Publikum, vor dem sie gerade nicht nur lesen, sondern das sie auch involvieren will. In ihrem Essay „Musik und Dichtung“⁷⁷ (1959) heißt es: „Über Musik, über Dichtung, über ihrer beider Wesen, muß man beiseite sprechen.“⁷⁸ Wie aber lässt sich in der konfrontativen Situation zwischen Poetikdozentin und Zuhörerschaft/Publikum beiseite sprechen?

3.1.2 Beiseite sprechen und zitieren: Monolog dialogisieren

Es gehört zu Bachmanns literarischem, aber auch zu ihrem rhetorischen Verfahren in Frankfurt, einige Zitate in ihren Vorlesungen nicht als solche auszuweisen, sondern unmarkiert in ihre eigene Rede zu überführen.⁷⁹ Die unterschiedlichen

73 Ebd.

74 Ebd.

75 Ebd., S. 216.

76 Ute Maria Oelmann, *Deutsche poetologische Lyrik nach 1945*. Ingeborg Bachmann, Günter Eich, Paul Celan, 2., unveränd. Aufl., Stuttgart 1983, S. 12. Dass die Erfahrung im Zentrum von Bachmanns Poetologie steht, vermerken auch Hans Höller, *Ingeborg Bachmann. Das Werk. Von den frühesten Gedichten bis zum „Todesarten“-Zyklus*, Frankfurt a.M. 1987, S. 144–169 sowie Lampart, *Nachkriegsmoderne*, S. 255–307.

77 Die Nähe von Bachmanns und Adornos Ausführungen über Musik wird in diesem Essay deutlich: Während sich für Adorno mit der Musik das Ideal einer intentionlosen Sprache erfüllt, versucht Bachmann eine solche Intentionlosigkeit und Gewaltlosigkeit auch im Umgang mit der Musik und der Dichtung zu generieren, wenn sie behauptet, es ließe sich über beides nur „beiseite sprechen“. Sigrid Weigel hat die Bezüge zwischen Publikationen beider in Bezug auf die Musik herausgestellt: Weigel, *Öffentlichkeit und Verborgeneheit*, S. 9.

78 Ingeborg Bachmann, *Musik und Dichtung*. In: Dies., *Werke*, hg. v. Christine Koschel, Bd. 4, München 1993, S. 59–62, hier: S. 59.

79 Verschiedene Studien haben sich der Frage nach Zitation und Intertextualität in Bachmanns Werk bereits gewidmet. In Bezug auf die Poetikvorlesungen Bachmanns erhält das Verfahren je-

Formen von Zeigen und Kaschieren, die Bachmann in ihren Vorlesungen in Bezug auf eigene und fremde Texte nutzt, haben nicht nur zum Ziel, die Texte in eine Form des intertextuellen Dialogs zu stellen. Vielmehr gestaltet Bachmann die ihr auferlegte monologische Form der Vorlesung auf diese Weise als Dialog, und das auf zwei Ebenen: Zum einen sucht sie den innerliterarischen, und auch den deutsch-jüdischen Dialog (vor allem über das Werk Paul Celans), zum anderen sind ihre Vorlesungen auch der konstante apostrophische Versuch, das Publikum und die Literatur in einen Dialog miteinander zu bringen.

In ihrer Vorlesung „Über Gedichte“ unterscheidet Bachmann nicht nur nach eigener ethischer Vorstellung zwischen ‚guten‘ und ‚schlechten‘ Gedichten (z. B. in der Kontrastierung von Eichs einsamem Ort des Gedichts, das Wachsamkeit generieren soll, und dem kollektiven Ort des Gedichts im George-Kreis, das den gemeinsamen Rausch befördert), sondern stellt auch deutsches und jüdisches⁸⁰ Sprechen nebeneinander, wie Holger Gehle konstatiert:

Über Eich hatte Bachmann also den Ort des Gedichts nach Auschwitz bezeichnet, über Sachs gewinnt sie für ihre Poetologie ein Bild dessen, was, auf diesem Grund, zu tun sei: außer sich geraten, mit dem Feuerhelm, die Nacht verwunden. In diesem Wort kristallisiert sich das neue Rechtsverhältnis von Sprache und Mensch, von dem gleich darauf die Rede ist. Die in Frankfurt von Bachmann entwickelte Poetologie verdankt sich derart einem Miteinander von deutschem und jüdischem Sprechen: Eich und Kaschnitz stehen neben Nelly Sachs, ein Enzensberger-Gedicht wird mit einer Briefstelle Kafkas erläutert, und den wörtlichen Schluß der Vorlesung, ihre Coda, bildet die Berufung auf Paul Celan.⁸¹

doch einen weiteren Twist, weil den Vorlesungen ein im Verlauf des Bachmann-Kapitels noch zu besprechender Lehranspruch zugrunde liegt. Ein akademischer Lehranspruch würde mit dem Maskieren von Zitaten geradezu kollidieren, weshalb es gilt, sich die Besonderheit von Bachmanns Vorlesungsprogramm in Frankfurt anzuschauen. Vgl. Sigrid Weigel, *Die Erinnerungs- und Erregungsspuren von Zitat und Lektüre. Die Intertextualität Bachmann-Celan*, gelesen mit Benjamin. In: Ingeborg Bachmann und Paul Celan. *Poetische Korrespondenzen*, hg. v. Bernhard Böschstein, Sigrid Weigel, 2. Aufl., Frankfurt a.M. 1997, S. 231–249 sowie Joachim Eberhardt, „Es gibt für mich keine Zitate“. *Intertextualität im dichterischen Werk Ingeborg Bachmanns*, Berlin 2002.

80 Die Begriffe „deutsch“ und „jüdisch“ bleiben an dieser Stelle historisch ungenau, weil sie weder die individuellen Herkunfts- und Konfessionsgeschichten noch die später angenommenen Nationalitäten der Dichter:innen berücksichtigen. Zudem schreiben die von Bachmann genannten Dichter:innen alle in deutscher Sprache. Die Gegenüberstellung dient hier der von Bachmann mit ihrem Verfahren provozierten Unterscheidung von „Opfern“ und „Nicht-Opfern“, um deren Versöhnung Bachmann bemüht ist.

81 Holger Gehle, *Poetologien nach Auschwitz. Bachmanns und Celans Sprechen über Dichtung zwischen 1958 und 1961*. In: Ingeborg Bachmann und Paul Celan. *Poetische Korrespondenzen*, hg. v. Bernhard Böschstein, Sigrid Weigel, 2. Aufl., Frankfurt a.M. 1997, S. 116–130, hier: S. 120.

Bachmann selbst inszeniert sich dabei als Pendant zu Celan, sie macht sich zu seiner ungenannten Korrespondentin. Seine Worte der Hoffnung, mit der sie ihre Vorlesung beendet, kann sie aus ihrer Position als Vertreterin des „deutschen Sprechens“ nicht mit eigenen Worten formulieren. Celan aber, so glaubt sie, kann es und daher lässt sie dessen Gedicht diese Hoffnung formulieren – „Ein Stern / hat wohl noch Licht. / Nichts, / nichts ist verloren.“⁸² Bachmann positioniert sich auf diese Weise als Fürsprecherin für Celans Position.

Gehle liest Bachmanns Vorlesung deshalb zurecht nicht als monologischen Versuch, „deutschen Ort und jüdische Stimme des Gedichts in einem Horizont zu denken“,⁸³ sondern als Dialog, in dem Bachmanns Vorlesung eine unmittelbare Antwort auf Celans „Bremer Rede“ darstellt, die von ihm wiederum eine Antwort spätestens mit dem „Meridian“ provoziert. Die Gefahr, Bachmanns Vorlesungen als monologischen Entwurf zu lesen, liegt darin, von einem schon „von Scholem angegriffene[n] Mythos einer deutsch-jüdischen Symbiose“ auszugehen, in der das Jüdische in einer „deutschen Mehrheitskultur aufgeht“.⁸⁴ Der Dialog ist darüber hinaus eine gegen Dichterkollegen wie Benn gerichtete Form: Dieser hatte 1952 zum siebten Todestag von Else Lasker-Schüler eine Rede gehalten, in der er von einer „völlige[n] Verschmelzung des Jüdischen und des Deutschen, de[m] Ausdruck einer wirklichen Seinsgemeinschaft“⁸⁵ in Lasker-Schülers Werk sprach. Andrea Krauß weist darauf hin, dass Benns Rede neben der eigenen Ehrenrettung auch „eine signifikante Leerstelle im kollektiven Gedächtnis vieler Deutscher“ aufweise, denn er blende „die Geschichte aus, die Geschichte des Nationalsozialismus, weil er mit seinem ohnehin imaginären Symbiose-Modell stillschweigend auf einen Zeitraum vor der Machtübergabe zurückgreift.“⁸⁶ Bachmanns Vorlesungen streben deshalb eine Dialogizität an, die nicht mit einer Symbiose zu verwechseln ist.

Das Format der Vorlesung und die Position der Fürsprecherin erfordern jedoch eine starke Sprechposition. Diese Sprechposition reflektiert Bachmann zu Beginn ihrer dritten Vorlesung:

Aber schon wenn Sie hier allein heroben stehen und sagen zu vielen unten ‚Ich sage Ihnen‘, so verändert sich das Ich unversehens, es entgleitet dem Sprecher, es wird formal und rhe-

82 Zit. n. Bachmann, Probleme zeitgenössischer Dichtung, S. 216.

83 Gehle, Poetologien nach Auschwitz, S. 121.

84 Andrea Krauß, „Ausfahrt“ in poetologische Zwischenwelten. Bachmanns Lyrik im Kontext der 50er Jahre. In: „Im Geheimnis der Begegnung“. Ingeborg Bachmann und Paul Celan, hg. v. Dieter Burdorf, Iserlohn 2003, S. 69–85, hier: S. 71 f.

85 Zit. n. ebd; vgl. ebenfalls Dieter Burdorf, Benn als Fest- und Gedenkredner. In: Gottfried Benn. Wechselspiele zwischen Biographie und Werk, hg. v. Matías Martínez, Göttingen 2007, S. 85–112, hier: S. 108.

86 Krauß, „Ausfahrt“ in poetologische Zwischenwelten, S. 72.

torisch. Der es ausspricht, ist gar nicht mehr so sicher, ob er für dieses in den Mund genommene ‚Ich‘ Verbindlichkeit beanspruchen kann, ob er es decken kann. Denn wie soll er den Beweis antreten für ‚Ich‘, wenn sein Mund sich nur mehr bewegt, die Laute hervorbringt, aber seine banalste Identität ihm von niemand mehr garantiert wird; man hört unten nur ein abgelesenes Ich und empfängt es schon so genau nicht mehr.⁸⁷

Das Sprechen über Literatur ist also nicht nur deshalb schwierig, weil es grundsätzlich anders funktioniert als poetisches Sprechen und eine andere Erkenntnis ermöglicht – und damit außerhalb des Rahmens liegt, dem Bachmann sich als Expertin zurechnet. Es ist darüber hinaus auch schwierig, weil Kommunikationssituationen immer störanfällig sind. Die Sprecher:in hat, sobald etwas ausgesprochen ist, keinerlei Kontrolle mehr darüber, was bei den Zuhörer:innen ankommt. Für die Literatur ist diese Rezeption-Unsicherheit konstitutiv, am Frankfurter Katheder fürchtet Bachmann jedoch, missverstanden zu werden.

Wenn Bachmann auf dem Podium von einem Ich spricht, fürchtet sie, dass ihre Sprache „formal und rhetorisch“ wird. Diese Angst entspricht der Sprachskepsis ihrer Zeit, aber Bachmann inszeniert auf diese Weise auch einen Widerspruch zwischen leiblicher Präsenz und Selbstskepsis. Diese Inszenierung mündet in dem Konzept eines „Ich ohne Gewähr“:

Dann ist da nur mehr ein Satz, der Ihnen zugetragen wird, über einen Lautsprecher oder ein Blatt Papier, ein Buch oder eine Bühne, ein Satz von einem Ich ohne Gewähr. Ich ohne Gewähr! Denn was ist denn das Ich, was könnte es sein? – ein Gestirn, dessen Standort und dessen Bahnen nie ganz ausgemacht worden sind und dessen Kern in seiner Zusammensetzung nicht erkannt worden ist. Das könnte sein: Myriaden von Partikeln, die ‚Ich‘ ausmachen, und zugleich scheint es, als wäre Ich ein Nichts, die Hypostasierung einer reinen Form, irgendetwas wie eine geträumte Substanz, etwas, das eine geträumte Identität bezeichnet, eine Chiffre für etwas, das zu dechiffrieren mehr Mühe macht als die geheimste Order.⁸⁸

Das Ich ist für Bachmann ein fragmentiertes geworden, das aus „Myriaden von Partikeln“ besteht, aber in seiner Setzung als Ich der Orientierung dient wie ein „Gestirn“. Diese Orientierung ist, sowohl im Bild des Gestirns als auch in der Setzung des Ichs, immer prozessual und die Identität, die damit geschaffen wird, ist nur eine „geträumte“. Für ein solches Ich übernimmt Bachmann als Sprecherin keine Gewähr mehr, denn weder will sie verbürgen, wofür das Ich in Gedichten, Vorträgen, im Buch oder auf der Bühne steht und was es bezeichnet, noch kann sie kontrollieren, welche Vorstellungen sich die Rezipient:innen von diesem Ich machen.

Um diese unklare Ich-Position in ihren Poetikvorlesungen zu verdeutlichen, inszeniert sie ein „Ich ohne Gewähr“, indem sie selbst versucht, als Sprecherin am

87 Bachmann, Probleme zeitgenössischer Dichtung, S. 217.

88 Ebd., S. 218.

Katheder nicht in den Fokus zu treten. Deutlich wird dies am Verfahren des „Beiseitesprechens“. Was Bachmann ein „Beiseitesprechen“ nennt, erinnert an die Figur der Apostrophe in der Rhetorik, „die Gedankenfigur, mit der die Abwendung des Redners vom Publikum und die Zuwendung zu Abwesendem bezeichnet wird.“⁸⁹ Auch das theatral verstandene Beiseitesprechen involviert eine dritte Partei in das Geschehen, zumeist, indem jemand Außenstehendes heimlich eingeweiht wird in einen aktuellen Vorgang (dies kann, wie in der Komödie, oft auch das Publikum sein). Beide Abwendungsmomente haben gemein, dass durch sie üblicherweise ein Perspektivwechsel einhergeht. So wird das Publikum in einer Redesituation durch die Anrufung einer dritten Instanz (klassischerweise einer göttlichen) aus seiner vormals angesprochenen Position in die der unbeteiligt Zuschauenden und -hörenden versetzt. Bachmanns Apostrophe folgt nicht dem allgemeinen Verständnis dieses rhetorischen Stilmittels: Sie beruft sich nicht auf eine höhere Macht oder adressiert eine dritte Instanz, wodurch das Publikum in den Stand der Beobachtenden gerückt wäre. Im Gegenteil: Bachmann inszeniert einen Perspektivwechsel, indem sie nicht nur auf andere Texte verweist, sondern den zitierten Texten schließlich ganz das Wort überlässt und auf diese Weise ihre eigene Sprechrolle am Katheder in Frankfurt zur Diskussion stellt. Bachmanns Intention ist es gerade nicht, das Publikum unbeteiligt werden zu lassen, sondern selbst unbeteiligt zu werden, um die Beteiligung des Publikums geradezu zu provozieren. Ihr Versuch ist es dabei nicht in erster Linie, wie Irmela von der Lühe beschrieben hat,⁹⁰ selbst poetisch zu reden, sondern die Literatur für sich selbst sprechen zu lassen.

Bachmanns exzessive Zitationspraxis nimmt der Vorlesungssituation jede Illusion der Spontaneität und stellt die Präferenz der Dichterin für das geschriebene Wort aus. Auf diese Weise betont Bachmann zum einen ihr eigentliches Handwerk, nämlich das Schreiben, im Kontrast zur Vortragstätigkeit, der sie in Frankfurt nachkommt. Zum anderen greift sie auf ein altes Lyrikverständnis zurück, das Lyrik als grundsätzlich mündliche Form der Kunst beschreibt. Die Wirkung des Gedichts wird für Bachmann durch das Vorlesen bzw. das Zuhören nicht geschmälert. Sie beharrt, anders als Benn, nicht auf der einsamen Lektüre und dem formalen Nachvollzug des Gedichts, denn die vermittelte Erfahrung ist für sie auch durch das Hören erfassbar. Das Schwanken zwischen schriftlicher Sprache und mündlicher Sprachpraxis, das jede Poetikvorlesung ausmacht, bindet Stefanie Golisch in Bezug auf Bachmanns

⁸⁹ Wolfram Groddeck, *Reden über Rhetorik. Zu einer Stilistik des Lesens*, Basel, Frankfurt a.M. 1995, S. 73.

⁹⁰ Vgl. Irmela von der Lühe, „Ich ohne Gewähr“. Ingeborg Bachmanns Frankfurter Vorlesungen zur Poetik. In: *Entwürfe von Frauen in der Literatur des 20. Jahrhunderts*, hg. v. Irmela von der Lühe, Berlin 1982, S. 106–131.

Vorlesungen auch an ein Schwanken zwischen „einer philosophisch fundierten Sprachskepsis“⁹¹ und der „Hoffnung auf eine ‚neue Sprache‘“⁹² zurück.

Dieser Zwiespalt kulminiert in der Auseinandersetzung Bachmanns mit Becketts „The Unnamable“, Becketts letztem Roman, in der ein Ich auf „der hoffnungslosen Suche nach sich selbst“⁹³ ist. Das Ich ist seiner Persönlichkeit, seiner Wesenskonstante, seiner Geschichte, seiner Umwelt und seiner Vergangenheit beraubt und droht aufgrund seines „Verlangen[s] nach Schweigen“⁹⁴ gänzlich ausgelöscht zu werden:

Sein Vertrauen in die Sprache ist so zerstört, daß sich die übliche Ich- und Weltbefragung erübrigen. Ich habe vorhin einmal gesagt, daß sich das Ich zuerst in der es umgebenden Geschichte aufhielt, später, bei Svevo, bei Proust, die Geschichten sich im Ich aufhalten, daß also eine Verlagerung stattfand. Bei Beckett endlich kommt es zur Liquidation der Inhalte überhaupt.⁹⁵

Gegen Ende ihrer dritten Vorlesung spricht Bachmann zunehmend häufiger in Zitate[n], lässt Becketts „Namenlosen“ monologisieren, lässt ihn sagen: „[...] ich werde also weitermachen, man muß Worte sagen, solange es welche gibt, man muß sie sagen, bis sie mich finden.“⁹⁶ Becketts „Namenloser“ endet seinen Monolog mit den Worten „man muß weitermachen, ich werde weitermachen“,⁹⁷ und das heißt: mit einer Emphase auf dem Ich. Bachmanns Schlussfolgerung ist zwar eine emphatische Wiedererweckung des vorher liquidierten Ichs als ein „Ich ohne Gewähr“, aber sie vollzieht dabei die genau gegensätzliche Bewegung zu Becketts „Namenlosen“. Aus ihrem „vom Ich möchte ich sprechen“ zu Beginn ihrer Vorlesung ist nun ein „man muß ihm glauben, es muß sich glauben“ geworden:

Aber wird von der Dichtung nicht, trotz seiner unbestimmbaren Größe, seiner unbestimmbaren Lage immer wieder das Ich hervorgebracht werden, einer neuen Lage entsprechend, mit einem Halt an einem neuen Wort? Denn es gibt keine letzte Verlautbarung. Es ist das Wunder des Ich, daß es, wo immer es spricht, lebt; es kann nicht sterben – ob es geschlagen ist oder im Zweifel, ohne Glaubwürdigkeit und verstümmelt – dieses Ich ohne Gewähr! Und wenn keiner ihm glaubt, und wenn es sich selbst nicht glaubt, man muß ihm glauben, es muß sich glauben, sowie es einsetzt, sowie es zu Wort kommt, sich löst aus dem uniformen Chor, aus der schweigenden Versammlung, wer es auch sei, was es auch sei. Und es wird seinen Triumph haben, heute wie eh und je – als Platzhalter der menschlichen Stimme.⁹⁸

91 Stefanie Golisch, Ingeborg Bachmann zur Einführung, Hamburg 1997, S. 62.

92 Ebd.

93 Bachmann, Probleme zeitgenössischer Dichtung, S. 235.

94 Ebd.

95 Ebd.

96 Zit. n. ebd., S. 236.

97 Ebd., S. 237.

98 Ebd.

Lützeler beschreibt die Institutionalisierung der ersten Frankfurter Poetikvorlesungen als einen Auftrag an die Autor:innen, über das „Verhältnis von Ethik und Ästhetik“⁹⁹ zu sprechen. In Bachmanns Vorlesung ist das Ich der Ort, an dem beide Sphären miteinander in Berührung kommen. Die Betonung des Ich in all seinen möglichen literarischen Ausführungen als „Platzhalter der menschlichen Stimme“ führt zum Kern von Bachmanns Vorlesungen.

In ihrem Versuch, eine starke Sprechposition durch das Sprechen zu umgehen, verfällt Bachmann daher nicht in eine Form des Kommentars oder des Vergleichs. Im Verlauf dieser dritten Vorlesung wird die Stimme der Vorlesenden – nicht Bachmann als Person – selbst zu einem „Ich ohne Gewähr“ und verschmilzt mit den Texten, die sie zitiert. Während das Beiseitesprechen also bedeutet, mit einem konstellativen und assoziativen Verfahren das literarische neben das poetologische Wort zu stellen, spricht Bachmann nun komplett in Zitaten. Diese intertextuelle Dimension des Vorlesens erlaubt es Bachmann, drei Ideen zu verwirklichen: 1) sie muss tatsächlich nicht *über* Literatur reden und droht nicht in das von ihr gefürchtete ‚Gerede‘ zu verfallen,¹⁰⁰ 2) sie stellt performativ in der Vorlesesituation das dar, was sie zuvor bei Beckett verdeutlicht hatte, nämlich die völlige Zurücknahme und Verunsicherung des Ich und 3) sie bietet ihrem Publikum literarische Texte zur eigenen Auseinandersetzung mit ihnen an.

Auf diese Weise verdeutlicht Bachmann, wie für sie ein Diskurs über Literatur geführt werden kann. Dass sie dies im Rahmen einer Vorlesung kundtut, zeugt zum einen davon, dass Bachmann mit ihren Ausführungen einen Bildungsanspruch vertritt, und zum anderen, dass sie Aussagen darüber treffen will, „wie sich die literarische Rede selbst zum Rahmen ihrer theoretischen Konturierung verhält.“¹⁰¹ Bachmann praktiziert in ihren Vorlesungen ein Verfahren, das Literarisches den Deutungen ihres Publikums überlässt, gleichwohl eigene poetologische Aussagen so verrätzelt, dass auch diese eine Interpretation verlangen.

99 Vgl. den Klappentext: Lützeler, *Poetik der Autoren*.

100 Vgl. hierzu auch Bachmanns Äußerungen anlässlich der Verleihung des Anton-Wildgans-Preises: Ingeborg Bachmann, *Rede zur Verleihung des Anton-Wildgans-Preises*. In: Dies., *Werke*, hg. v. Christine Koschel, Bd. 4, München 1993, S. 294–297, hier: S. 296. Dort heißt es: „Es ist eine furchtbare Verwirrung, die so viele nicht mehr zum Schreiben kommen lässt, und die Reden, in die sie flüchten, verhallen, es erinnert sich [kein] Mensch mehr nach einigen Jahren, was alles, in gutem Glauben, geredet worden ist, und die neuen Aktualitäten sind schon wieder brennende, es muß wieder etwas getan und beschlossen werden, von Menschen, die niemand beachtet. Was ich früh aber über mein Leben gesetzt habe, sind ein oder zwei Gebote, an die habe ich mich gehalten. Und sie haben mich bis heute gehalten, mein einziger Schutz. Wenn ich sie verschweige, so darum, weil ich, sie aussprechend, sie und mich verraten würde, und deswegen möchte ich, daß ich einfach gelesen werde.“

101 Wilke, *Auftrittsweisen der Stimme*, S. 149.

3.1.3 Erweckung des Publikums

Was bedeutet Bachmanns Verfahren der Dialogizität für einen möglichen Lehranspruch ihrer Vorlesungen? Bachmanns *recusatio* und ihr Beiseitesprechen unterlaufen bewusst akademische Verfahren der Vorlesungsgestaltung. Schon zu Beginn ihrer ersten Vorlesung über „Fragen und Scheinfragen“ räumt sie mit der Erwartung auf, sie würde etwas sagen können über „Urteile, Meinungen, Verhandlungen über Gegenstände, die uns an sich, in ihrem Vorhandensein, genügen müßten.“¹⁰² Damit verweist sie auf die Differenz von Literatur und dem wissenschaftlichen Diskurs über Literatur als Leitdifferenz in ihren Vorlesungen. Dennoch nimmt sie den Ruf auf die erste deutschsprachige Poetikdozentur an. Im August 1959 noch schreibt sie an Celan:

Die Flugreise und das Frankfurter Semester bedrücken mich sehr. Beide Angebote habe ich angenommen in einem Augenblick, in dem ich nicht zurechnungsfähig war, nicht mehr weiter wusste. [...] – für mich fängt der Kompromiss mit Frankfurt an, weil ich fürchte, damit etwas zu tun, was ich nie tun wollte, und ich suche nun einen Ausweg. Da es sich kaum mehr rückgängig machen lässt, will ich versuchen, der Gefahr, die ich sehe, zu begegnen, indem ich mich nicht über literarische Fragen verbreite, nicht rede ‚über‘, damit dem Geschwätz nicht noch ein Geschwätz hinzugefügt wird. Bitte Paul, schreib mir, ob Du glaubst, dass man mit einem grossen Zweifel und aus vielen Zweifeln heraus doch etwas sagen darf! Über die Flugreise denke ich anders, [...]. Ich sehe die Gefahr wirklich nur in dem ‚ehrenvollen‘ Frankfurt, denn dort, wo das Verdächtige nicht auf der Hand liegt, kommt man mit ihm ins Gleiten.¹⁰³

Frankfurt, Wirkstätte der Kritischen Theorie der Frankfurter Schule, ist ein Ort, an dem ein besonders ausgeprägtes Bewusstsein für die Sprachkrise nach 1945 herrscht. Bachmanns Vorlesungen sind aber keine bloße Replik auf Adornos Lyrik-Diktum, eine poetische Variante zur sprachphilosophischen Theorie von Ludwig Wittgenstein oder eine epigonale Annäherung an Hugo von Hofmannsthal. Vielmehr bilden sie eine „neue Textsorte, in der das diskursive und das poetische Sprechen in ein neues, besonderes Verhältnis zueinander treten.“¹⁰⁴

Welche Funktion aber hat die Leerstelle, für die Bachmann die Bezeichnung „Ich ohne Gewähr“ gewählt hat, im Rahmen des Vorlesungsformats? Natürlich kann von einer Leerstelle im eigentlichen Sinne nicht die Rede sein, denn im Vorlesungssaal in Frankfurt steht nun einmal nicht Paul Celan oder Nelly Sachs, sondern Ingeborg Bachmann. Und selbst wenn sie nicht von einem privaten Ich sprechen möchte, redet sie doch von einem Ich und „von seinem Aufenthalt in der Dichtung, also von den Angelegenheiten des Menschen in der Dichtung, so-

¹⁰² Bachmann, Probleme zeitgenössischer Dichtung, S. 182.

¹⁰³ Bachmann, Celan, Herzzeit, S. 116.

¹⁰⁴ Golisch, Ingeborg Bachmann zur Einführung, S. 61.

fern er vorgeht mit einem Ich oder seinem Ich oder sich hinter dem Ich verbirgt.¹⁰⁵ Dieses „Ich ohne Gewähr“ ist ein verunsichertes, fragmentiertes Ich, das geprägt ist von „Bekommenheit, Staunen, Grauen, Zweifel, Unsicherheit.“¹⁰⁶ Das Ich ist für Bachmann aber auch ein „Gestirn, dessen Standort und dessen Bahnen nie ganz ausgemacht worden sind und dessen Kern in seiner Zusammensetzung nicht erkannt worden ist.“¹⁰⁷ Wenn sie ihre zweite Vorlesung mit einem Rekurs auf die Sterne Paul Celans beendet, erinnert dieses „Gestirn“ der dritten Vorlesung an diese Bildwelt und das Menschenwerk, also das Menschengemachte und das Inszenatorische. Von der Lühe spricht von dem „Gestirn“ als „Ich-Metapher“¹⁰⁸ und verweist damit auf eine weitere Ich-Konstitution, um die es Bachmann geht: Möglichkeiten. Bachmann beschreibt es selbst wie folgt:

Ich weiß nicht, ob es eine Untersuchung des Ich und der vielen Ich in der Literatur gibt, bekannt ist mir keine, und obwohl ich mich nicht imstande fühle, eine regelrechte oder gar erschöpfende Untersuchung anzustellen, meine ich, daß es da viele Ich gibt und über Ich keine Einigung – als sollte es keine Einigung geben über den Menschen, sondern nur immer neue Entwürfe.¹⁰⁹

Das Verfahren ihrer Streifzüge durch die Literaturgeschichte, auf denen sie verschiedene Ich-Konzeptionen aufgreift, kurz vorstellt, ohne sie detailliert zu analysieren, zeugen von Bachmanns emphatischem Literaturbegriff und ihrem Bekenntnis zu unendlich vielen potenziellen Ich-Entwürfen. Bevor sie sich intensiver mit einem Text beschäftigen, ihre Gedanken zum „Ich in der Literatur“ systematischer fassen könnte, unterbricht sich Bachmann beständig selbst, indem sie ins Zitieren verfällt. Unterwandert werden Bachmanns Streifzüge zudem immer wieder von Zweifeln an dem Projekt einer Poetikvorlesung, der Möglichkeit, über Gedichte – und dazu über zeitgenössische Gedichte – zu reden und von „letzte[n] Verlautbarung[en]“.¹¹⁰ Diese Inszenierung des Zweifels und der Verweigerungshaltung gegenüber der Poetikdozentur können nicht über den Verdacht hinwegtäuschen, dass Bachmann sehr wohl etwas von diesem Lehrstuhl aus lehren möchte.

Doren Wohlleben beschreibt Bachmanns Streifzüge in Anlehnung an Adornos Gedanken zur Form des Essays als „methodisch unmethodisch“ und als etwas, das „Prozeßcharakter“ besitzt.¹¹¹ Dieses Verfahren habe „kein vorher fest-

105 Bachmann, Probleme zeitgenössischer Dichtung, S. 217.

106 Ebd., S. 219.

107 Ebd., S. 218.

108 von der Lühe, „Ich ohne Gewähr“, S. 113.

109 Bachmann, Probleme zeitgenössischer Dichtung, S. 219.

110 Ebd., S. 237.

111 Wohlleben, Schwindel der Wahrheit, S. 68.

gelegtes Ziel vor Augen, und auch sein Weg bahnt sich erst beim Beschreiten“.¹¹² Das trifft sicherlich zu, übergeht jedoch die Tatsache, dass Bachmann sehr deutlich das an ihrem Verfahren ablesbare Ziel verfolgt, poetische Wahrheit – eine Moral vor der Moral – generieren zu wollen. Und damit sind auch eine normative Lektürepraxis sowie ein emphatisches Literaturverständnis verbunden, die einen Anspruch auf Bewusstseinsbildung hegen.

In der Forschung ist darauf hingewiesen worden, dass Bachmann einen „anderen Umgang mit der akademischen Rede, einen anderen Blick auf die Gegenstände eines solchen Vortrags und insofern auch eine andere subjektive Repräsentation für das so Inszenierte“¹¹³ mit ihren Poetikvorlesungen ausgestellt habe. Von der Lühe kommt über diese Überlegungen zu dem Schluss, dass es sich bei Bachmanns Vorlesungen um eine „lyrische Situation“ handelt „durch die Verrätselung von etwas, das an Klarheit und Eindeutigkeit für jeden andern Sprecher nichts offen läßt: der Lehrstuhl, ein Auditorium, das Thema.“¹¹⁴ Lyrisch ist die Situation für von der Lühe, weil Bachmann eine Konstellation schaffe, „in der das Gemeinte der Entschlüsselung bedarf [...], in der die Chance zur Verständigung angelegt, die Grenzen der Interpretation aber durch die Sprache, die Worte vorgegeben sind.“¹¹⁵ Wohlleben schwächt diese Lesart ab, indem sie herausstellt, dass Bachmanns „vermeintlich wissenschaftsfeindliche Abwehrposition [...] sich [...] lediglich auf eine bestimmte Haltung der Literaturwissenschaft, aber nicht auf eine solche schlechthin“¹¹⁶ beziehe. Damit meint Wohlleben vor allem eine „Literaturwissenschaft, die nurmehr um sich selbst und innerhalb der unhinterfragten Grenzen ihres selbst errichteten Rasters kreist“ und deshalb „der Erfahrung keinen Stellenwert mehr beimißt“,¹¹⁷ die für Bachmann „die einzige Lehrmeisterin“¹¹⁸ ist.

Sowohl der Versuch, Bachmanns Vorlesungen als genuin literarischen Text zu lesen, als auch der Versuch, sie als prozessualen, ziellosen Essayismus zu werten, unterschätzt die Hybridität der Bachmann'schen Vorlesungen.¹¹⁹ Deren Versuch ist es, „die Parteilichkeit wie die Neutralität [zu] verwerfen und ein Drittes [zu] versuchen: eine hindernisvolle Herausführung aus der babylonischen Sprachverwirrung.“¹²⁰ Als „hindernisvolle Herausführung“ sind denn auch ihre Streifzüge zu

112 Ebd.

113 von der Lühe, „Ich ohne Gewähr“, S. 126.

114 Ebd., S. 121.

115 Ebd.

116 Wohlleben, *Schwindel der Wahrheit*, S. 65.

117 Ebd., S. 67.

118 Bachmann, *Probleme zeitgenössischer Dichtung*, S. 184.

119 Vgl. Wilke, *Auftrittsweisen der Stimme*, S. 149. Wilke spricht sich ebenfalls dagegen aus, von einer „schlichten ‚Auflösung‘ der poetologischen Leitdifferenz Literatur/Theorie“ auszugehen.

120 Bachmann, *Probleme zeitgenössischer Dichtung*, S. 186.

verstehen, die die Mehrstimmigkeit aus der Literatur heranziehen zu einer Vorlesung, die nicht nur erklären, sondern auch kaschieren möchte. Der „Erfahrungsbegriff“ sei, so Wohlleben, dabei „jenseits aller theoretischen Diskurse das Bindeglied zwischen Rednerin und Zuhörerschaft“, der „es ihr ermöglicht, in ihrer ihr zugewiesenen Rolle als Rednerin, die *über* Literatur zu sprechen habe, sich zugleich als Schriftstellerin mittels eines poetischen Sprechens und somit eines Sprechens *in* Literatur an die Zuhörer als Leser zu wenden und auf deren Erfahrungen *mit* Literatur zu rekurrieren.“¹²¹

In dem Versuch, in einer eigentlich monologischen Situation eine Vielstimmigkeit in Szene zu setzen, greift Bachmann auch auf ein Konzept Adornos aus dessen „Rede über Lyrik und Gesellschaft“ zurück, das Konzept der „Selbstvergessenheit“:

Der Augenblick der Selbstvergessenheit, in dem das Subjekt in der Sprache untertaucht, ist nicht dessen Opfer ans Sein. Er ist keiner der Gewalt, auch nicht der Gewalt gegen das Subjekt, sondern einer von Versöhnung: erst dann redet die Sprache selber, wenn sie nicht länger als ein dem Subjekt Fremdes redet sondern als dessen eigene Stimme. Wo das Ich in der Sprache sich vergißt, ist es doch ganz gegenwärtig; sonst verfiere die Sprache, als geweihtes Abrakadabra, ebenso der Verdinglichung wie in der kommunikativen Rede.¹²²

Wenn Adorno davon spricht, dass ein „Ich“ in „Lyrik laut wird“,¹²³ der „Ton des Gedichtes mit der Trauer [...] mitfühlt“¹²⁴ oder auch das „Subjekt [...] in der Sprache tönt“,¹²⁵ dann zeigt sich ein passives Moment, das für ihn Gewaltlosigkeit verheißt. Adorno hatte die Idee der Selbstvergessenheit selbst in seinen vielen Radioansprachen performativ umgesetzt, denn in diesen Rundfunkübertragungen versteht und präsentiert das Individuum sich ausschließlich durch die mediale Übermittlung. Es wird quasi zu einer Stimme ohne Körper (wie Becketts Mahood), die in ihrer radikalen Einsamkeit und der Ablösung eines individuellen Körpers der „Menschheit Stimme“¹²⁶ verlauten lässt.

Bachmann spricht nicht von der „Menschheit Stimme“, aber vom Ich als einem „Platzhalter der menschlichen Stimme“,¹²⁷ und ein solcher Platzhalter ist das „Ich ohne Gewähr“ und ist die Position, die Bachmann durch ihre leibliche Präsenz in Frankfurt einnimmt. Die Hoffnungen Adornos und Bachmanns dürften ähnlich gewesen sein, Adorno spricht über Erziehung (z. B. „Erziehung nach Auschwitz“) und erinnert damit an alte ästhetische Traditionen. Bachmann glaubt, dass sich von der

121 Wohlleben, *Schwindel der Wahrheit*, S. 66.

122 Adorno, *Rede über Lyrik und Gesellschaft*, S. 57.

123 Ebd., S. 53.

124 Ebd., S. 54.

125 Ebd., S. 56.

126 Ebd., S. 50.

127 Bachmann, *Probleme zeitgenössischer Dichtung*, S. 237.

Poetikdozentur nichts „lehren“, sondern nur etwas „erwecken“ lasse.¹²⁸ Umsetzen lässt sich diese Erweckung für Bachmann durch das von ihr beanspruchte „Mittenden von der Verzweiflung und der Hoffnung, mit der einige wenige – oder sind es schon viele? – mit sich selber und der neuen Literatur ins Gericht gehen.“¹²⁹ Es braucht für Bachmann ein Subjekt, das die Erfahrung verbürgt und für andere zugänglich und identifikationsfähig macht, damit auch im Publikum etwas zündet, das zur weiteren selbstständigen Auseinandersetzung anregt, doch auch dieses Subjekt muss beständig hinterfragt werden.

Das eigene Lehrprojekt Bachmanns in den Frankfurter Vorlesungen muss in einer Hinsicht scheitern: In ihrem Versuch, über die von ihr kuratierten Werke kein Urteil zu fällen, keine Interpretation zu liefern, ist das Moment des Urteilens und Verurteilens schon eingegangen. Ihre Auswahl beansprucht zwar nicht, „ein objektives Urteil über Literatur“, sondern „ein lebendiges“ zu sein, es bleibt aber ein Urteil, eine Auswahl und damit ein Ausschluss anderer Werke.¹³⁰ Darüber hinaus suggeriert sie in ihrer Vorlesung „Über Gedichte“ mit der Gegenüberstellung von alten (George-Kreis, Futurismus, Benn) und neuen (Eich, Kaschnitz, Sachs, Celan) Gedichten ein resolutes Urteil über richtige und falsche Gedichte. Kollektive Literaturformen, wie sie im George-Kreis und im Futurismus proklamiert wurden, stellen für Bachmann ein normiertes Modell von Kunst aus, das auf Kosten der subjektiven Erfahrungsdimension geht. Ihre Poetikvorlesungen verfolgen ein konträres Programm: Bachmann verschafft in ihren Vorlesungen der subjektiven Erfahrung Repräsentanz, deren Stimmen andernfalls Gefahr laufen könnten, nicht gehört zu werden. Hinter diesem ethischen Anspruch steht jedoch ebenfalls ein normatives Literaturverständnis. Und so lässt Bachmann am Ende ihrer letzten Vorlesung sehr klar verlauten, wie Literatur für sie in ihrer Zeit aussehen kann und soll:

Die Literatur aber, die selber nicht zu sagen weiß, was sie ist, die sich nur zu erkennen gibt als ein tausendfacher und mehrtausendjähriger Verstoß gegen die schlechte Sprache – denn das Leben hat nur eine schlechte Sprache – und die ihm darum ein Utopia der Sprache gegenüber setzt, diese Literatur also, wie eng sie sich auch an die Zeit und ihre schlechte Sprache halten mag, ist zu rühmen wegen ihres verzweiflungsvollen Unterwegsseins zu dieser Sprache und nur darum ein Ruhm und eine Hoffnung der Menschen.¹³¹

Die Sprache also, von der Bachmann behauptete, sie könne die Nacht verwunden, eine Vertikale reißen, für Wachsamkeit sorgen gegen eine schlechte Sprache,

128 Ebd., S. 183.

129 Ebd.

130 Ebd., S. 259.

131 Ebd., S. 268.

bleibt das poetologische Ziel ihrer Vorlesungen. Poetische Sprache, die den gesellschaftlichen Verhältnissen Widerstand leistet, „erfüllt etwas von unserem nie ganz zu verwirklichenden Ausdruckstraum.“¹³² Gerade weil dieser Ausdruckstraum ein utopischer bleibt, endet Bachmann ihre Vorlesungen in der von ihr nun als „uns“ angesprochenen Gemeinschaft von Dozentin und Publikum (oder Autorin und Leser:in) mit Parolen zum Weitermachen, denn es gelte, „sich anstrengen [zu] müssen mit der schlechten Sprache, die wir vorfinden, auf diese eine Sprache hin, die noch nie regiert hat, die aber unsere Ahnung regiert und die wir nachahmen.“¹³³ Die „schlechte Sprache“ wäre in Adornos Vorstellung die Sprache der Tauschgesellschaft, für Bachmann ist es vor allem die nationalsozialistisch korrumpierte deutsche Sprache, der es mit einer neuen poetischen Sprache entgegenzuwirken gilt.

Die Aushöhlung der Subjektposition in Bachmanns Vorlesungen geht weit über die von ihr inszenierten Bescheidenheitsformeln hinaus. Sie führt mit den Verfahren des Beiseitesprechens und des Zitierens, sowie mit ihren von unmarkierten Zitaten unterwanderten poetologischen Aussagen vor Augen, dass es in ihren Vorlesungen nicht um Anekdoten, Werkstattschauhen oder die Privatperson Bachmann geht. Wenn sie von der subjektiven Erfahrung als größter Lehrmeisterin und Ausgangspunkt eines jeden Gedichts, das neuer Gangart sein will, spricht, ist damit immer eine künstlerisch bereits bearbeitete und gefilterte Erfahrung gemeint. Nur über eine solche Erfahrung ist für Bachmann überhaupt die Hoffnung gegeben, dass sich etwas verändern kann, „neues Bewusstsein“ geschaffen werden kann. Ein Umdenken ist für sie aber ebenso wenig wie für Adorno über eine engagierte Lyrik zu provozieren, sondern nur durch eine Veränderung der lyrischen Sprache, die das Leid sichtbar machen kann, das in Alltagssprache schon nicht mehr auszudrücken ist. Ziel ihrer Bescheidenheitsformeln ist es auch, sich der literaturwissenschaftlichen und feuilletonistischen Kritik zu entziehen, deren Reden über Lyrik sie nicht perpetuieren will. Mit ihrer Aufforderung, jedes Gedicht immer wieder aufs Neue auszulegen, ist sie einer literaturwissenschaftlichen Herangehensweise aber gar nicht so fern, wie sie suggeriert. Dass diese Überlegungen Bachmanns in einem normativen Literaturverständnis münden, ist nur auf den ersten Blick ein Widerspruch zu ihrem Vorgehen in den Vorlesungen, denn genau dieser Widerspruch liegt ihrer Poetik zugrunde. Diesen Widerspruch versucht sie im Dialog mit ihrem Frankfurter Publikum und ihren Leser:innen schließlich auch zu provozieren, dem Ich ohne Gewähr darf und soll widersprochen werden.

132 Ebd.

133 Ebd., S. 270.

Karl Krolows Selbstverortung im Rahmen der Poetikdozentur ein Jahr später wird anders ausfallen, seine *recusatio* bezieht sich nicht mehr auf eine generelle Skepsis gegenüber einem Reden über Lyrik. Er gibt zwar wie Bachmann vor, ausschließlich als Dichter zu sprechen und nur als solcher über Lyrik sprechen zu können. Tatsächlich zieht er aus dieser Angabe jedoch eine andere Konsequenz als Bachmann, denn sein Vorlesungsduktus verrät, dass er die Position des Dichters im Rahmen seiner Vorlesungsreihe zugunsten der Rolle des Kritikers austauscht und die eigene Lyrik nicht wie Bachmann ausspart, um über die eigenen Werkgrenzen hinaus zu verweisen, sondern um zeitgenössische Werke zu verorten und zu bewerten, ohne die eigene Lyrik dieser Bewertung ebenfalls zu unterstellen. Seine Vorlesungen stellen weniger den Versuch aus, einen kritischen Dialog mit seinen Adressat:innen zu beginnen als die neue Naturlyrik als die flexibelste lyrische Form nach 1945 darzustellen.

3.2 Karl Krolow (1960/61)

Karl Krolows (1915–1999) Vorlesungsreihe aus dem Wintersemester 1960/61 ist in Bezug auf die Subjektkonstitution im Gedicht und in der Vorlesungssituation das Gegenprogramm zu Bachmanns Vorlesungen. Darüber täuscht zunächst jedoch ein ähnlicher Ansatz hinweg. Er widmet sich demselben literarischen Feld, wenn er über „Aspekte zeitgenössischer deutscher Lyrik“ spricht, und er beginnt seine erste Vorlesung ebenfalls mit einem Zweifel an seiner Rolle als Poetikdozent: „Wenn ich über das Gedicht zu sprechen versuche, genauer gesagt: über das Gedicht in diesem Lande und – im Hinblick auf unsere Situation – gelegentlich über das Gedicht bei den anderen, so ist das ein vermessenes Unternehmen, das an Tollkühnheit grenzt.“¹³⁴ Ähnlich wie Bachmann betont auch er die Schwierigkeit, über zeitgenössische Gedichte zu sprechen, aber anders als Bachmann macht er das Problem nicht im sekundären Reden über Lyrik aus, sondern in der zeitlichen Nähe zum Untersuchungsgegenstand. Sein Vorbehalt bezieht sich auf die mangelnde historische Distanz, die einen Überblick verhindert, nicht auf die Situation der Poetikvorlesung per se. Dennoch versucht sich Krolow an einem orientierenden Überblick und imitiert auf diese Weise eine wissenschaftliche Herangehensweise.

Er selbst behauptet jedoch, dass er „vor allem als ‚Praktiker‘“¹³⁵ reden werde. Damit meint er nicht, dass er im Sinne einer Schreibschule zum Schreiben anleiten will. Vielmehr handelt es sich um eine rhetorische Bescheidenheits- und Unfähig-

¹³⁴ Krolow, *Aspekte zeitgenössischer deutscher Lyrik*, S. 7.

¹³⁵ Ebd., S. 8.

keitsbekundung, mit der Krolow versucht, sich außerhalb des wissenschaftlichen Diskurses zu verorten. Sowohl Bachmann als auch Krolow lassen das eigene Werk, biografistische Lesarten der eigenen Gedichte und Werkstattsschauen in ihren Vorlesungen aus und fokussieren sich auf die Vermittlung von literarischem Wissen. Anders als bei Bachmann hat die Auswahl der Autoren und Autorinnen in Krolows Vorlesungen keinen offensichtlichen ethisch-normativen Hintergrund, sondern wird über eine implizite Poetik begründet, die sich im Begriff der ‚Entsubjektivierung‘ zusammenfassen lässt.

Diese ‚Entsubjektivierung‘ ist denn auch der programmatische Unterschied zwischen Bachmanns und Krolows Vorlesungen, der sowohl in Bezug auf ihre poetologischen Aussagen als auch auf ihre Selbstpositionierung in den Poetikvorlesungen deutlich wird: Krolow spricht über eine zunehmende Entsubjektivierung in der zeitgenössischen deutschsprachigen Lyrik, während Bachmann die subjektive Leiderfahrung im Gedicht einfordert, um sie allgemein nachvollziehbar zu machen. Am Katheder versucht Bachmann diese Fokussierung auf das Subjekt zu umgehen, indem sie zeitgenössische Gedichte in den Vordergrund stellt, die diesem Anspruch der Vermittlung von Leiderfahrung genügen. Krolow hingegen geht kategorisierend vor: Er beschreibt die zeitgenössische Lyrik hinsichtlich ihrer ‚Beweglichkeit‘, einem Begriff, den er der Idee des (ästhetisch) Spielerischen entlehnt. Bisweilen werden aus Krolows bloßen Beschreibungen jedoch auch Bewertungen, die er entlang seiner impliziten Poetik vornimmt, wodurch sich zeigt, dass Poetiken und auch Poetikvorlesungen immer einen exklusiven und darin auch normativen Kern haben.

Die Selbstpositionierung von Bachmann und Krolow im Frankfurter Hörsaal fällt allein schon aufgrund konservativer Geschlechterrollen in den 1950er und 1960er Jahren anders aus, aber auch die unterschiedlichen Erfahrungen während der nationalsozialistischen Diktatur spiegeln sich in der Redeposition beider wider. Krolow hatte mitten im Zweiten Weltkrieg und unter nationalsozialistischer Herrschaft seine schriftstellerische und journalistische Karriere begonnen und war Ende der 1930er Jahre der NSDAP beigetreten.¹³⁶ Literaturwissenschaftlich aufgearbeitet wurde Krolows Verbindung mit den Nationalsozialisten allerdings erst lange nach seiner Poetikdozentur, wie Neil H. Donahues Studie über die Poetik der Amnesie in der Literatur der Nachkriegszeit aufweist.¹³⁷

¹³⁶ In einem Gesuch aus dem Januar 1941, Mitglied der Reichsschrifttumskammer zu werden, gibt Krolow in einem beiliegenden Lebenslauf an, bereits seit dem 1. April 1937 Mitglied der NSDAP zu sein und davor schon der Hitler-Jugend angehört zu haben. Für weitere biografische Ausführungen vgl. Neil H. Donahue, *Karl Krolow and the poetics of amnesia in postwar Germany*, Rochester, NY 2002, S. 13 ff.

¹³⁷ Vgl. ebd.

Als Büchner-Preisträger (1956) ist Krolow freilich ein für die Universität Frankfurt interessanter Kandidat. Die Wahl Krolows lässt sich allerdings auch auf eine Gender-Politik der Auswahlkommission zurückführen, wie ein Brief des Verlegers Bermann Fischer an Viebrock vom 25. Januar 1960 bezüglich der Besetzung der zweiten Poetikdozentur bezeugt. In diesem Brief schildert Bermann Fischer die Schwierigkeit, überhaupt einen Autor oder eine Autorin für die Poetikdozentur zu gewinnen. Heinrich Böll scheint zu diesem Zeitpunkt schon leises Interesse bekundet zu haben, Bermann Fischer hat jedoch Karl Krolow ins Auge gefasst, den ihm auch Paul Celan empfohlen habe. Celan selbst habe jedoch, genau wie Günter Eich, abgesagt. Adornos Vorschlag, die Poetikdozentur mit Marie Luise Kaschnitz zu besetzen, kommentiert Bermann Fischer in seinem Brief an Viebrock kritisch, weil doch zu bedenken sei, dass man nicht zwei Semester in Folge eine Frau als Poetikdozentin nominieren wolle.¹³⁸

Die zweite Poetikdozentur übernimmt schließlich dennoch Marie Luise Kaschnitz, weshalb die Presse die Besetzung der dritten Dozentur mit Krolow als erstem Mann auf der Frankfurter Poetikdozentur im gleichen Duktus wie Bermann Fischer begrüßt. Die „Frankfurter Neue Presse“ schreibt am 10.11.1960 unter dem Titel „Wird der Monolog zum Dialog?“, dass sich

[s]o etwa [...] die Initiatoren der Stiftungs-Gastdozentur für Poetik an der Frankfurter Universität die Sache vorgestellt haben, wie Krolow sie schon während seiner ersten Vorlesung angepackt hat. Nach zwei Dichterinnen – der scheuen Ingeborg Bachmann und der interpretierwütigen Marie Luise Kaschnitz – endlich ein Mann am Vortragspult! Ein wenn auch kaum wahrnehmbares Aufatmen ging durch die überfüllten Bankreihen.¹³⁹

138 Vgl. Brief von Bermann Fischer an Viebrock vom 25.1.1960 (Frankfurter Universitätsarchiv; ohne AZ). Wieso ausgerechnet Celan sich für die Berufung Krolows eingesetzt haben soll, leuchtet nicht ein, ist das Werk beider Dichter doch grundsätzlich anders ausgerichtet: Celan schreibt gegen das Vergessen an, Krolow überschreibt das Gedächtnis. Donahue verweist jedoch darauf, dass die Beziehung zwischen Celan und Krolow überraschenderweise wenig Beachtung in der Forschung gefunden habe, obwohl beider Werke „a new direction for the genre in the early post-war period“ dargestellt hätten. Er betont außerdem die Tatsache, dass beide Dichter sich auch als Übersetzer hervorgetan hätten und an denselben Dichter:innen interessiert gewesen seien. So sei es beiden daran gelegen gewesen, „to open that field [i. e. das Feld der Naturlyrik, I.B.] by drawing new impulses from outside of Germany“. Krolow, der deutlich älter als Celan wurde (er starb erst 1999), hatte die Gelegenheit, sein Werk kontinuierlich weiter zu entwickeln, und überlebte somit auch einen ausschließlichen Vergleich mit Celan oder anderen Nachkriegslyriker:innen. Vgl. ebd., S. 241 ff.

139 Artikel in der „Frankfurter Neuen Presse“ (RT) vom 10.11.1960: „Wird der Monolog zum Dialog?“, (Frankfurter Universitätsarchiv; AZ: 102).

Und weiter:

Karl Krolow [...] faßt die Poetik-Dozentur [sic!] – im Gegensatz zu seinen Vorgängerinnen auf dem Lehrstuhl – nicht so sehr als Experiment auf. Er weiß, was er will, er hat einen Plan: die Hörer mit dem Werden und Wesen des modernen Gedichts vertraut machen. Dabei scheut er, so scheint es jedenfalls, auch nicht davor zurück, aus der eigenen Werkstatt zu plaudern. Er ist sich bewußt und er sagt es auch, daß das Gedicht ein einziger Monolog ist, aber hier, vor den Studenten versucht er, diesen Monolog zum Dialog zu erweitern. Schon die erste Vorlesung hinterließ den Eindruck: Dieses Wagnis wird gelingen.¹⁴⁰

Bei all dem Lob für die männliche Entschlossenheit Krolows entgeht dem Rezensenten, dass Bachmanns Vorlesungen in ihrer experimentelleren Form nicht weniger programmatisch und strukturiert waren als Krolows und dass ihre Herangehensweise die Erwartungshaltung eines souveränen Überblicks über die Gegenwartslyrik bewusst enttäuschen wollte. Außerdem ist Krolow nicht der erste Poetikdozent in Frankfurt, der aus dem Monolog einen Dialog gestalten will, aber sein Dialogwille entspringt einem traditionellen Vorlesungskonzept. Das Gelingen seiner Vorlesungen wird vonseiten des Journalisten sowie von Mitgliedern der Auswahlkommission weniger an Sach- als an Genderfragen geknüpft. In den folgenden drei Unterkapiteln wird vor diesem Hintergrund untersucht, welches Selbstverständnis Krolow in seinen Poetikvorlesungen tatsächlich äußert und ausstellt. Daran anschließend soll analysiert werden, welche Rolle Subjektivität in der Lyrik, in seinen Vorlesungen und für seine Poetik spielt. Zuletzt wird die von dem Rezensenten beschriebene Öffnung hin zu einem Dialog mit dem Publikum in Augenschein genommen und auf ihre Funktion im Hinblick auf Krolows potenziellen Lehranspruch befragt.

3.2.1 Naturlyrik: Selbstverortungen zwischen Tradition und Innovation

Interessant und neu ist an Krolows Vorlesungen der breite Rück- und Ausgriff auf lyrische Traditionen außerhalb Deutschlands. Er enthebt seine Gedanken zur Lyrik nach 1945 auf diese Weise den ethischen Debatten, die Bachmann noch bespielt hatte, und eröffnet Diskussionen über lyrische Modernität im internationalen Vergleich. Dieser Vergleich sei im deutschsprachigen Raum, so Krolow, erst seit den 1950er Jahren zu beobachten, denn in der unmittelbaren Nachkriegszeit sei die lyrische Produktivität durch „eine übergroße Benommenheit“ und die bloße „Revision einer Entwicklung“ gelähmt gewesen.¹⁴¹ Erst zum Zeitpunkt seiner Poetikdozentur

¹⁴⁰ Ebd.

¹⁴¹ Krolow, *Aspekte zeitgenössischer deutscher Lyrik*, S. 11.

sei es zum ersten Mal wieder möglich, die Literaturen des Auslands zu rezipieren und das poetologische Bewusstsein an diesen Kenntnissen zu schulen.

Für Krolows eigenes lyrisches Schaffen bedeutet das, dass er sich zwar in einer deutschsprachigen Tradition mit den literarischen Vorbildern Felix Dahn, Theodor Storm, Wilhelm Lehmann und Oskar Loerke sowie des Autorenkreises um die Zeitschrift „Die Kolonne“ sieht.¹⁴² Aber er orientiert sich auch am Surrealismus der 1920er und 1930er Jahre, was sich daran zeigt, dass er „die Bildersprache der Naturlyrik durch kühne Metaphern und Chiffren“¹⁴³ ergänzt. Generell dient ihm das Genre der Naturlyrik als Brennglas für die ästhetischen Veränderungen der Lyrik verschiedener Sprachen, wie auch Lampart herausstellt:

Vor allem aber konstatiert Krolow die herausragende Bedeutung der naturlyrischen Tradition. Sie erscheint in seiner Deutung als ein flexibles ästhetisches Modell, das bereits bei seiner Entstehung wesentliche Charakteristika der lyrischen Moderne assimiliert hatte und als eine Art konservativer Gegenentwurf dazu auch in den Nachkriegsjahren wichtigster Ausgangspunkt für ihre Weiterentwicklung in Deutschland werden konnte. Das gilt sowohl für ihre Funktion als Anschlusspunkt für die Themen- und Motivkomplexe als auch für die Möglichkeiten der Assimilation internationaler Einflüsse.¹⁴⁴

Die Flexibilität der Naturlyrik als „ästhetisches Modell“ verdeutlicht Krolow zum einen rückwirkend anhand ihres Traditionsbezugs zu älterer Naturlyrik, zum anderen im Ausblick durch ihre Modernisierung von lyrischer Subjektivität.

Krolows Selbstverortung als Naturlyriker zeugt von einem anderen Umgang mit lyrischen Traditionen als Bachmanns Vorlesungen. Auch Krolow betrachtet sich als einen Lyriker der neuen Lyrikszene, bezieht sich aber stärker auf Traditionslinien, die er mit seinen Vorlesungen beabsichtigt nachzuzeichnen.¹⁴⁵ Lyrischer Fortschritt gelingt in Krolows Vorstellung nur durch die (vor allem formale) Weiterentwicklung des schon Bestehenden, während Bachmann mit dem Bild des „Aufreißen[s] einer Vertikale[n]“¹⁴⁶ den Bruch mit dem (sprachlich) Vorhandenen fordert. Aber auch hinsichtlich eines poetischen Subjektivismus unterscheiden sich Bachmanns und Krolows Vorlesungen drastisch: Krolow orientiert sich mit seinen eigenen Gedichten stark an Loerke, an dessen Gedichten er vor allem einen neuen „Raum- und Zeitperspektivismus“ sowie eine „Objektivationsfähig-

142 Vgl. Rolf Paulus, Gerhard Kolter, Der Lyriker Karl Krolow. Biographie, Werkentwicklung, Gedichtinterpretation, Bibliographie, 2., unveränd. Aufl., Bonn 1984, S. 15.

143 Hanna Klessinger, Bekenntnis zur Lyrik. Hans Egon Holthusen, Karl Krolow, Heinz Piontek und die Literaturpolitik der Zeitschrift „Merkur“ in den Jahren 1947 bis 1956, Göttingen 2011, S. 74.

144 Ebd., S. 201.

145 Vgl. ebd.

146 Bachmann, Probleme zeitgenössischer Dichtung, S. 195.

keit und die [...] Zurückdrängung des poetischen Subjektivismus“ bewundert.¹⁴⁷ Während Bachmann auf der Funktion der lyrischen Subjektivität aus ethischen Gründen beharrt, zeigt sich für Krolow in der Auflösung selbiger die Fortschrittlichkeit eines Gedichts in der Tradition der klassischen Moderne.

Vorreiter dieser Entsubjektivierung der Lyrik sind für Krolow die Naturlyriker:innen gewesen, in deren Gedichten sich das Individuum zunehmend in der Natur aufzulösen begann. Während der Expressionismus „den Menschen in seinen besten Vertretern noch einmal“ zum „Mittelpunkt der poetischen Mitteilung“ erhoben hat, verfolgt die Naturlyrik einen anderen Weg: Sie „begann mit einem Raumgefühl, in dem sich der Mensch – freilich nicht von heute auf morgen, aber doch mit einer gewissen, auffallenden Konsequenz – zu verlieren begann.“¹⁴⁸ In Gedichten, die in der unmittelbaren Nachkriegszeit noch Züge einer genieästhetischen oder romantischen Erlebnislyrik tragen, erkennt Krolow „die Geschichte eines solchen unaufhörlichen Umgangs des einzelnen mit sich selbst und damit zwangsläufig die Geschichte eines Vereinzelnungsprozesses mit allen seinen Konsequenzen, seinen Verheerungen wie seinen seltsamen Entrückungen.“¹⁴⁹ Als Ursache für diese für ihn problematisch gewordene lyrische Subjektivität identifiziert Krolow ein Misstrauen des Dichters „sich selber gegenüber, das heißt seiner Individualität gegenüber, und nicht nur der seinen! [...] Mißtrauen gegenüber der Sache, der Konzeption des Gedichtes!“¹⁵⁰

Die zunehmende Abstraktion in seinen eigenen Gedichten – und damit die zunehmende Zurücknahme lyrischer Subjektivität – handelt Krolow im Verlauf seiner langen Schriftstellerkarriere oft den Vorwurf der „Haltungslosigkeit“¹⁵¹ ein. Unter den Zeitgenoss:innen Krolows meldet sich beispielsweise Peter Rühmkorf immer wieder kritisch gegen dessen Lyrik zu Wort. In seiner Kolumne „Leslie Meiers Lyrik-Schlachthof“ schreibt Rühmkorf nach der Verleihung des Büchner-Preises an Krolow (1956):

Die zeitgenössische Lyrik ist gekennzeichnet durch einen ganz entschiedenen Zug zur Verharmlosung und Verniedlichung. Da ist das meiste auf freundlich frisiert, gepflegte Metaphern, adrette Formeln, geschmackvolle Kunstgewerblichkeit, kein gewagter Griff, kein schiefer Ton, kurz und gut: die geschniegelte Mediokrität.¹⁵²

In Rühmkorfs 1989 erschienenem Band „Dreizehn deutsche Dichter“ ist letztlich auch von der Bewunderung Rühmkorfs für Krolows Umgang mit Sprache in des-

147 Krolow, zit. n. Paulus, Kolter, *Der Lyriker Karl Krolow*, S. 15.

148 Krolow, *Aspekte zeitgenössischer deutscher Lyrik*, S. 21.

149 Ebd., S. 18.

150 Ebd., S. 17.

151 Klessinger, *Bekanntnis zur Lyrik*, S. 79.

152 Zit. n. Donahue, *Karl Krolow and the poetics of amnesia in postwar Germany*, S. 12.

sen Gedichten der 1960er und 1970er Jahre zu lesen, aber selbst dieser Bewunderung ist die Polemik nicht gewichen:

Wir warfen uns gegen den restaurativen Obrigkeitsstaat auf mit einem richtigen Titanenzorn und erklärten die Straßen und die Marktplätze zu unserem Forum. Wir fochten das alte Ordiniarwesen an und forderten mit der Formaldemokratie, der Formalgerichtsbarkeit und der Formalpädagogik auch den Formalismus in den Künsten in die Schranken. Wir vertauschten unsere Stubenhockerperspektive mit dem freien Blick auf utopische Höhen und Weiten und schritten aus und marschierten ein und stiefelten mitleidslos über unser eigenes altes Seelenleben weg, unsere geliebten Maroditäten, unser zart besaitetes Innere, unsere kompliziert verwundenen Nervenfasern, und was hat [...] unser Karl Krolow eigentlich die ganze Zeit getrieben? Er ist spazierengegangen. Er hat seine Runden gedreht, immer hübsch im Zirkel seines Rosengeheges und an den wechselnden Jahreszeiten entlang, hier einen Augenblick in flagranti erhaschend, dort einen Landschaftsausschnitt in die Totale treibend, und was herausgekommen ist bei diesem scheinbar weltabgewandten Einmannsbetrieb, sind immerhin drei lichterfüllte und diesseitig positive Lyrikbändchen [...].¹⁵³

Rühmkorf, dessen gesamtes lyrisches Selbstverständnis darauf beruht, dass das Gedicht nur aus einem Wirklichkeitsbezug und aus der Reflexion der gesellschaftlichen Wirklichkeit entstehen könne, wirft Krolows Gedichten einen ähnlichen ästhetizistischen Eskapismus wie denen des späten Benn vor.

Die zunehmende Entsubjektivierung von Lyrik, mit der Krolow sich schon in seinen Frankfurter Vorlesungen auseinandersetzt, vollzieht er noch deutlicher in seiner Lyrik der späten 1960er Jahre. Während Bachmann in dieser Zeit aufhört, Gedichte zu veröffentlichen, und Enzensberger sich politisiert, zeugen Krolows Gedichte von einem anderen Lyrikverständnis. Das lyrische Ich seiner Gedichte war auch in den 1950er Jahren schon keines mehr, das eine Naturerfahrung im empfindsamen Sinn macht. Vielmehr ist die Natur in diesen Gedichten die Protagonistin, die sich bedrohlich gegen das Subjekt verhält.¹⁵⁴ In seinen Gedichten seit den

¹⁵³ Peter Rühmkorf, Dreizehn deutsche Dichter, Reinbek b. Hamburg 1989, S. 148 f.

¹⁵⁴ In der Laudatio Ernst Kreuders auf Krolow bei der Preisverleihung des Büchner-Preises heißt es: „Man hat Krolow eine Zeitlang als Naturlyriker bezeichnet. Wer diese Dichtungsart nicht oberflächlich betrachtet, wer nicht harmlose, bukolische Idyllik damit meint, dem muß nicht gesagt werden, daß der Dichter die Natur als magische Fülle erfährt, den Kosmos als Geheimnis. Wenn der Schutt des Wissens zur Seite geräumt ist, wird der Dichter die Welt noch einmal neu sehen, zwar nicht wie am Tage der Schöpfung (sie wurde seither zunehmend und mechanisch verunstaltet und verwüstet), aber doch wieder wie zum ersten Male. Und nicht nur den Mond, die Frühe, die flutenden Wasser, er erlebt noch einmal den Wind, die Stille, die Grashalme an einem Feldweg: wie zum ersten Mal als Empfindung entdeckt und ins Gedicht überführt, mit den Netzen der Sprache aus dem Hinschwinden geborgen. Das geschieht nicht mit hergebrachten, nicht mit ortsüblichen oder handelsüblichen Worten. Wenn Krolow im Gedicht die ‚indianische Hautfarbe des Nachmittags‘ einblendet, wenn er vom ‚schmelzenden Metall einer Frauenschulter‘ spricht, dann mußte das erst gefunden werden von ihm, erfunden, mit neuen Ausdrucksmitteln erschaffen, damit es uns eines Tages selbst-

1960er Jahren radikalisiert sich die Zurücknahme lyrischer Subjektivität jedoch drastisch; eine Entwicklung, die Donahue als „aesthetics of impersonality“ und „poetics of dematerialization“ bezeichnet.¹⁵⁵ Krolows Naturgedichte hätten nie das „Bedürfnis nach Trost spendender Naturschwärmerei“¹⁵⁶ bedient, heißt es bei Korte, sie würden vielmehr beweisen, „dass das Naturgedicht nicht gegen das vermeintlich ‚politische‘ Gedicht auszuspielen ist“, weil sie „gerade dort ihre Funktion“ hätten, „wo sie einer saturierten Restauration einen Gestus des Unbehagens, der Unzufriedenheit entgegensetzen.“¹⁵⁷ Dennoch räumt auch Korte ein, dass Krolows Bekenntnis zur naturlyrischen Tradition und die eigene zunehmende Abstraktion der Lyrik ihm die Kritik eingebracht hätten, zu „wenig von der ‚Welt‘ in den Blick genommen [...] [zu haben] und [...] alles hinter einem Chlorophyll-Vorhang“¹⁵⁸ verschwinden zu lassen. Diesen Vorwürfen entgegnet Krolow in Frankfurt, dass die „Absicht der Naturlyrik [...] nichts als Anschauung der Welt“¹⁵⁹ sei.

Die Herausstellung einer auf Tradition basierenden Innovation zeichnet Krolow als konservativeren Poetikdozenten als seine Kolleg:innen Bachmann, Enzensberger und später Rühmkorf aus. Er widerspricht jedoch seinem eigenen Programm, wenn er aus dieser Traditionslinie genau die Jahre des Nationalsozialismus, in denen seine Karriere begann, auslässt. An dieser Stelle betrifft der Vorwurf des Eskapismus, den andere Autor:innen gegen ihn hegten, nicht mehr die eigene Lyrik, sondern Krolows historisches Verständnis und somit seine politische Person. Besonders deutlich wird die Ambivalenz von Krolows (literar-)historischem Modell in Bezug auf den Begriff der „Stunde Null“. Obwohl er diesen zunächst kritisch zitiert und als „strapaziert[]“¹⁶⁰ beschreibt, nutzt er ihn doch, um an der Vorstellung einer Zäsur festzuhalten. In seinem literaturgeschichtlichen Exkurs der ersten Vorlesung heißt es:

Werden Verbindungen nach früher – also in Richtung auf Entwicklungen, die mit 1933 abgebrochen wurden oder ihr Ende fanden – wahrgenommen, und welcher Art sind sie? Wie zu erwarten, begann man sich zugleich an der eigenen Poesie und an der des Auslands zu ori-

verständlich wird wie andere Metaphern, wie die von der ‚kandisfarbenen Frühe‘, vom ‚feurigen Schutt des Mittags‘ oder die von dem ‚Kalk der Schlaflosigkeit.“ (Vgl. <https://www.deutscheakademie.de/de/auszeichnungen/georg-buechner-preis/karl-krolow/laudatio>, zuletzt aufgerufen am 27.9.2023.) Kreuder erkennt zwar den Unterschied zwischen Krolows Naturlyrik und älterer Naturlyrik, fällt aber in seiner Beschreibung dennoch hinter die Auffassung zurück, dass sich Naturlyrik durch ein die Natur empfindendes und erfahrendes Subjekt konstituiert.

155 Donahue, Karl Krolow and the poetics of amnesia in postwar Germany, S. 162.

156 Korte, Geschichte der deutschen Lyrik seit 1945, S. 23.

157 Ebd., S. 44.

158 Ebd., S. 38.

159 Krolow, Aspekte zeitgenössischer deutscher Lyrik, S. 50.

160 Ebd., S. 11.

entieren. Neben den rein traditionsgebundenen Kräften, auf die ich nicht näher eingehen werde, begann sich als erstes das sogenannte deutsche Naturgedicht abzuzeichnen.¹⁶¹

Wenn Krolow davon spricht, dass literarische Entwicklungen „mit 1933 abgebrochen wurden“, so klingt das euphemistisch und nicht entideologisierend,¹⁶² wie es Lampart beschreibt. Bei der Entgegennahme des Büchner-Preises war Krolow konkreter auf die Kriegs- und Nachkriegszeit und ihre konkrete Auswirkung auf sein eigenes künstlerisches Schaffen und Leben eingegangen:

Einen Augenblick lang muß ich nochmals von *meiner* Beziehung zu jenem Büchnerschen Stück [i. e. „Leonce und Lena“, I.B.] reden: es wurde mir in *dem* Moment wichtig, in dem ich mich von den Bedrückungen zu befreien, von jenem Cauchemar zu lösen versuchte, der als schwerer Schatten über den poetischen Äußerungsversuchen der ersten Nachkriegsjahre lag, ein Schatten, in dem sich ein für allemal alle triste Erfahrung mit der deutschen Szene, alle an Leben und Existenz gehende Widerfahrung gesammelt, verdichtet zu haben schien. Ich wollte mich aus der Umklammerung der Erinnerung befreien, die ich an die Zeit zwischen meinem zwanzigsten und dreißigsten Lebensjahre hatte, damals kurz nach 1945.¹⁶³

Die Kriegs- und Nachkriegszeit wird Krolow zu einem „Cauchemar“ und einer „Umklammerung“, von der er sich lösen muss und will, um künstlerisch tätig zu sein. Was den linken Denkerinnen im Geiste Adornos unmöglich scheint, nämlich Kunst nach 1945 ohne die Erfahrung der nationalsozialistischen Vernichtungsmaschinerie zu denken, beschreibt Krolow als Notwendigkeit, um überhaupt wieder dichten zu können. Donahue erkennt in dieser Haltung den Ursprung für eine Poetik der Amnesie in Krolows Werk.¹⁶⁴ Er stellt heraus, dass sich Krolow zwar von dem Begriff der historisch inkorrekten ‚Stunde Null‘ distanzieren,¹⁶⁵ an einer ‚Poetik der Amnesie‘ jedoch mitschreibe:

161 Ebd., S. 12.

162 Vgl. Lampart, *Nachkriegsmoderne*, S. 201.

163 <https://www.deutscheakademie.de/de/auszeichnungen/georg-buechner-preis/karl-krolow/dankrede> (zuletzt aufgerufen am 27.9.2023).

164 Donahues Studie weist daraufhin, dass sich die Rezeption von Krolows Werken bis in die späten 1980er Jahre ausschließlich auf dessen Werk nach dem Krieg beläuft. Ausgespart bleiben diejenigen Veröffentlichungen, die während des nationalsozialistischen Regimes entstanden sind. Deshalb taucht Krolows Name lange nicht in Auflistungen auf, die die veröffentlichenden Dichter und Dichterinnen zu Zeiten des Dritten Reichs in „Exilliteratur“ und „Autoren der inneren Emigration“ aufteilten. Zu beiden Kategorien ist Krolow wohl auch nicht zu rechnen, jedoch nicht aus dem Grunde, dass er erst in der Nachkriegszeit beginnt, sich als Dichter und öffentliche Stimme des Literaturbetriebs zu etablieren, sondern weil er bereits während der NS-Zeit seine Stimme öffentlich und systemkonform erhoben hatte: von innerer Emigration konnte keine Rede sein.

165 In seiner ersten Poetikvorlesung in Frankfurt übernimmt Krolow diesen Topos jedoch noch als historischen Ausgangspunkt seiner Ausführungen sowie des Entstehens deutschsprachiger Lyrik überhaupt. Dort heißt es: „Die häufig genug zitierte und damit strapazierte ‚Stunde Null‘

The many phases of his development, his work as a whole is determined by what is left unsaid or unaddressed, and by the calculated blind spot in his reflections, in his poetics, in his poems, and in his literary criticism. In effect, a notion of literariness within which Krolow develops variously as a poet over fifty years becomes a refuge from the past, from his life between the ages of twenty-five and thirty-five.¹⁶⁶

Donahue weist nach, dass die Auslassungen Krolows – „what is left unsaid or unaddressed“ – in dessen Texten kalkuliert sei. In Bezug auf die Poetikvorlesungen äußert sich dieses Verfahren des Ausblendens in der Auslassung der Jahre zwischen 1933 und 1945. Natürlich ist Krolow nicht zu einer Gesamtdarstellung der deutschsprachigen Literaturgeschichte oder zu biografischer Exaktheit verpflichtet. Es ist jedoch ein auffälliger blinder Fleck, wenn Krolow in seinen Vorlesungen den Spagat zwischen Traditionslinien und Neuorientierungen aufmacht und dabei nicht nur zwölf Jahre der unmittelbaren (literarischen) Vergangenheit, sondern auch den Beginn des eigenen lyrischen Schaffens übergeht.

Die Krolow'sche ‚Amnesie‘ ist für Donahue ein Akt der bewussten Auslassung und keine Verdrängung (die Freudianisch gesprochen immer unbewusst ist). Diese Beurteilung wird von Donahue nicht ausschließlich biografisch belegt, sondern besonders an Krolows Verfahren der Auslassung festgemacht: Krolows Essay „Sich erinnern können“ (1975) beginnt noch mit einem Eingeständnis, dass er in einer Zeit lebe, „die Gedächtnis, Erinnerungsvermögen oder gar den Wunsch, sich zu erinnern, eher verdrängt als fördert“.¹⁶⁷ Damit übernehme Krolow, so Donahue, den Gestus einer Vergangenheitsbewältigung, durch die das Geschehene aufgearbeitet und nicht vergessen werden soll. In Krolows Essay mündet diese potenzielle Verdrängungskritik aber in der Feststellung, dass mit der Verdrängung von „Unannehmlichkeiten“ auch „das Angenehme abgetan“ worden sei.¹⁶⁸

des Jahres 1945 war auch für das Gedicht bei uns eine beispiellose Gelegenheit, sich neu zu etablieren. Zunächst war eine übergroße Benommenheit das einzige Wahrnehmbare. Dabei ging es nicht um ‚Besinnung‘, vielmehr um die Revision einer Entwicklung, um die Prüfung dessen, was künftig literarisch noch mitteilbar geblieben war.“ (Krolow, Aspekte zeitgenössischer deutscher Lyrik, S. 11.) Die Wortwahl (häufig genug zitiert, strapaziert, beispiellos, übergroß) zeugt von Lakonie und Ironie, aber die Ironie trifft nicht den historisch unzutreffenden Begriff der ‚Stunde Null‘, sondern vielmehr diejenigen, denen es nicht zu unangenehm war, zu prüfen, ‚was künftig literarisch noch mitteilbar geblieben war.‘ Dabei gebe es „eine deutsche Lyrik, über die sich reden läßt“ aber – und das sagt Krolow während seiner Vorlesungsreihe im Wintersemester 1960/61 – erst „seit etwa zehn Jahren wieder.“ (Ebd., S. 12.) Sei es einem demonstrativen, verkürzenden, zuspitzenden Duktus der Vorlesung geschuldet, kritisiert Krolow die ‚Stunde Null‘ hier ausschließlich nach Qualitätsmerkmalen.

166 Donahue, Karl Krolow and the poetics of amnesia in postwar Germany, S. 3.

167 Zit. n. ebd.

168 Zit. n. Krolow, Aspekte zeitgenössischer deutscher Lyrik, S. 3.

In seinen Frankfurter Vorlesungen legitimiert Krolow die Auslassung der Jahre 1933 bis 1945 schließlich mit einem Argument, mit dem er sich in die Tradition der „Inneren Emigration“ einschreibt, nämlich, dass es „während eines derart langen Zeitraums fast unmöglich“ gewesen sei, „Verbindungen mit der Lyrik anderer Literaturen nachzuweisen.“¹⁶⁹ Damit deutet er an, dass die Gedichte dieser Zeit, aufgrund des Mangels an Austausch, nun nicht mehr der Rede wert seien – sowohl die eigenen als auch die anderer Dichter:innen. Dem Vorwurf eines eskapistischen Umgangs mit der Zeit des Nationalsozialismus sowohl in seiner Lyrik, vor allem aber in seinen Poetikvorlesungen selbst, begegnet Krolow als Poetikdozent mit einem auf seiner eigenen Poetologie fußenden Argument – das genau deshalb so angreifbar war und ist: Krolow proklamiert in Frankfurt eine Poetik der Balance, in der sowohl die lyrische Subjektivität, die Einflüsse ausländischer Lyrik und die Hermetik sich die Waage halten. Die Auslassung der gesamten nationalsozialistischen Herrschaftszeit legitimiert er implizit damit, dass die Lyrik dieser Zeit nicht ausgeglichen genug gewesen sei. Er behauptet, die „Inzucht“ dieser Jahre habe erst einmal überwunden werden müssen (Gründe für diese „Inzucht“ bleiben ausgespart) und sei in der unmittelbaren Nachkriegszeit zunächst in ihr Gegenteil, in völlige „Amalgamierungen“ umgeschlagen, in denen es „nicht selten zu buchstäblichen Übernahmen fremder Dichtung kam, zu allzu starker Identifizierung gerade des lyrischen Nachwuchses bei uns mit dem anderen und stärkeren Vorbild.“¹⁷⁰ Für Krolow ist es schließlich die neue Naturlyrik, die es vermochte, diese widerstrebenden Entwicklungen in einer Balance zusammenzufassen. Knapp deutet Krolow an, dass es auch in der Naturlyrik eine Hinwendung ins Extreme gegeben habe, wie er anhand der Naturlyrik, die unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg verfasst wurde, skizziert. In dieser Zeit sei der Naturlyrik aufgrund ihrer Flucht in tröstende Naturbilder „Menschenfeindlichkeit, wenigstens aber Indifferenz“¹⁷¹ vorgeworfen worden. Nur in einem Nebensatz bekennt er: „aus begreiflichen Gründen, muß ich hinzufügen.“¹⁷² Mit dieser Haltung, politische Vorwürfe ästhetizistisch zu beantworten, rückt Krolow mit seinen Frankfurter Vorlesungen – ohne es zu wollen – in die Nähe Benns.

Deshalb kommt Lampart entgegen der Meinung Donahues auch zurecht zur Konklusion, dass Krolow „weniger eine Poetik des Vergessens“ formuliert habe „als eine – in mancherlei Hinsicht problematische Konzeption artistischer Lyrik.“¹⁷³ Klessinger deutet Krolows ambivalente Selbstverortung als neuen Naturlyriker hin-

169 Ebd., S. 13.

170 Ebd., S. 14.

171 Ebd., S. 22.

172 Ebd.

173 Lampart, Nachkriegsmoderne, S. 212.

gegen als eine „bewusst kalkulierte Vagheit“,¹⁷⁴ mit der sich der Dichter flexibel im literarischen Feld der Nachkriegszeit habe bewegen können. Diese Poetik der Vagheit (Krolow selbst verwendet den Begriff des Spiels, wie im folgenden Kapitel ausgeführt wird) stellt er als Literaturkritiker am Katheder vor. In Bezug auf die Trias von Literatur, Literaturkritik und Literaturwissenschaft bedeutet das zunächst, dass sich Krolow der Position des Dichters, entgegen seiner eigenen Bescheidenheitsbekundung, im Rahmen der Poetikdozentur verweigert. Er nimmt die Einladung, über Lyrik zu reden, an und deutet seine Funktion am Katheder als die eines Topografen, der die Landschaft der zeitgenössischen Lyrik vermisst und schließlich als Literaturkritiker entsprechend ihrer Position auf dem literarischen Feld bewertet. Die Art und Weise, wie Dichter:innen mit lyrischer Subjektivität in ihren Gedichten umgehen, sowie das Maß an lyrischer Subjektivität im Gedicht ist für Krolow das Fundament seiner Kritik und seines Organisationsprinzips in seinen Frankfurter Vorlesungen. Nachdem sowohl die lyrische wie auch die poetologische Selbstverortung in den Blick genommen wurde, widmet sich das folgende Kapitel den Fremdverortungen anderer Gedichte.

3.2.2 Poetik des Spiels: Fremdverortungen

In der Lektüre von Krolows Vorlesungen wird deutlich, dass er einen akademischen Gestus nachahmt und nicht wie Bachmann versucht, ein diskursives Reden über Lyrik zu vermeiden. Zu Krolows akademischem Gestus gehört, dass er nicht die eigene Lyrik zur Diskussion stellt, sich selbst also nicht in erster Linie als auskunftsfähigen Dichter inszeniert, sondern sich vor allem um Beschreibungen der zeitgenössischen Lyrik bemüht. Im Versuch, diese zu verorten und poetologisch zu bestimmen, geht Krolow entgegen des akademischen Habitus jedoch nicht immer wissenschaftlich vor. Über seine poetologischen Reflexionen nimmt er gemäß der Idee von Regelpoetiken eine normierende Sortierung verschiedener Gedichte und lyrischer Strömungen vor. Was sich in Bachmanns Vorlesungen noch als eine implizite Poetik andeutet, die mit der Aufforderung zur Interpretation verbunden war, zeigt sich bei Krolow als eine explizite Poetik, nämlich als Poetik des Spiels. Er unterscheidet in seinen Vorlesungen zwischen drei verschiedenen Typen von Lyrikern und Lyrikerinnen: 1) Dada und die Konkrete Poesie, 2) Breton und die Surrealisten und 3) Naturlyriker und Naturlyrikerinnen. In den Gedichten des Dada und der Konkreten Poesie macht er eine radikale Auflösung von Subjektivität und intersubjektiven Beziehungen in der Lyrik aus, während Breton und die

174 Klessinger, Bekenntnis zur Lyrik, S. 80.

Surrealisten seines Erachtens hochgradig individuelle und affektbetonte Lyrik verfasst hätten. Allein die Naturlyriker und -lyrikerinnen (allen voran die modernen Naturlyriker und -lyrikerinnen der Nachkriegszeit, zu denen sich Krolow selbst zählt) hätten es vermocht, diese beiden Positionen zu modifizieren, modernisieren und balancieren. Je subjektiver die Lyrik ist, desto unbeweglicher wird sie für Krolow. Und je entsubjektivierter sie ist, desto beweglicher ist sie, bis hin zu einer ‚Überbeweglichkeit‘, wie Krolow sie in Gedichten der Konkreten Poeten, vor allem aber Ernst Jandls, ausmacht.

Krolow führt für die systematische Beschreibung dieser Beweglichkeit in seiner fünften Vorlesung über „Das Gedicht als Spiel“ die Kategorie des Spiels ein. Das Spielerische erlaube einen „Fluchtversuch aus dem Dickicht der Bedeutungen, dem undurchdringlichen Dschungel dichterischer Individualität, die an sich selber zu ersticken droht,¹⁷⁵ und helfe, sich „aus den Umschlingungen von Pathos und Dunkel, von Schwermut und Vereinzelung zu lösen.“¹⁷⁶ Auf diese Weise begünstige das Spiel die Entwicklung von „Munterkeit“ und „Keckheit“, außer, wenn das Spielerische im bloßen Wortspiel mündet, das Krolow wiederum für einen Manierismus in „hochartifizialen Phasen der Dichtung“¹⁷⁷ hält. „Sobald etwas strapaziert ist – und das gilt für das moderne Gedicht überhaupt –, beginnt die Komplikation“,¹⁷⁸ heißt es bei Krolow.

Über den Begriff des Spiels modernisiert er eine Kategorie, die es ihm gestattet, viele unterschiedliche lyrische Phänomene auf einem Spektrum beschreibbar zu machen. Dabei greift er, ohne dies zu benennen, auf ein bereits seit dem achtzehnten Jahrhundert bestehendes Modell zurück, mit dessen Hilfe gerade Schiller medizinisch und ästhetisch dem Dualismusproblem von Körper und Geist seiner Zeit mit der Trias von Stofftrieb, Formtrieb und Spieltrieb beizukommen versuchte. Krolow übernimmt diese Kategorien und legt sie als Schablone über das Problem der lyrischen Subjektivität nach 1945.¹⁷⁹ Das Spielerische helfe dabei

175 Krolow, Aspekte zeitgenössischer deutscher Lyrik, S. 120.

176 Ebd.

177 Ebd.

178 Ebd., S. 53.

179 Dass er sich im Wintersemester 1960/61 ausgerechnet auf die Kategorie des Spielerischen zurückberuft, ist nicht überraschend: Bereits 1938 hatte sich Johan Huizinga in seiner Studie zum *homo ludens* mit den kulturbildenden Prozessen des Spielens beschäftigt, 1964 erscheint Herbert Marcuses „One-dimensional Man“, in dem er das Spiel als Befreiungsmöglichkeit des in einem Rationalitätszusammenhang gefangenen Subjekts erforscht. Einem ‚Gegenmodell‘ des *homo ludens*, dem *homo faber* widmen sich im Jahr 1957 Max Frisch in seinem Roman „Homo Faber“ sowie 1958 Hannah Arendt in „Vita activa oder Vom tätigen Leben“.

von der Last, dem Gewicht des einzelnen abzusehen, der mit sich und seinen Fähigkeiten und Grenzen gelegentlich so hoffnungslos allein geblieben war. Das Spiel – so erkannt – wird von zweierlei in Bewegung gesetzt und am Leben erhalten: zunächst fühlt es sich als eine Art Abwehrmöglichkeit herausgefordert. Es ist Protest, Bekundung einer Andersartigkeit, so etwas wie ein Stopplicht für bestimmte Verwicklungen, in die man geriet. Es ist der Fluchtversuch aus dem Dickicht der Bedeutungen, dem undurchdringlichen Dschungel dichterischer Individualität, die an sich selber zu ersticken droht. Das Spielerische im Gedicht ist demnach zunächst ein Rettungsversuch für das in eine heikle Lage geratene Gedicht.¹⁸⁰

Gerettet werden muss das Gedicht seiner Zeit für Krolow vor allem von einer Ernsthaftigkeit, die er in seiner Büchner-Preisrede schon als „Bedrückungen“ und „Cauchemar“ angesprochen hatte:

Der oft verzweifelt wirkende Ernst, der über angestregten verbalen Versuchen unserer Tage liegt, sein mitunter spastischer Charakter, der zu merkwürdigen Beklemmungen und Verklemmungen führt, zu einer Verbissenheit, die etwas Furchterregendes und etwas Rührendes zugleich an sich hat, sind Symptome für Veränderungsprozesse großen Stils.¹⁸¹

Auf diesen Ernst, diese Verklemmungen könne man reagieren, „indem man sich den Umdrehungen und der wachsenden Geschwindigkeit der Umdrehungen des lyrischen Perpetuum mobile anschließt und sich eine Weile herumschleudern läßt.“¹⁸² Das führt für Krolow jedoch nur zu formaler Überbeweglichkeit und einer Fokussierung auf Formexperimente, wie er sie in Jandls Gedichten kritisiert. Eine solche Überbeweglichkeit schreibt Krolow all jenen Gedichten zu, die sich in einer Traditionslinie mit den Avantgarden befinden (z. B. den Gedichten der Konkreten Poesie). Er spricht sich für eine andere Reaktion auf das Problem der (dichterischen) Ernsthaftigkeit aus, denn man könne sich auch „lockern auf eine Weise, wie dies bisher nicht für möglich gehalten wurde. Man gibt damit dem methodischen Ernst den Abschied und erleichtert sich, indem man ‚spielt‘.“¹⁸³ Eine solche Lockerung ist für Krolow nur durch eine Ausbalancierung von Form und Stoff, von Entsubjektivierung und lyrischer Subjektivität denkbar. Eine derart balancierte Entsubjektivierung, wie Krolow sie für neue Gedichte fordert, „strebt einem Zustande entgegen, der immer offenkundiger überindividuelle, allgemeine, ‚öffentliche‘, anonyme Züge annimmt.“¹⁸⁴

Zwei lyrische Fächer stehen Krolows poetologischen Ausführungen jedoch widerständig entgegen: das Liebesgedicht und das politische Gedicht. Und das kommt nicht von ungefähr, denn in welchem Gedicht zählt das Individuelle, sei es in Form des Gefühlsausdrucks, sei es in Form einer politischen Haltung, so viel wie im politi-

180 Krolow, Aspekte zeitgenössischer deutscher Lyrik, S. 120.

181 Ebd., S. 119.

182 Ebd.

183 Ebd.

184 Ebd., S. 84.

schen Gedicht oder in der Liebeslyrik? Krolow kommt nicht um einen gewissen Kraftakt herum, wenn er diese Gedichte in seine Poetik mit einbinden will, weshalb er beiden Gedichtstypen jeweils eine ganze Vorlesung widmet. Interessant ist bei der Wahl seiner Beispiele, dass er im Bereich der Liebeslyrik ein Gedicht von Bachmann als idealtypisch hervorhebt, im Bereich der politischen Lyrik jedoch vor allem auf zeitgenössische ausländische Gedichte zurückgreift und schließlich Brecht als deutschsprachigen Gewährsmann heranzieht, also kein deutschsprachiges zeitgenössisches Gedicht zu finden scheint, das den Ansprüchen an politische Lyrik gerecht wird.

Das Problem der Liebeslyrik zeige sich durch ein Übermaß an lyrischer Subjektivität, durch die ein Gedicht drohe, zu sehr auf die Seite des Stofflichen und Unbeweglichen zu tendieren. Problematisch werde es vor allem dann, wenn es „von seiner Stofflichkeit erstickt wird“ – und das geschehe dann, wenn es „privat“ und darin kitschig werde.¹⁸⁵ Dennoch kann die Liebeslyrik nicht auf die Beschreibung des subjektiven Gefühlsgeschehens verzichten; Krolows poetischer Anspruch ist es aber, dass dieser nicht nur subjektiv lesbar sein dürfe. Bachmanns Gedicht „Erklär mir, Liebe“ (nicht zufällig auch ein idealtypisches Beispiel für eine Apostrophe) aus dem Jahr 1956 ist für Krolow ein Gedicht, das versucht, „die peinliche Selbstbefragung und die Wehleidigkeit solcher Befragungen von sich zu streifen.“¹⁸⁶ In „Erklär mir, Liebe“ habe Bachmann den „Versuch gemacht, die Individualität der Liebenden in einer großen Ansprache und Aussprache zu befreien, aufgehen zu lassen in einem immer noch großen Gegenstand.“¹⁸⁷ Dies habe sie „keineswegs mit neuen, zeitgenössischen Mitteln“ erreicht und der damit provozierte „Objektivierungsvorgang“ nehme „von vornherein die Lust am Entfachen jener Strohfeuerchen, an denen man sich selber dürftig wärmt.“¹⁸⁸

„Erklär mir, Liebe“ sei in „Form eines ‚Tableaus‘“¹⁸⁹ verfasst und zähle die „Wunder der Liebe“¹⁹⁰ auf, um die Liebe zu objektivieren, bürokratisieren und von Pathos zu befreien:

Heil und Unheil der Liebe, Verhängnis und Preis des Eros: eine sich von der Person unabhängig machende dichterische Kraft ist am Werk und gibt Gleichnis, Figur, Parabel an Stelle einzelner Sentiments, in leisem Widerstand zu dem, was sonst im heutigen Liebesgedicht geschieht.¹⁹¹

¹⁸⁵ Ebd., S. 61.

¹⁸⁶ Ebd., S. 63.

¹⁸⁷ Ebd., S. 61.

¹⁸⁸ Ebd., S. 61f.

¹⁸⁹ Ebd., S. 63.

¹⁹⁰ Ebd., S. 63f.

¹⁹¹ Ebd., S. 64.

Krolow liest Bachmanns Gedicht als eines, das das Gefühl der Einsamkeit mit einem „durchaus überpersönlich gefühlten und artikulierten Schmerz“¹⁹² verbindet, und beschreibt es auf diese Weise durch die Brille ihrer Poetikvorlesungen. Dort wollte sie nicht privat oder gar kitschig und doch in einer Form persönlich werden, dass andere sich ebenfalls angesprochen fühlten, mitzudenken, zu interpretieren und zu kritisieren. In ihrem Gedicht, das eine Balance zwischen subjektivem Empfinden und Ansprache einer Allgemeinheit schafft, sieht Krolow diesen Anspruch erfüllt, erkennt aber auch die besondere Schwierigkeit zeitgenössischer Liebeslyrik an:

Individualität, lyrisches Ich oder wie wir es bezeichnen wollen, wird gerade im Liebesgedicht als letztes ausgerottet sein. Das macht es schließlich für manche zum Monstrum. Aber manchen gilt es gerade deshalb als Inbegriff dessen, was, allem rapiden Gestaltwandel zum Trotz, ihrer Hoffnung Nahrung gibt, daß das Gedicht auch weiter überlebe.¹⁹³

Ein lyrisches „Monstrum“ entsteht in Krolows Augen dann, wenn ein Gedicht nur um das lyrische Subjekt aufgebaut ist und auf diese Weise anachronistische Züge trägt. In einem solchen Gedicht herrscht für Krolow nicht nur ein Traditionsbezug, sondern eine bloße Übernahme von traditioneller (Liebes-)Lyrik. Die Gefahr des Kitsches oder des Anachronismus bleiben aber ein ästhetisches Problem. Das „Monstrum“ des Subjektiven in der politischen Lyrik ist ein noch größeres, da es hier nicht nur um die potenzielle Vereinnahmung durch Gefühlskitsch, sondern im schlimmsten Fall um politische Propaganda geht.

Aufgrund der jüngsten Erfahrung mit einem diktatorischen Regime, das einen Führerkult exerziert und Massenpropaganda perfektioniert hatte, habe sich eine Angst und Vorsicht breit gemacht, überhaupt politische Lyrik zu verfassen. Daher gibt es für Krolow im deutschsprachigen Raum zum Zeitpunkt seiner Vorlesungen eigentlich keine politische Lyrik, die diesem Titel gerecht wird. Auffällig an dieser Entwicklung sei vor allem das Schwinden der Subjektivität im politischen Gedicht. Droht also im Bereich der Liebeslyrik ein Überhang an privater Subjektivität, ist die politische Lyrik aus Angst davor, zur Propaganda zu geraten, bisweilen durch einen Rückzug der Subjektivität gekennzeichnet. Im deutschsprachigen Raum müsse daher vielmehr von einem „öffentlichen Gedicht“ statt von einem politischen Gedicht gesprochen werden:

Das ‚öffentliche‘ Gedicht meint also Gesellschaft, aber natürlich poetisch, nicht soziologisch. Es meint ihre Einrichtungen und ihre Korruptionen. Es setzt diese Massengesellschaft voraus, vor der ersten Gedichtzeile, und möchte die der Sensibilität des einzelnen phantastisch und oft genug gespenstisch anmutenden Erscheinungsformen poetisch leibhaft wer-

192 Ebd.

193 Ebd., S. 81.

den lassen. Es tut das oft, ohne daß man ihm Stellungnahmen anmerken könnte. Es registriert eher als es kommentiert.¹⁹⁴

Für dieses Verhältnis von Gesellschaft und Lyrik findet Krolow ein drastisches Bild. Der Dichter sehe

diese Öffentlichkeit wie einen Riesenkörper und beobachtet an ihm die Funktionen und die Funktionsstörungen. Er ist darauf aus, das Unberechenbare eines Monstrums zu erkennen und mitzuteilen, das seiner Natur nach den einzelnen und also auch ihn verschlingen muß, ja schon verschlungen hat. Das ‚politische‘ Gedicht im Sinne des ‚öffentlichen‘ Gedichts ist demnach so etwas wie eine Stimme aus dem Bauche jenes Fabelwesens, das die Individualität längst geschluckt hat.¹⁹⁵

Das öffentliche Gedicht ist für Krolow als ein „kurzes Belichten von Dasein“ zu verstehen, „eines Daseins, das stellvertretend für unzählige steht.“¹⁹⁶ Dies führt er anschaulich vor, indem er lange Gedichte von u. a. Archibald MacLeish, W. H. Auden, Randall Jarrell und Karl Shapiro zitiert. In dem Gedicht „Invokation der sozialen Muse“ des Amerikaners MacLeish findet Krolow ein Beispiel für dieses Miteinander von Gesellschaftlichem und Individuellem. Dessen Gedicht balanciere alles aus, es habe „Räsonnement“ und „Zartheit“, es nenne „Marx“ und scheue nicht „den Seitenhieb auf eine lyrische Sekte“, es sei „hart und bündig“ und könne zugleich „sensibelste Mitteilungen über Situation und ‚Schicksal‘ des Schreibenden angesichts der Gesellschaft, inmitten der Gesellschaft, in der er lebt, machen.“¹⁹⁷ Als Dichter:in sei man auf diese Weise „nicht lediglich dann zeitgenössisch [...], wenn man Stellung nimmt.“¹⁹⁸

Eine Wiederbelebung stark subjektiver politischer Lyrik meint Krolow jedoch an den jungen amerikanischen Dichtern, wie Allen Ginsberg, zu erkennen, dessen Gedichte einen „verzweifelte[n] Kampf des einzelnen gegen die sie überschwemmenden Mächte der anonymen Massengesellschaft“¹⁹⁹ ausstellen. Der Antrieb dieser öffentlichen Gedichte sei die Selbstbehauptung, die Verzweiflung, aus der eine jugendliche Unbändigkeit entstehe, „leben und das Leben durchstehen zu wollen.“²⁰⁰ In dieser Verzweiflung, diesem ‚verzweifelten Kampf‘ schein zuletzt die verloren geglaubte Individualität wieder auf. Dieser ‚Kampf‘, wie Krolow es nennt, ist laut seiner Diagnose allerdings den ausländischen Dichter:innen vorbehalten. Deshalb

194 Ebd., S. 85.

195 Ebd.

196 Ebd., S. 96.

197 Ebd., S. 88.

198 Ebd., S. 94.

199 Ebd., S. 97.

200 Ebd., S. 102.

gestaltet er seine Vorlesung zum politischen Gedicht beinahe ausschließlich mit Beispielen aus der amerikanischen, englischen, französischen oder chilenischen Literatur. Wenn in Gedichten dieser Dichter:innen ein lyrisches Subjekt auftauche, sei dies – anders als in der deutschsprachigen älteren Lyrik – nur ein „Kunstgriff“, der es verlange, „daß der Dichter sein Gedicht in der Ich-Form ausdrückt.“²⁰¹ Dieses Ich im Gedicht sei „stets stellvertretend gemeint“ und „seine Handlungen sind folglich stellvertretende, überindividuelle Handlungen.“²⁰²

Eine solche Hinwendung zu Öffentlichkeit und Gesellschaft im Gedicht, wie Krolow sie im Verlauf seiner Vorlesung den nicht-deutschsprachigen Dichter:innen attestiert, habe es im zeitgenössischen deutschen Gedicht bislang nicht gegeben, „weil wir gebrannte Kinder sind.“²⁰³ In Deutschland habe man „die makabre Wandelbarkeit politischer Phänomene erlebt“, habe man gesehen, „wie sich hier die Dinge zersetzt haben, wie Vokabulare schwankten“.²⁰⁴ Die zeitgenössischen deutschsprachigen Gedichte könnten deshalb nicht in gleichem Maße politisch sein, wie z. B. die französischen, denn sie laufen immer Gefahr, dass sich ihr ‚Engagement‘ zur ‚Tendenz‘ bzw. Propaganda entwickelt. Aber nicht nur die Brandmarkung mache den deutschsprachigen Dichter:innen zu schaffen, sondern auch – er betont es mehrmals – ihre langjährige Abgeschnittenheit von den Entwicklungen fremdsprachiger Literaturen. Diese Erkenntnis veranlasst Krolow zu einer kritischen Zwischenbilanz in seiner vierten Vorlesung:

Was aber hat die gegenwärtige deutsche Lyrik hier geleistet? Hat unser Land überhaupt Nennenswertes beizutragen? Niemand kann leugnen, der die Verhältnisse kennt, daß eine rasch sichtbare Indifferenz gegenüber dem Gedicht des heute vorgestellten Typs vorhanden ist. Man hat bei uns im Gedicht wenig Sinn und wenig Erfahrung für Gesellschaft und Öffentlichkeit – anders als bei den angelsächsischen Nationen.²⁰⁵

Die einzige Ausnahme, die Krolow, im deutschsprachigen Raum gelten lässt,²⁰⁶ sind die Gedichte Bertolt Brechts:

Dieser Dichter ist so lange schon ein Einzelgänger und ein Sonderfall gewesen. Der späte Brecht hat das, was am jungen Brecht politisch war, nicht abgelegt. Er hat es mit seinen Unarten und mit seinen Vorzügen beibehalten. Das unbedingte Gefühl für menschliche Anständigkeit, das so stark bei ihm ausgebildet war, daß es ihn in Wut versetzte, wo ihm diese

201 Ebd., S. 109.

202 Ebd.

203 Ebd., S. 115.

204 Ebd., S. 84.

205 Ebd., S. 113.

206 Enzensberger, Autor der Gedichtbände „verteidigung der wölfe“ (1957) und „landessprache“ (1960), und Adorno, Verfasser der „Rede über Lyrik und Gesellschaft“ (1951), bleiben an dieser Stelle in der Diskussion von Krolow auffällig unerwähnt.

Anständigkeit Schaden zu leiden schien, und die Witterung für die großen Verhängnisse, wie sie das Politische seit je ausgebrütet hat, sind ihm erhalten geblieben.²⁰⁷

Brecht wird von Krolow zu einem genialischen Dichter stilisiert, der sich aufgrund seiner „menschlichen Anständigkeit“ nicht dem Verdacht der Ideologiefälligkeit ausgeliefert habe. Die „menschliche Anständigkeit“ Brechts wird von Krolow gesetzt, aber nicht erörtert oder problematisiert. Brechts Vermögen, diese „Anständigkeit“ mit den großen Verhängnissen seiner Zeit im Gedicht zusammenzuführen, sei aus einer „höchst individuellen Melancholie und Einsichtsfähigkeit heraus geboren“.²⁰⁸ Krolows ästhetisches Projekt driftet in seiner Abhandlung Brechts trotz des akademischen Habitus überraschend ins Unwissenschaftliche ab, wenn Brechts politische Lyrik nicht auf ihre Darstellungsformen hin befragt wird. Für Krolow ist Brecht also nicht das Beispiel für politische Lyrik, die politisch gerade durch ihre Form und eine sich in der Form ausdrückende Balance der lyrischen Subjektivität wird. Die Möglichkeit, überhaupt politisch dichten zu können und dies auch noch in gelungener Weise, macht Krolow an der Person Brechts fest, die er von jeglichem Ideologieverdacht freispricht.

Das ist vielleicht nur historisch zu verstehen, weil Brecht nun gerade nicht zu jenen Dichtern und Dichterinnen gehört, die sich kritisch fragen müssen, was sie zur Zeit des Nationalsozialismus getan haben. Der Verweis auf Brecht rückt gleichwohl Krolows eigene Vergangenheit und Verbundenheit mit den Nationalsozialisten in den Blick. Diese Blicklenkung ist jedoch gewollt, denn Krolows Rekurs auf Brecht ist nicht zuletzt ein weiterer Versuch, sich im Rahmen seiner Fremdverortungen selbst im Feld der zeitgenössischen Lyrik und in den Poetikvorlesungen zu positionieren und die eigene Rezeption mitzubestimmen. Brecht ist zum Zeitpunkt der Poetikdozentur, wie auch Benn, schon vier Jahre tot und zählt nicht zu den jungen, zeitgenössischen Dichter:innen wie Bachmann, Heißenbüttel und Enzensberger. In seinen Vorlesungen über die Liebeslyrik und die politische Lyrik macht Krolow deutlich, dass Brecht und Benn zwar genialische Dichter gewesen sind, betont aber zugleich, dass die Zeit der genialen Dichter:innen vorbei sei. Für Brecht sei es noch möglich gewesen, aus individueller Melancholie heraus zu dichten, weil diese immer schon aus einer überindividuellen Einsicht in die gesellschaftlichen Verhältnisse entstanden war. Diese Möglichkeit bestehe für die zeitgenössischen Dichter:innen nicht mehr, weil die Dichter:in „heutzutage auf nichts mehr setze“.²⁰⁹ Krolow zählt Benn und Brecht schon kurz nach ihrem Tod zu lyrischen Vorbildern und wengleich ihre Wirkung auf die zeitgenössische Literatur nicht zu bestreiten

207 Ebd.

208 Ebd., S. 114.

209 Ebd., S. 84.

ist, sind sie zum Zeitpunkt von Krolows Poetikvorlesung tatsächlich schon *historische* Vorbilder und keine Vertreter mehr der zeitgenössischen Lyrikszene. Über diese Verortung bemüht sich Krolow auch um eine klare Distanzierung von den Werken dieser Dichter und um eine Zuordnung zu den jüngeren Dichter:innen. Aufgrund seines Geburtsjahrgangs, aber auch seiner Selbst- und Fremdbestimmungen im Rahmen seiner Poetikdozentur wird deutlich, dass er unter den Dichter:innen der ersten Phase der Poetikdozentur vielmehr die Position eines Dichters der „Zwischengeneration“²¹⁰ einnimmt. So erinnern seine Ausführungen zum Spiel und Spielerischen zuletzt immer an die Autonomievorstellungen Benns (Krolow geht z. B. wie Benn auf die besondere Stellung des Worts als Ursprung aller lyrischen Autonomie ein).

Gänzlich zu den jungen Nachkriegslyriker:innen zählt er jedoch auch nicht, wie in Krolows Auseinandersetzung mit der Form des modernen Gedichts und dem Lyriker Enzensberger deutlich wird. Als moderne Form des Gedichts beschreibt Krolow das überindividuelle Gedicht, dessen Individualität immer schon mit Gesellschaftlichem korrespondiere, in dem Individuelles nur noch figurativ erscheine, als ein „Tableau“²¹¹ oder als „tableauhafte Züge[]“.²¹² Mit dem Tableau verbindet Krolow ein formales Verfahren, alles Stoffliche und Formale des Gedichts gleichberechtigt nebeneinander zu stellen und unmittelbar sichtbar zu machen. Das Tableau dient der Herstellung einer poetischen Oberfläche. In Bachmanns Liebesgedicht entstehe diese Oberfläche, weil die Liebe in dem Gedicht „als überpersönliche Kraft“²¹³ gelte, wodurch das Gedicht zu einem „schönen, entrückten, zeitlosen Gedicht“ werde, das „von jener vollkommenen Diskretion getragen werde[]“, die ich eine der Voraussetzungen nannte, die das absurde Terrain des Liebesgedichts heute als zulässig empfinden lassen.“²¹⁴ Im zeitgenössischen politischen Gedicht, dem Krolow mit der Titulierung „öffentlich“ schon die Schärfe genommen hat, zeigt sich das Verfahren des Tableaus, indem sein „deklamatorische[s] Wesen[]“ von „Eigenschaften, die Persönliches oder gar Privates in der dichterischen Artikulierung gar nicht zulassen“, ausgeglichen würden.²¹⁵

Krolow schließt seine Vorlesung über das politische Gedicht als öffentliches Gedicht mit der Lektüre eines Enzensberger-Gedichts. In dessen Gedicht „konjunktur“ wird ein Bild von Anglern und Fischen beschrieben sowie die Not der

210 Klessinger, Bekenntnis zur Lyrik, S. 73.

211 Krolow, Aspekte zeitgenössischer deutscher Lyrik, S. 63.

212 Ebd., S. 109.

213 Ebd., S. 63.

214 Ebd., S. 64.

215 Ebd., S. 109.

Fische, die aus Hunger nach dem tödlichen Köder schnappen, weil sie in ihm noch etwas Verheißungsvolles erkennen wollen:

[...]

sie sitzen geduldig am rhein,
am potomac, an der beresina,
an den flüssen der welt.
sie weiden euch. sie warten.

ihr schlagt euch das gebiß in die hälse.
euch vor dem hunger fürchtend
kämpft ihr um den tödlichen köder.²¹⁶

Enzensbergers Gedichte sind für Krolow Ausdruck seiner „provokatorischen Fähigkeiten“, aber „ohne agitatorischen Akzent.“²¹⁷ Krolow schließt sich Hans Egon Holthusens Meinung an, dass Enzensberger von einem Pessimismus geprägt sei, „der nicht an politische Erfolge glaubt.“²¹⁸ Anders als viele zeitgenössische Lyriker:innen sei Enzensberger informiert über die literarischen Entwicklungen des In- und Auslandes und verarbeite diese Informationen auch, was Krolow ihm jedoch nicht als Verdienst anrechnet, sondern als Epigonalität auslegt: „Enzensberger, der nicht nur Brecht, sondern vor allem die Amerikaner, Auden voran, genau kennt, bedient sich in seiner gesellschaftskritischen Sprache ihrer Errungenschaften.“²¹⁹ Im Zusammenhang mit Krolows Bilanz über die sich stetig ent-subjektivierende Lyrik seiner Zeit macht er Enzensberger aber zuletzt zu einem Komplizen, wenn er sagt:

Gerade an diesem deutschen Beispiel zur politischen Dichtung der Zeit wird noch einmal deutlich, wie sehr es in ihr zu Auseinandersetzungen mit öffentlichen Zuständen gekommen ist, die die einzelne Stimme zur Stimme im Kollektiv, in der Massengesellschaft werden ließen, in der sich diese einzelnen ehestens am Reizbarkeitsgrad ihrer Reaktionen, ihres Zorns, ihrer Enttäuschungen und gelegentlichen Hoffnungen voneinander abheben.²²⁰

Krolow überliest geflissentlich, dass die lyrische Subjektivität in Enzensbergers Gedicht zwar reduziert, aber dass mit der Stimme, die zur Stimme im Kollektiv wird, auch schon eine Forderung der (politischen) Vereinigung impliziert ist. Die Entsubjektivierung der Lyrik führt in dessen Gedicht gerade nicht zu einer Balance der

216 Zit. n. ebd., S. 116.

217 Ebd., S. 115.

218 Ebd.

219 Ebd.

220 Ebd., S. 117.

individuellen und kollektiven Ausprägungen im Gedicht, sondern weist durchaus einen „agitatorischen Akzent“ auf: Das einstige Ideal des bürgerlichen Individuums wird in Enzensbergers Gedicht zugunsten einer politischen, sich zusammenschließenden (Arbeiter:innen-)Klasse abgelöst. Krolows Lesart, dass Enzensbergers Lyrik „keinerlei Rezepte zu geben hat“,²²¹ wäre mit der Lesart zu konfrontieren, dass das Gedicht sehr deutlich das gesellschaftliche Problem des Kapitalismus beleuchtet – und den sozialistischen Ruf nach Arbeiter:innen-Vereinigung widerschallen lässt. Enzensberger nimmt nur vier Jahre nach Krolow den Ruf auf die Poetikdozentur in Frankfurt an. Seine Vorlesungen werden deutlich machen, dass Enzensberger zu einem politischeren Autor wird als es Krolow in seinem Versuch, Enzensberger in seine Poetik einzugliedern, für möglich hält.

Krolows Vorlesungen über Lyrik stellen den Versuch aus, die zeitgenössische Lyrik zu kategorisieren. Er zitiert Traditionslinien von ästhetizistischen Autonomievorstellungen über ältere Naturlyrik und hin zum Surrealismus, plädiert aber nicht für eine einfache Übernahme traditioneller Formen und Muster, sondern für deren Erneuerung. Als Charakterzug der neuen Nachkriegslyrik macht Krolow das Schwanke zwischen zwei Extremen aus: Für ihn gibt es Lyrik, die aus einem Überschuss an lyrischer Subjektivität besteht, und Lyrik, die sich lyrische Subjektivität nicht mehr gestattet. Hatte die betonte lyrische Subjektivität im Surrealismus für Krolow noch ihre Berechtigung, erscheint sie ihm zu seiner Zeit anachronistisch, weil sie an ihrer „Stofflichkeit“ ersticke.²²² Das andere Extrem führt für Krolow zu belanglos gewordenen, zu überhaupt nicht mehr an lyrische Subjektivität gebundenen Wortspielen, wie er sie in der Konkreten Poesie ausmacht und bisweilen verurteilt. Das ideale Gedicht ist für Krolow dasjenige, das spielt, und das heißt für ihn vor allem, dass die jeweiligen Extreme – Stoff und Form, lyrische Subjektivität und Entsubjektivierung – in Balance gebracht werden. In diese Poetik des Spiels versucht er auch die widerständigen lyrischen Fächer der Liebeslyrik und der politischen Lyrik einzugemeinden. Letztlich nutzt Krolow diese Fremdverortungen, um seine Selbstverortung im literarischen Feld zu justieren: Er sieht sich selbst als Zeitgenossen der jungen Lyrikgeneration und nicht als Zeitgenossen eines Benns oder Brechts und schon gar nicht als einen Dichter der nationalsozialistischen Jahre. Seine Vorstellungen von einem freien ästhetischen Spiel reichen aber zum einen weit über diese ältere Lyrikgeneration hinaus, und zum anderen erinnert die Emphase des autonomen Gedichts vielmehr an Benn als an Enzensberger. Er muss also aufgrund seines Geburtsjahrgangs 1915 wie auch aus ästhetischen Gründen als ein Dichter der Zwischengeneration gelten.

221 Ebd.

222 Ebd., S. 61.

Diese Position des Dichters einer Zwischengeneration nimmt er mit seinen Poetikvorlesungen auch innerhalb der ersten Phase der Poetikdozentur ein. Seine Berufung nach Frankfurt wirkt, weil er erst nach Bachmann eingeladen wird, wie eine regressive Entscheidung. Anders als Bachmann positioniert er sich nicht als Dichter, sondern als Literaturhistoriker und Literaturkritiker. Seine Poetikvorlesungen gleichen damit vielmehr der Benn'schen Rede über „Probleme der Lyrik“, in der Benn nicht nur festhält, dass, sondern auch wie gute Lyrik gemacht ist. Nicht zuletzt ist auch der Ästhetizismus Benns den Krolow'schen Vorlesungen anzumerken. Gerahmt werden Krolows Vorlesungen von Bachmanns, Kaschnitz' und Heißenbüttels Vorlesungsreihen. Bachmann und Heißenbüttel erwähnt Krolow explizit als Vertreter:innen einer neuen Lyrik. Bachmanns Liebesgedicht „Erklär mir, Liebe“ hebt Krolow lobend hervor, weil es als Liebesgedicht nicht in triviale Subjektivität verfallt, sondern es schaffe, ein überindividuelles Gefühl in Form von lyrischer Subjektivität auszudrücken. Heißenbüttel nimmt Krolow als Lyriker wahr, der ebenfalls am ästhetischen Spiel interessiert ist, dabei aber immer schon Gefahr läuft, in rein formale Spielereien zu verfallen und auf diese Weise die Balance des Gedichts zu stören. Mit Bachmanns Vorlesungen verbindet seine Vorlesungsreihe der Entwurf einer Poetik, die bei Bachmann implizit anklang und bei ihm im Zentrum der Poetikdozentur steht. Mit Heißenbüttels Vorlesungsreihe haben seine Vorlesungen gemein, dass sie ein diskursives Reden über Lyrik praktizieren. Während Krolow seine explizite Poetik auch an ein Werturteil knüpft (was insbesondere in seiner Verurteilung Jandls deutlich wird), versucht Heißenbüttel ein wertfreies Organisationsschema von Literatur in Form einer Typologie anzubieten. Wenngleich auch Bachmann mit ihrer impliziten Poetik an einer Auslegung der eigenen Gedichte mitgeschrieben hatte, waren ihre Vorlesungen von dem Bemühen um den Dialog zwischen zeitgenössischer Lyrik und dem Publikum bemüht. Sie hatte mit ihrer Apostrophe versucht, eine theatrale Situation zu schaffen, in der es dem Publikum möglich ist, sich selbst mit den zitierten Gedichten auseinanderzusetzen. Eine solche Dialogizität wird von Krolow gerade nicht erzeugt, wenngleich ihm vonseiten des Feuilletons attestiert wurde, er habe als erster Poetikdozent in der jungen Geschichte der Frankfurter Poetikdozentur überhaupt einen Dialog ermöglicht. Diese Dialogizität und Krolows Lehranspruch sind im folgenden Kapitel noch einmal zu hinterfragen. Festzuhalten ist zunächst, dass Krolows Vorlesungen weniger poetologisch angelegt sind, dafür aber von einer größeren Selbststilisierung zeugen. Zu dieser Selbststilisierung gehören die Selbst- und Fremdverortung im literarischen Feld der Nachkriegszeit und damit auch im Rahmen der Poetikdozentur, die er vermittels seiner Poetik des Spiels vornimmt.

3.2.3 Dialogizität oder Gesprächsverweigerung?

Wenngleich Krolow in seiner eigenen Lyrik eine „Ästhetik der Vagheit“ ausstellt, mit der er „sich strategisch – und flexibel – im heterogenen ‚Feld‘ der Nachkriegslyrik positionieren und zeitgenössischen Rezeptionserwartungen entsprechen“ kann, zeugen seine Lektüren von Gedichten anderer von deutlich weniger Flexibilität.²²³ In seinen Vorlesungen etabliert er nicht nur ein Modell, mit dem zeitgenössische Lyrik beschreibbar und beurteilbar wird, sondern bedient sich in Form von topografischem Vokabular auch einer schematisierenden Sprache, durch die er ein literarisches Feld beschreibt und vermisst. Er stilisiert sich auf diese Weise zu einem Landvermesser der zeitgenössischen Lyrik: „Der Praktiker, der Zeitgenosse, der mit dem Zeitgenossen in Auseinandersetzung steht, sollte gleichwohl in der Lage sein, von *seiner* Lage, von *seinem* Standort absehen zu können, ohne beides deshalb zu leugnen“.²²⁴ Mit diesem Programm erklärt sich, warum Krolow nicht die eigene Lyrik bespricht, aber dennoch Aspekte der zeitgenössischen Lyrik erörtert. Sein eigener lyrischer Standpunkt ist die neue Naturlyrik, die seiner Poetik des Spiels entspricht. Krolows Standort-Formel zeugt in der Kombination von eigenem Standort und dem Absehen von diesem Standort von einer besonderen Reflexionsleistung. Die topografische Metapher der Lage und des Absehens von der Lage suggeriert eine kritische Haltung sich selbst gegenüber bzw. gegenüber dem eigenen Schreiben. Das Absehen vom eigenen Standort, ohne diesen zu verleugnen, ist ein Reflexionsideal, das in Krolows Fall an der Stelle problematisch wird, an der nicht mehr unterscheidbar ist, ob es sich um eine kritische Reflexionshaltung sich selbst gegenüber oder um eine Verdrängungsleistung der eigenen Vergangenheit handelt, wie in den vorherigen Kapiteln gezeigt wurde.

Die Landschaftsmetaphorik liegt Krolow als Naturlyriker nah, sie veranschaulicht aber auch den souveränen Duktus, mit dem er sich in seinen Poetikvorlesungen als ein ästhetisch urteilender Dozent positioniert. Denn selbst, wenn er von seiner eigenen Lage versucht abzusehen, bleibt er der Landschaftsvermesser, durch dessen Wahrnehmung dem Publikum das Feld der zeitgenössischen Lyrik nahegebracht werden soll. So trivial das klingt, so wichtig ist es doch, diese Tatsache herauszustellen, da nur so die Widersprüche in Krolows Poetik und Poetologie deutlich werden.

Krolow unternimmt wie Bachmann kurze Streifzüge durch die „Landschaften des zeitgenössischen deutschen Gedichtes“ seit 1945, nennt diesen Streifzug aber

²²³ Klessinger, Bekenntnis zur Lyrik, S. 96.

²²⁴ Krolow, Aspekte zeitgenössischer deutscher Lyrik, S. 8.

in Anlehnung an René Char einen „Gewaltmarsch ins Unsagbare“.²²⁵ Char hatte mit diesem Ausdruck in der Einführung zu einem seiner Gedichtbände den Ort und die Notwendigkeit des Gedichts zu umschreiben versucht:

Wenn man gelten läßt, daß die Poesie, [...] ihre Planeten in den inneren Himmel des Menschen sät und ihnen Raum schafft, um besser sichtbar zu sein, und Ausweg, um zu verschwinden, dann gehorchten die Gedichte in meinem geistigen Bereich den Anforderungen eines Gewaltmarsches ins Unsagbare, mit keiner anderen Wegzehrung als den vagen Vorräten der Sprache und dem Manna der Beobachtung und Ahnung.²²⁶

Das Bild des Gewaltmarschs ist bei Char verbunden mit dem Gedanken, dass ein Gedicht auf Entstehung drängt, auch entgegen den schlechten Wegbedingungen von ‚vagen Sprachvorräten‘ und dem widerstandserprobten Himmelsbrot der ‚Beobachtungen und Ahnung‘. Das Unsagbare strebt nach Sagbarkeit, aber das Gedicht markiert für Char eine Bewegung und eine Richtung ohne konkretes Ziel, es eröffnet einen Raum, der groß und unfassbar wie das Universum ist.

Krolow versteht seine eigene Poetikdozentur in Anlehnung an Char als einen Gewaltmarsch, meint damit aber eher eine Tour de Force durch ein undurchsichtiges literarisches Feld, das er als Zeitgenosse nicht überblicken kann. Dem Bild des Gewaltmarschs bleibt Krolow im Verlauf seiner Vorlesungen sprachlich verhaftet, wie sich in seinen martialischen Ausdrücken zeigt, mit denen er die zeitgenössische Lyrikszene beschreibt. Dieser Sprachduktus zeugt davon, aus welcher Zeit Krolow stammt. Begriffe wie ‚Kampf‘,²²⁷ ‚Inzucht‘,²²⁸ ‚Ersticken‘,²²⁹ ‚Gefecht‘²³⁰ oder (polemische) Ausdrücke wie der ‚Ausrottung‘ des lyrischen Ichs in der Liebeslyrik²³¹ und die Vorstellung, „das Gedicht zu strangulieren, lautlos abzuwürgen im grünen verbalen Urwald“²³² sind in seinen Vorlesungen keine Einzelfälle.

Mit seinem ‚Gewaltmarsch‘ will Krolow seine Poetik des Spiels vorstellen und legitimieren. Die Bewegung, die bei diesem Marsch von Krolow vollzogen wird, mündet in einer normativen Poetik – und das hat Konsequenzen für die Frage nach der Dialogizität seiner Vorlesungen. Bachmanns Vorlesungen sind von dem Versuch geprägt, das Publikum zu beteiligen und, angeleitet durch die implizite Poetik Bachmanns, mit eigenen (Interpretations-)Fragen aus der Poetikvorlesung zu entlassen. Krolows Vorlesungen geben diese Interpretationsange-

225 Ebd., S. 8.

226 Zit. n. ebd., S. 7.

227 Vgl. ebd., S. 8, 20, 57, 97 u. a.

228 Vgl. ebd., S. 13.

229 Vgl. ebd., S. 19, 120 u. a.

230 Vgl. ebd., S. 8, 168.

231 Vgl. ebd., S. 81.

232 Ebd., S. 43.

bote bereits vor. Wie in einer akademischen Vorlesung sind Krolows Vorlesungen deshalb um einen chronologischen und sachlichen Nachvollzug bemüht. Das literarische Feld mit dem Begriff der „Landschaften“ zu beschreiben und Gedichte in diesen Landschaften zu verorten und auf diesen zu kartografieren, erlaubt es Krolow, „das Nebeneinander von poetischen Äußerungen, früher wie heute“²³³ zu beschreiben. Auf diese Weise kann er verschiedene (diachrone) lyrische Entwicklungen und Erscheinungsformen synchronisieren, sie also nebeneinanderstellen. Aus der zeitlichen wird eine räumliche Distanz:

Der Siebzigjährige schreibt. Der Zwanzigjährige schreibt. Der Schriftsteller, der auf eine lange Tätigkeit zurückblicken kann, der Entwicklungen durchlaufen hat, und der Schriftsteller am Anfang von alledem. Zwischen dem einen und dem anderen liegen Schlachtfelder, Scherbenhaufen literarischer Ereignisse, Unsummen von Anstrengungen, liegen Erfolge und Mißerfolge, Sackgassen, Schmollwinkel, liegt manches Licht und viel Dunkelheit.²³⁴

Wie auf einem Tableau, das Krolow in seinen Vorlesungen als Bild gebraucht für ein lyrisches Verfahren der Oberflächlichkeit, erscheinen ihm als Poetikdozent alle Gedichte nebeneinander, die traditionellen wie die zeitgenössischen. Das wird auch an dem Aufbau der einzelnen Vorlesungen deutlich: Krolow handelt nicht zuerst die Lyrik der Avantgarde bzw. die Lyrik vor 1933 ab und wendet sich dann im Anschluss der Nachkriegsliteratur zu, sondern konfrontiert ältere und neuere Lyrik miteinander. Auf diese Weise kann Krolow sein Traditionsverständnis und die Einflüsse älterer Lyrik aufzeigen, ohne allein über die zeitliche Verortung ein Urteil über die Gedichte zu fällen. Während die Beschreibung der ‚Entsubjektivierung‘ in Gedichten für Krolow vor allem historisch von Belang ist, findet die Verortung auf seiner Landkarte über ein formales Argument statt, nämlich über die Frage der ‚Entsemantisierung‘. Verurteilend wird diese Kategorisierung dadurch, dass der Eindruck entsteht, Krolows literarische Karte gehe von einer flachen Erde aus, von der die Gedichte, die nicht seinen ästhetischen Ansprüchen genügen, herunterfallen. Nicht-metaphorisch gesprochen, spricht Krolow diesen Gedichten ihren Kunstzustand ab.

Besonders deutlich wird dieses Phänomen in seiner letzten Vorlesung über „Verstummen, Schweigen und Leere im zeitgenössischen deutschen Gedicht“, in dem es um hermetische zeitgenössische Lyrik geht:

Durch die Gedichte Paul Celans geht das immerwährende Beben des verbalen Erdreichs, die kaum merkliche Erschütterung durch solche Bodenschwankung. Sie wird jedoch stets registriert. Die seismographisch empfindliche Sensibilität Celans antwortet der geringsten Wahr-

233 Ebd., S. 8.

234 Ebd., S. 9.

nehmung dieser Art. Seine Lyrik ging wahrscheinlich als erste einem Gelände zu, das von den schwarzen Fahnen des Verstummens abgesteckt wurde.²³⁵

Das „immerwährende Beben des verbalen Erdreichs“ ist für Krolow eine Beschreibung der Hermetisierung von Sprache in Celans Gedichten. Solange das Gedicht noch nicht gänzlich hermetisch ist, sich für Krolow noch auf seiner Landkarte verzeichnen und beschreiben lässt, ist es für ihn noch lebendig. Celans Dichtung bewegt sich für Krolow jedoch auf einen Abgrund zu, was er in Celans Gedicht „Sprich auch du“ an einer „Ankunft der Schatten beim lyrischen Sprechen“ festmacht: „Das Sprechen wird vom Schatten unterwandert. Es kommt schließlich zu einem Gewimmel von Schemen, zu einer merkwürdigen schemenhaften Lebendigkeit inmitten tödlicher, bedrohlicher Lage.“²³⁶ Aber er komme letztlich doch nur

nahe an die heiße oder eisige Grenze zur gewandelten Sprachstruktur heran, die andere überschritten haben. Wort – als zugleich granitene wie fügsame Materie – ist bei ihm noch jeweils Wortensemble, das über sehr feine Einwirkungen auf das unaufhörlich andrängende Schweigen verfügt. Der zarte, okkupantische Geist dieses Ensembles ist darauf aus, dem Schweigen für eine Weile das Schweigen zu entreißen.²³⁷

Was Krolow in seiner letzten Vorlesung verdeutlicht, ist – und da unterscheidet er sich von Adorno, Bachmann oder Celan – eine rigide Ablehnung des Hermetischen. In Celans Gedichten würden „manchmal Autonomiegelüste“ des Worts auftreten, aber das „Wort [...] ist bei ihm noch jeweils Wortensemble“ und dieses Ensemble sei „darauf aus, dem Schweigen für eine Weile das Schweigen zu entreißen.“²³⁸ Das Celan'sche Gedicht beruht für Krolow noch auf einer Aussage, die der Alltagssprache entrückt ist, sich aber noch nicht gänzlich in eine hermetische, nicht mehr an die Semantik ihrer Zeichen gebundene Sprache verwandelt habe.

Näher an diese Grenze heran geschrieben hätten da schon „Heißenbüttel, Gomringer, Franz Mon, auch [...] Brock und Helms noch“, ihres Zeichens „Wortführer[] der ‚konkreten‘ Dichtung“.²³⁹ Beim „Methodologen Heißenbüttel“ ist das Wort für Krolow „vom Lyriker in die abenteuerlichste Freiheit gesetzt“ und werde damit „zum kombinatorischen Wechselbalg, zu einem Gespenst.“²⁴⁰ In Heißenbüttels Gedichten sind für Krolow nicht mehr einzelne Worte im Ge-

235 Ebd., S. 154.

236 Ebd., S. 150.

237 Ebd., S. 155.

238 Ebd.

239 Ebd., S. 160.

240 Ebd., S. 159.

spräch miteinander, sondern nur noch einzelne Buchstaben. Dieses „Bedeutungsgeröll“ rinnt „durch die Finger des Sprechenden.“²⁴¹ Aber bei Celan und Heißenbüttel sei „dieser Suizid des Gedichts noch nicht eingetreten, wie es überhaupt bis hart an solche Selbstmordgrenzen zu Bekundungen des Gedichts durch das Gedicht kommt.“²⁴² Erst Ernst Jandl vollzieht für Krolow den Gedichtsuizid und überschreitet die Grenze von Krolows imaginärer Lyrik-Karte. Wenn das einzelne Wort dem Zufall überlassen werde, wie es bei Jandl zu erkennen sei, handele es sich um ein „selbstmörderisch veranlagtes Wesen“,²⁴³ um einen „Skorpion, der sich tötet“ – kurzum: „Einige tote Hülsen, Buchstabenhülsen liegen umher. Das Wort ist nicht einmal mehr eine Leiche.“²⁴⁴ Krolow liest Jandls Gedicht „chanson“, in dem das Vertauschen von Artikeln und Buchstaben ausgestellt wird, nämlich um vier Substantive (aus unterschiedlichen Sprachen), deren Artikel zunächst wie in einer Variation vertauscht werden, bis zum Ende des Gedichts kein Buchstabe innerhalb eines Wortes mehr am grammatisch richtigen Platz steht. Entstanden seien diese ‚Wort-Skorpione‘ durch einen „Purismus mit spezifischem ethischem Pathos“²⁴⁵ und mit einem „gewaltigen ethischen Impuls“,²⁴⁶ in dem Krolow vor allem „deutlich terroristische Züge“ ausmacht:

Ein Zwang wird ausgeübt: aus den Sandkastenspielen von gestern und vorgestern ist bitterer Ernst geworden! Seltsame Situation: das Wort, das partikulare Wort – unter Zwang gesetzt, genötigt – beginnt selber zu terrorisieren! Dieser offenkundige Verbalterror – die Kreation einer Wüste – beginnt um sich zu greifen.²⁴⁷

Aber unter einem solchen „Terror und Gegenterror“, in einer solchen „Wüste“, könne man „auch verbaliter nicht leben.“²⁴⁸ Entgehen könne man dem Tod des Gedichts „mittels eines zarten Wortgeflechtes vor dem Schweigen, vor der Leere“, dann „sei die Selbstmordgefahr noch einmal, für diesmal gebannt.“²⁴⁹ Dennoch kämen auch diese Gedichte, in denen Krolow „Fechtmeistereien äußerster Vorhut oder Nachhut“ ausmacht, „kaum über die Sphäre des Interessanten hinaus.“²⁵⁰

Gemäß seinen Ausführungen zur Poetik des Spiels, die u. a. auf einer Balance von sprachlicher Beweglichkeit und grammatischer Verbindlichkeit basiert, spielt

241 Ebd., S. 158.

242 Ebd., S. 160.

243 Ebd., S. 163.

244 Ebd., S. 164.

245 Ebd., S. 165.

246 Krolow zitiert hier Walter Höllerer: ebd.

247 Ebd., S. 166.

248 Ebd.

249 Ebd., S. 168 f.

250 Ebd., S. 169.

die Beweglichkeit auch in Krolows Bild der Landschaftsvermessung eine Rolle. Sowohl in der hermetischen Lyrik eines Celan als auch in konkreten Gedichten Heißenbüttels erkennt Krolow die Gefahr einer völligen Entsemantisierung. Denn für Krolow muss es in Gedichten immer noch um „Verständigung und eine ganz bestimmte Bewegung dank der Verständigung“²⁵¹ gehen. Über die Grenze seiner Karte hinaus gehen schließlich die Konkreten Poet:innen, deren Gedichte Krolow für gänzlich unsemantisch hält.

Diese Form der Grenzziehung ist auch eine – dem Format der Vorlesung inhärente – notwendige Komplexitätsreduktion; sie stellt die besprochenen lyrischen Phänomene in einen dualistischen Entweder-oder-Zusammenhang. Verstärkt wird diese konfrontative Argumentationsstruktur durch Krolows Kampf- und Kriegsmetaphorik. Diese Metaphorik erlaubt es ihm, Leitdifferenzen in seinen Vorlesungen zu etablieren. Wo alte lyrische Unterscheidungs- und Beschreibungskategorien nicht mehr aufrecht zu erhalten sind²⁵² – wie im Liebesgedicht, in dem fortan nicht mehr ohne Weiteres von einer Ich-Du-Beziehung zu sprechen ist, oder wie im politischen Gedicht, das aus demselben Grund nicht mehr klar als Fach abzugrenzen sei –, versucht Krolow neue Beschreibungskategorien anzubieten. Die Beschreibungskategorien, die Krolow nutzt, sind jedoch nicht neue, sondern aus der ästhetischen Tradition wiederbelebte Begriffe.

Krolows Poetikvorlesungen erinnern in ihrem Duktus schließlich auch an alte Regelpoetiken, vor allem dann, wenn er auf literarische Traditionen und deren Modernisierung eingeht, die Entwicklungen des Auslands mit der inländischen Literatur vergleicht oder ausführt, welcher Grad von Abstraktion im Gedicht noch statthaft ist (Celan, Heißenbüttel) und welcher nicht (Jandl). Eine Funktionsstelle dieser klassischen Regelpoetiken und auch der Schiller'schen Ästhetik bleibt in Krolows Vorlesungen jedoch seltsam leer: die Funktion der Bildung und Erziehung. Krolow macht sich in seinen Vorlesungen wenig Gedanken darüber, wie seine Vorlesungen als Lernformat wirken und aufgenommen werden sollen. Er tritt zwar als Dozent ans Katheder und hat im Vergleich zu Bachmann auch einen stringenten Lehrplan vorbereitet. Die Vorlesungen folgen einer genrebestimmten Aufteilung: „Möglichkeiten und Grenzen der neuen deutschen Naturlyrik“, „Die Beschaffenheit des modernen Liebesgedichts“, „Das politische als das öffentliche Gedicht“, „Das Gedicht als Spiel“ und „Verstummen, Schweigen und Leere im zeitgenössischen deutschen Gedicht“. Seine Rezipient:innen hat er jedoch scheinbar nicht als Funktionsstelle seiner Poetologie im Sinn.

251 Ebd., S. 167.

252 An anderer Stelle heißt es, es sei „nicht mehr möglich [...], im Gedicht sich einem bestimmten Terrain allein zu überlassen.“ Ebd., S. 89.

Die Einschätzung des Rezensenten, dass Krolows Vorlesungen aus dem Bewusstsein entstanden seien, „daß das Gedicht ein einziger Monolog ist“, aber die Poetikvorlesungen des Dichters den Versuch darstellen, „diesen Monolog zum Dialog zu erweitern“, scheint sich nach der Analyse der Krolow’schen Vorlesungen ausschließlich auf die Öffnung der Vortragssituation im Allgemeinen zu beziehen. Als Dozent adressiert Krolow notwendigerweise ein Publikum. Durch eine klare Aufteilung in sechs thematische Blöcke und durch seine Landschafts- und Kriegsmetaphern erkennt man in Krolows Vorlesungen das Bemühen um Verständlichkeit, Kategorisierung und Nachvollziehbarkeit. Diese Adressierung ist jedoch nicht mit dem Beteiligungsversuch Bachmanns zu vergleichen, die vom Poetiklehrstuhl gerade nicht lehren, aber „erwecken“²⁵³ wollte. Hatte Bachmann versucht, die von ihr zitierten Gedichte untereinander in einer dialogischen Konstellation zu formieren und darüber hinaus einen Dialog zwischen den Gedichten und dem Publikum herzustellen, ist die Bewertung der Gedichte in Krolows Vorlesungen letztlich gebunden an den Redner am Katheder.

Anders als Bachmann nimmt Krolow die Rolle des Poetikdozenten an, ohne zu zögern, indem er die beiden Begriffsteile „Poetik“ und „Dozent“ ernst nimmt. Er spricht als Dozent in Form eines Frontalunterrichts über eine Regelpoetik im klassischen Sinne – die rückschrittlich anmutet, weil er ein Modell aus dem achtzehnten Jahrhundert wiederzubeleben versucht. Bachmanns und Krolows Vorlesungen ähneln sich wiederum in den Versuchen, etwas über das eigene Werk hinaus Gültiges über zeitgenössische Lyrik zu sagen. Auf diese Weise werfen die ersten Vorlesungsreihen schon früh die Frage auf, welche Funktion Poetikvorlesungen haben sollen und können. Lernt die Student:in nicht doch mehr, wenn sie Krolows Gedichte liest oder eine „Einführung in die Literaturgeschichte“ belegt anstatt Krolows Vorlesungen beizuwohnen? Oder sind Krolows Ausführungen letztlich doch rein poetologisch und nur in Bezug auf dessen Werk zu lesen und zu verstehen?

Das letzte Wort der Vorlesungsreihe hat schließlich doch der Dichter Krolow. Er beendet seine Vorlesungen mit einer Absage an die Erwartungshaltung der Rezipient:innen des Gedichts, die „nicht abwarten können, daß es ihnen, ihren Emotionen, antworte, daß es wenigstens reagiere.“²⁵⁴ Die Absage beinhaltet die Verweigerung des Dichters Krolow, der seine Lyrik dem Zwang zur Stellungnahme entzieht: „Doch scheint mir, daß – wenn es je die Aufgabe des Gedichts gewesen sein sollte, Versprechen einzulösen – dies in unserer Zeit endgültig eine Angelegenheit geworden ist, die sich in anderen Bereichen abspielt.“²⁵⁵ Problematisch wird die Form der Selbstveror-

253 Bachmann, Probleme zeitgenössischer Dichtung, S. 183.

254 Krolow, Aspekte zeitgenössischer deutscher Lyrik, S. 170.

255 Ebd.

tung in Krolows Vorlesungen deshalb, weil sich in ihr eine Flexibilität ausschließlich zugunsten der eigenen Lyrik ausmachen lässt: Es ist literaturwissenschaftlich nicht angesagt, Krolow Haltungslosigkeit oder Verweigerung von Engagement vorzuwerfen, aber es ist sehr wohl notwendig, seine Inkonsistenz in der Darstellung von Selbst- und Fremdverortung aufzuzeigen. Der Vorwurf der Inkonsistenz bezieht sich einerseits auf seine ästhetische Forderung, dass sich Lyrik und eine neue lyrische Sprache nur aus dem Bezug zur Tradition heraus entwickeln und weiterentwickeln können, Krolow selbst aber mit einem ambivalenten Begriff von Tradition arbeitet. Zum anderen zeigt sich eine Spannung zwischen dem Vorschlag einer Poetik des Spiels, die einen stark normativen Charakter aufweist, und der Verankerung eines solchen Anspruchs im Individuum, Krolow selbst. Dadurch erwecken Krolows Vorlesungen durch den Kontrast von normativer Poetik und Verweigerung des eigenen Werks, stärker als Bachmanns Vorlesungen, den Eindruck der Selbstimmunisierung. Sein Nachfolger unter den Lyriker:innen auf dem Poetiklehrstuhl, Helmut Heißenbüttel, versucht sich in seinen Vorlesungen ebenfalls an einem Beschreibungssystem für zeitgenössische Lyrik und Literatur und wird, anders als Bachmann (als Dichterin) und Krolow (als Kritiker) vor ihm, vor allem die Rolle des Dozenten für sich beanspruchen. Seine Vorlesungen zeugen darüber hinaus von der Verweigerung normativer Organisationssysteme, wie sie gerade Krolows Vorlesungen proklamieren.

3.3 Helmut Heißenbüttel (1963)

Als Helmut Heißenbüttel (1921–1996) im Jahr 1969 mit dem Georg-Büchner-Preis ausgezeichnet wurde, hielt Karl Krolow die Laudatio. In dieser würdigt Krolow Heißenbüttel als einen Dichter, der sich nicht dem „überbeweglichen Sprachwitz“,²⁵⁶ den Krolow schon in seinen Poetikvorlesungen an Ernst Jandl kritisiert hatte, hingegeben habe:

Derartige Überbeweglichkeit ist bei Helmut Heißenbüttel nirgends zustande gekommen. Sie ist von ihm nicht beabsichtigt worden, muß ich gleich hinzufügen, nicht beabsichtigt vom Norddeutschen und seiner strengen und folgerichtig angewendeten Vorstellung von Literatur, von Sprache, wie er sie in seinen Frankfurter Universitätsvorträgen während seines Poetik-Lektorats und überhaupt in Auslassungen dargelegt hat, die man im Bande ‚Über Literatur‘ gesammelt findet.²⁵⁷

²⁵⁶ Laudatio Krolows auf Heißenbüttel: <https://www.deutscheakademie.de/en/awards/georg-buechner-preis/helmut-heissenbuettel/laudatio> (zuletzt aufgerufen am 27.9.2023).

²⁵⁷ Ebd.

Und weiter glaubt Krolow, dass „das eigentlich unablässige Thema des Heißenbüttel-Gedichts“ eine gemäßigte Beweglichkeit sei,

das In-Bewegung-Geraten von Sprache, das Durchhalten und Verschwinden von Sprache, das Wiederaufnehmen von Sprache, das Kommen und Gehen von literarischer Sprach-Figur, was als Formulierung schon wieder an das Dekorative heranreicht, das hier nicht gemeint ist, nicht einmal Sprach-Duktus, Sprach-Gestus, vielmehr das Für-sich-Sein der Worte, des einzelnen Wortes neben und nach und um das einzelne Wort, mit seiner verbalen Herkunft, seinen möglichen verbalen Folgen, die ihm innewohnen. Es ist von ihm sozusagen mit seiner ganzen Geschichte, Wortgeschichte ausgestattet worden, einer Geschichte, die sich auf keine Vergleiche, keine Symbole, keine Bilder mehr einlassen braucht.²⁵⁸

Nicht nur die Begriffe des Spiels und der Bewegung aus seinen Poetikvorlesungen tauchen in Krolows Laudatio wieder auf, auch seine Strategie zur Verortung von Gedichten hilft ihm in der Beschreibung der Heißenbüttel'schen Gedichte. Krolow konstatiert, dass die in Heißenbüttels Gedichten „markierenden literarischen Sprachgrenzen widerrufbare, provisorische Grenzen in einem Gelände sind, das von ihm in folgerichtiger Kühnheit, in kühner Konsequenz wieder und wieder neu abgesteckt und verändert wird, wie es zu der unruhigen und konsequenten Sache gehört, die Helmut Heißenbüttel betreibt.“²⁵⁹ Auch lobt Krolow Heißenbüttel dafür, dass in seinen Gedichten noch Sinnbezüge bestehen blieben, die auf die „verbale[] Herkunft“ des Wortes oder auch auf seine „möglichen verbalen Folgen“ gerichtet seien.²⁶⁰

Was Heißenbüttel selbst zum Erhalt des Preises auf der Preisverleihung zu sagen hat, rückt im Gegensatz zu Krolows Lob viel näher an den von diesem kritisierten Sprachwitz heran. Heißenbüttels Dankesrede trägt den Titel „Eine Rede ist eine Rede“ und beginnt wie folgt:

Eine Rede ist eine Rede heißt eine Rede ist eine geredete Rede das heißt sie muß geredet das heißt gehalten werden. Nur eine gehaltene Rede ist eine Rede. Eine ungehaltene Rede ist keine Rede sondern ein Aufsatz. Was nicht bedeutet daß eine Rede unaufgesetzt ist. Das Aufsetzen einer Rede heißt das Konzept der Rede. Das Konzept der Rede entwickelt sich aus dem Anlaß der Rede.²⁶¹

Mit diesem Verfahren schlägt Heißenbüttel einen ganz anderen Weg ein als Krolow ihn in seiner Laudatio vorbereitet. Nach mehreren Absätzen in dieser Form der Repetition und der Variation, die einem *stream of consciousness* ähneln, widmet sich

258 Ebd.

259 Ebd.

260 Ebd.

261 Heißenbüttels Büchner-Preisrede: <https://www.deutscheakademie.de/de/auszeichnungen/georg-buechner-preis/helmut-heissenbuettel/dankrede> (zuletzt aufgerufen am 27.9.2023).

Heißenbüttel in der Tradition der Büchner-Preisreden dem Namensgeber des Preises: „Soll ich über die politischen Überzeugungen Büchners reden? Soll ich über mein persönliches Verhältnis zum Werk Büchners reden?“²⁶² Heißenbüttel versucht es stattdessen mit der Problematisierung der Redesituation und der Gattung der Dankesrede: „Die Rede die ich halten kann ist eine Rede über die möglichen Schwierigkeiten einer Rede. Sie ist zugleich eine Rede über die Möglichkeiten einer Rede.“²⁶³ Statt sich also in die Tradition der Büchner-Preisträger:innen einzufügen, die in ihren Dankesreden ihr Verhältnis zum Namensgeber des Preises reflektieren, erprobt er mit seiner Rede vielmehr die Möglichkeiten einer Rede schlechthin:

Und wenn ich nun eine Rede halte über die Sätze die Georg Büchner 1836 an Karl Gutzkow geschrieben hat worüber kann ich denn dann tatsächlich reden? Ich kann reden über eine politische Ansicht Einsicht Überzeugung. Ich kann fragen ob die Reform von oben tatsächlich unmöglich ist und weshalb. Ich kann fragen ob es nur zur Zeit Büchners so war oder ob es heute noch so ist und weshalb. Ich kann nach dem Unterschied der gesellschaftlichen Verhältnisse 1836 und 1969 fragen. Usw. Was für eine Rede halte ich wenn ich so rede?²⁶⁴

Er versuche sich vor allem „redend an dem zu beteiligen was es zu sagen gibt.“²⁶⁵ Mit dieser Formulierung drückt Heißenbüttel einerseits aus, dass es nicht sein Anliegen sei, eine politisch motivierte Rede zu halten, er sich gleichwohl auch den aktuellen politischen Problemen nicht verschließen wolle. Andererseits beschreibt er auch den ästhetischen Unterschied zwischen Inhalt und Form: Über politische Ansichten, Einsichten und Überzeugungen oder den Unterschied der gesellschaftlichen Verhältnisse zwischen 1836 und 1969 zu sprechen, wäre der Versuch, sich dem Namensgeber des Preises und aktuellen politischen Debatten inhaltlich zu nähern. Für Heißenbüttel ist die drängendere Frage jedoch eine formale: „Was für eine Rede [meine Hervorhebung, I.B.] halte ich wenn ich so rede?“²⁶⁶ Hinter diesem Verweis auf klassische ästhetische Fragestellungen verbirgt sich auch Heißenbüttels Auseinandersetzung mit der Frage, inwieweit Literatur politisch ist bzw. was Literatur politisch macht.

Hintergrund dafür ist, dass Heißenbüttels Büchner-Preisrede unter besonders brisanten Bedingungen stattfindet: Inmitten der noch anhaltenden Studentenunruhen gehört auch Heißenbüttel, Jahrgang 1921, Kriegsteilnehmer und Kriegsversehrter, zu der Gruppe, die von der jungen Generation angegriffen wird. Seine Preisrede fällt in die Zeit einer internationalen Schwellensituation, u. a. erfolgten noch vor sei-

262 Ebd.

263 Ebd.

264 Ebd.

265 Ebd.

266 Ebd.

ner Büchner-Preisrede 1969 Regierungswechsel in den USA, in Frankreich und in der Bundesrepublik Deutschland. In Darmstadt selbst war ein Streit über das Lehrverbot des Lehrers Heinz Lüdde entbrannt, der am städtischen Georg-Büchner-Gymnasium antiautoritäre und linke Positionen vertreten hatte. Lüdde stand den Maximen eines Büchners aus Sicht der jungen Generation näher als die Mitglieder der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung: Nicht nur Darmstädter Schüler:innen, sondern auch die Vertreter und Vertreterinnen der Außerparlamentarischen Opposition (APO) erkannten einen Widerspruch zwischen dem für sie als Vorbild geltenden Georg Büchner und der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung, die Büchner – aus Sicht der APO – instrumentalisiert und institutionalisiert habe. Aus Angst vor ungeplanten Störungen der Preisverleihung entschied sich die Akademie vorausahnend, eine Gruppe von demonstrierenden Schüler:innen und Student:innen zur Preisverleihung einzuladen, um größere Störungen der Preisverleihung durch Proteste zu vermeiden. Dennoch konnte die Preisverleihung letztlich nur durch einen Polizeieinsatz zu Ende gebracht werden.²⁶⁷

Heißenbüttel kommentiert mit seiner Büchner-Preisrede die politische Situation seiner Zeit und antizipiert die verschiedenen Streitpositionen, die sich während der Preisverleihung in Darmstadt tatsächlich in einem Raum gegenüberstehen. Er ent hält sich aber einer Parteinahme, was den Protest der jungen Generation verstärkte. Mit seiner Rede schließt er sich weder der einen noch der anderen Seite an, sondern behauptet seine Position als Dichter, dessen Expertise und Streitmittel die Sprache ist. Den Versuch, eine Rede zu halten, die eine politische Agenda verfolgt (sich also z. B. um die gesellschaftlichen Verhältnisse des Jahres 1836 oder 1969 bemüht), ist für Heißenbüttel immer schon die Bestätigung eines politischen Missstands, einer Schere von Armen und Reichen, von Gebildeten und Ungebildeten sowie Privilegierten und Abhängigen.²⁶⁸ Denn das Sprachmaterial, aus dem die Rede und auch die Literatur verfasst sei, manifestiere diese Unterschiede:

[S]ie bewahrt den Riß auf. Denn die Ungebildeten reden kein Schriftdeutsch. Auch die Sprache ist reaktionär. Sie bewahrt auf und trägt das Aufbewahrte zugleich weiter in neue Zusammenhänge. Wenn ich tatsächlich einen Versuch machen will zumindest redend über den Riß zwischen dem gebildeten und dem ungebildeten Teil der Gesellschaft hinauszukommen muß ich versuchen in der Sprache zu reden die für beide gleich weit weg ist.²⁶⁹

²⁶⁷ Vgl. für die historischen Hintergründe zur Preisverleihung des Georg-Büchner-Preises an Heißenbüttel: Judith S. Ulmer, *Geschichte des Georg-Büchner-Preises. Soziologie eines Rituals*, Berlin, Boston 2006, S. 209–241.

²⁶⁸ Vgl. Heißenbüttels Büchner-Preisrede: <https://www.deutscheakademie.de/de/auszeichnungen/georg-buechner-preis/helmut-heissenbuettel/dankrede> (zuletzt aufgerufen am 27.9.2023).

²⁶⁹ Vgl. ebd.

Und die Sprache, die für beide Teile der Gesellschaft gleich weit weg ist, ist die poetische Sprache. Das Einwirken des Dichters funktioniert für Heißenbüttel dementsprechend auch nicht über engagierte Kundgebung, sondern in der Innovation seines Umgangs mit dem Sprachmaterial. Die Büchner-Preisrede stellt Heißenbüttels Poetologie sehr deutlich aus. Dass die Betonung des Dichterischen in seiner Rede vor allem formal deutlich wird, ist den politischen Verhältnissen Ende der 1960er Jahre genauso geschuldet wie der ästhetischen Haltung, dass das Formale das eigentlich Politische sei. Diese Prämissen liegen auch seiner Anfang der 1960er Jahre gehaltenen Poetikvorlesungen zugrunde, dort hatte Heißenbüttel sie jedoch noch mit völlig anderem Duktus vorgetragen.

In seiner Frankfurter Vorlesungsreihe, die bereits 1963, also sechs Jahre vor der Büchner-Preisrede stattfand, tritt im Unterschied zu seiner Büchner-Preisrede die Dimension der (Literatur-)Wissenschaft hinzu, zu der es sich zu verhalten gilt. Heißenbüttel verweigert, anders als Bachmann, weder die Rolle des Dozenten noch den Zugriff auf das eigene Werk, wie es sowohl Bachmann als auch Krolow getan hatten. Auch literarisiert er seine Vorlesungen noch nicht in dem Maße, in dem er es mit seiner Büchner-Preisrede sechs Jahre später tut.

Heißenbüttel rollt das Problem des Formats jedoch von einer anderen Seite auf: Als Verfasser von zeitgenössischen Gedichten wehrt er sich gegen eine seiner Meinung nach nicht mehr zeitgemäße literaturwissenschaftliche Kategorisierung von Lyrik und Literatur im Allgemeinen und schlägt deshalb eine Typologisierung der Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts vor, die sich von Krolows Vorschlag einer geschlossenen Poetik deutlich unterscheidet. Heißenbüttels Typologie soll auch „tragfähig [...] für die eigene literarische Produktion“²⁷⁰ sein, wie Sabine Kyora schreibt. Grundlegend für das Verständnis der Lyrik Heißenbüttels seien, so Kyora weiter, „zwei Aspekte“, nämlich „der Verlust der philosophischen Weltdeutung als Ausgangspunkt für die Beschäftigung mit der Materialität von Sprache und die Abhängigkeit des Weltzugangs und des Bewusstseins von der Sprache.“²⁷¹ Ähnlich wie die Poetikdozent:innen vor ihm (und der Literatur der Moderne folgend) misstraut auch Heißenbüttel der Vorstellung, dass Erkenntnis subjektiv oder durch die Dinge an sich möglich sei.

In seiner Lyrik resultiert dieses Misstrauen in einer, wie er in seinen Frankfurter Vorlesungen konstatiert, „sprachliche[n] Verdoppelung der Welt.“²⁷² Dahinter verbirgt sich der Wille, den Heißenbüttel mit verschiedenen Vertreter:innen der

270 Sabine Kyora, „Reduzierte Sprache“. Heißenbüttels Poetik nach den historischen Avantgarden. In: „Reden über die Schwierigkeiten der Rede“. Das Werk Helmut Heißenbüttels, hg. v. Hans-Edwin Friedrich, Sven Hanuschek, München 2011, S. 33–47, hier: S. 34.

271 Ebd.

272 Heißenbüttel, Grundbegriffe einer Poetik im 20. Jahrhundert, S. 187.

Konkreten Poesie teilt, sowohl die auf den Inhalt fokussierte Lyrik als auch die ästhetizistische Poesie der Nachkriegszeit zu überwinden. Die Hinwendung zur Materialität von Sprache, wie Heißenbüttel sie auch in seiner Büchner-Preisrede proklamiert, ist sein Versuch, „statt des sprachlichen Illusionsraums“ eine „sprachliche Verdoppelung der Welt“ zu erproben.²⁷³ Ziel dieser „Verdoppelung der Welt“ ist die Konstruktion eines Sprachraums, der eingefahrene Gegensätze (wie z. B. die in der Büchner-Preisrede benannte Schere zwischen „arm“ und „reich“ oder „gebildet“ und „ungebildet“) nicht verfestigt, sondern den Oppositionsparteien gleichberechtigte Chancen der Mitsprache und des Nachvollzugs ermöglicht. Seine Frankfurter Vorlesungen stellen genau wie seine Lyrik den Versuch einer Demokratisierung durch Sprache und Literatur aus:

Die Literatur hat die Einheit des subjektiven Selbstbewußtseins als eine Fiktion entlarvt und damit zersetzt. Die Gleichheit aller Menschen, auf diese letzte Einheit gerichtet, die den Gedanken der demokratischen Gesellschaft bildete, ist so nicht mehr der gesellschaftliche Grund der neuen Literatur. Sie provoziert vielmehr die Idee einer neuen Gleichheit, die unwiderruflich das Bild der heute noch herrschenden Gesellschaftsform verändern wird. Es ist die Gleichheit des vergleichbaren (und in sozusagen totaler Säkularisierung gottähnlich gewordenen) Individuums; diese Gleichheit ging zugrunde in der Hybris des tödlichen faschistischen Größenwahns. Es ist die Gleichheit der Gleichgerichteten. Gleichgerichtet nicht, weil ihre Individualität der bösartigen Manipulation einer allmächtigen Verwaltung und Registratur unterjocht würde, sondern weil ihr Menschliches (in einem Zustand, der jenseits der Fiktion vom subjektiv Begrenzbareren liegt) nur definiert werden kann unter den Abbriviatoren, die alle Menschen unter den jeweils gleichen Bezugspunkten gleich machen. Eine solche Gesellschaft der Gleichgerichteten kann hypothetisch aus den Erscheinungen der neuen Literatur (und Kunst) erschlossen werden.²⁷⁴

Das bürgerliche Subjekt ist von der Literatur der klassischen Moderne „zersetzt“ worden, Demokratisierungsbestrebungen, wie sie der Atheismus verheißen hatte, endeten in der Inauguration einer gottgleichen Führerpersion und einer entindividualisierten Masse im Faschismus. Gleichheit ist für Heißenbüttel fortan nur noch als Gleichgerichtetheit denkbar, die er nicht zuletzt mit der Sprache seiner eigenen Lyrik erprobt. Die neue Literatur, von der er spricht, ist Ausdruck für einen Wechsel von „symbolischer zu reproduktiver Redeweise.“²⁷⁵ Diese reproduktive Redeweise stellt er in seiner Büchner-Preisrede performativ aus, während er in Frankfurt über dieses Verfahren diskursiv spricht. Heißenbüttel wird der erste Poetikdozent sein, der sich nicht nur mit zeitgenössischer Lyrik auseinandersetzt und sich im Verhältnis zu ihr als Dichter oder Kritiker verortet, son-

273 Ebd., S. 189.

274 Ebd., S. 191.

275 Ebd., S. 189.

dern der auch Kritik am wissenschaftlichen Umgang mit Lyrik übt, indem er sich selbst zum Dozenten stilisiert.²⁷⁶

3.3.1 Als Poetikdozent wider die Poetik

Helmut Heißenbüttel beginnt seine Frankfurter Poetikdozentur, anders als seine Vorgänger:innen, mit einer klar umrissenen Forschungsfrage, die ihn im Verlauf seiner Dozentur in Frankfurt beschäftigen soll:

Sprechen werde ich über ‚Grundbegriffe einer Poetik im 20. Jahrhundert‘. Hinter diesem Titel verbirgt sich die Frage nach Kategorien und Kriterien der neueren Literatur. Zugespitzt: die Frage, ob und wie weit die Literatur des 20. Jahrhunderts besonderer Kategorien und Kriterien bedarf, ob und wie weit diese Literatur als etwas Besonderes und neu zu Beurteilendes anzusehen ist. Liegt in dieser Frage ein Programm? Wenn ja, jedoch ein Programm, das bemüht ist, die Dogmatik des Programmatischen zu vermeiden, und das ein Ziel einzig darin sieht, die Offenheit des Urteils und der Entscheidung so weit wie möglich offenzuhalten.²⁷⁷

Um diese „Grundbegriffe“ zu skizzieren, möchte sich Heißenbüttel auf „Zitate und Beispiele“²⁷⁸ stützen, insbesondere aber auf seine eigene Erfahrung mit der zeitgenössischen Literatur. Seine Erfahrung speise sich aus eigenen Lektüren, Rezensionstätigkeiten und seiner Arbeit als Schriftsteller. Auch Heißenbüttel sichert sich mit der topischen Bescheidenheitsformel ab, dass seine Vorlesungen nicht mit „wissenschaftlichem oder mit philosophischem Anspruch“²⁷⁹ gehalten würden. Dennoch wolle er „ein paar Vorschläge machen, die zum Nachdenken anregen und ein vielleicht schon allzusehr erstarrtes Vorstellungsschema auflockern, durchbrechen, durchlöchern“.²⁸⁰ Hinter dieser vermeintlichen Bescheidenheitsformel verbirgt sich nicht nur die Immunisierung gegen Kritik, sondern vielmehr ein eigener Kritikpunkt: Heißenbüttel möchte nicht wie die Literaturwissenschaftler:innen seiner Zeit wahrgenommen werden, eben weil er an deren Methoden im Verlauf seiner Vorlesungen deutliche Kritik äußern wird.

²⁷⁶ Er entspricht damit seinem Ruf als Theoretiker der Konkreten Poeten, den er sich auch als Lektor in Hamburg und später Redakteur beim Süddeutschen Rundfunk erarbeitet hatte. Vgl. Ralf Schnell, *Die Literatur der Bundesrepublik*. In: *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, hg. v. Wolfgang Beutin, Matthias Beilein, Klaus Ehlert u. a., 8. aktual. u. erw. Auflage, Stuttgart, Weimar 2013, S. 585–668, hier: S. 636.

²⁷⁷ Heißenbüttel, *Grundbegriffe einer Poetik im 20. Jahrhundert*, S. 116.

²⁷⁸ Ebd.

²⁷⁹ Ebd.

²⁸⁰ Ebd., S. 116f.

Ausgangspunkt für Heißenbüttels Untersuchung ist die Feststellung, „daß wir noch immer nicht genau wissen, welche Welt es ist, in der wir leben, und daß wir infolgedessen ebensowenig wissen, was das für eine Art von Literatur ist, die wir vor uns haben, die wir lesen und nicht lesen.“²⁸¹ Für Krolow war mit dieser Feststellung noch das Problem der Zeitgenossenschaft und der Historisierbarkeit von literarischen Werken aus der Perspektive des Zeitgenossen verbunden. Seine Poetik des Spiels war jedoch nicht auf historische Offenheit, sondern auf eine exklusive Kanonisierung angelegt. Anders ist das in Heißenbüttels Vorlesungen: Statt einer zeitgenössischen Poetik schlägt er eine literarische Typologie vor, die in ihrer Offenheit des stetigen Wachstums fähig und nicht durch Gattungs- oder Epochenbegriffe von vornherein begrenzt ist.

Heißenbüttel ist der erste Poetikdozent, der seine Beispiele mit dem Vortragen eines eigenen Gedichts beginnt. Das gelesene Gedicht war zuerst in der Zeitschrift „Akzente“ veröffentlicht worden und hatte einen Leserbrief mit der Frage provoziert, wieso es sich bei diesem Gedicht überhaupt um ein Gedicht handele:

1 Mann	auf	I Bank	
1 Zwieback	in	I Hand	
		I Hand	
	in	I Hand	und
1 Mann			und
1 Zwieback			und
		Hand	
	in	Hand	und
	auf	I Bank	
1 Zwieback			und
Krümel			²⁸²

Die einzelnen Verszeilen des Gedichts sind so arrangiert, dass die verschiedenen Wortarten oder -funktionen übereinanderstehen, beispielsweise stehen alle Präpositionen untereinander wie in einer Liste. Die klassische, linksbündige Druckversion eines Verses ist dadurch grafisch aufgehoben. Der Verfasser des Leserbriefs fühlt sich von Heißenbüttels Gedicht hintergangen, da es sich mit dem Anspruch, ein Gedicht zu sein, präsentiert, aber in seiner Banalität und seiner Verwendung

²⁸¹ Ebd., S. 117.

²⁸² Ebd.

von wiederkehrenden Zahlen in arabischer und römischer Schrift nicht „unlyrischer und häßlicher und vor allem unverständlicher“²⁸³ sein könne.

Heißenbüttel zitiert den Leserbrief, um die bis heute oft gestellte Frage zu diskutieren, was Lyrik und was Literatur überhaupt sei. Für Heißenbüttel ist diese Frage geprägt von einem falschen Verständnis des „dichterischen Anspruchs“.²⁸⁴ Der Glaube, hinter einem Werk verberge sich ein dichterischer Anspruch, sei ein Vorurteil, „das, ohne sich dessen gewiß zu sein, bereits weiß, wieso etwas ein Gedicht, ein literarisches Gebilde sei“ und dieses Vorurteil sei es, „das als Sperre zwischen Leser und literarischem Werk steht.“²⁸⁵ Gegen dieses Vorurteil arbeitet Heißenbüttel in seinen Poetikvorlesungen an und greift dabei auf das Modell der Regelpoetiken im achtzehnten Jahrhundert zurück, um die Problematik eines solchen Projekts für das zwanzigste Jahrhundert zu verdeutlichen. Als Vertreter der experimentellen Lyrik weiß er, dass sich die Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts, insbesondere nach dem Zweiten Weltkrieg, „nicht mit früheren Epochen vergleichen läßt“, weshalb ihre Schwierigkeiten und Bestimmungen „allein zeitgenössisch“ abzuleiten seien.²⁸⁶ Ohne also die literarhistorische Tradition zu verleugnen, verdeutlicht Heißenbüttel, dass es ihm nicht um eine Übernahme schon bestehender Konzepte geht, wie dies in Krolows Vorlesungen der Fall war, sondern um eine grundsätzlich moderne Typologie.

Das Missverständnis des Lesers macht Heißenbüttel vor allem darin aus, dass dieser die Kategorien der „Aufgeschlossenheit, des Bemühens, der Ehrlichkeit“²⁸⁷ zugrunde lege. Der Leser glaube nicht, dass er „veräppelt“ werde, „weil einem aufgeschlossenen Leser gegenüber Veräpplung unfair wäre und Fairneß dem Autor zugestanden wird.“²⁸⁸ Mit dieser Erwartungshaltung verrate der Leser über seine Lektürepraxis, so Heißenbüttel, dass sein Literaturverständnis nicht nur an die reale Person des Autors, sondern auch an dessen aufrichtige Haltung gebunden sei. Heißenbüttel versucht den Fragen des Leserbriefs – „Wieso ist das ein Gedicht? Wieso ist das überhaupt etwas, was den Anspruch erhebt, Literatur zu sein (und das tut es doch!)“²⁸⁹ – schließlich als Literaturwissenschaftler beizukommen. Deutlich wird das schon an seinem analytischen Umgang mit dem Text des Leserbriefs, den er versucht über seine immanenten Inkohärenzen zu dekonstruieren, z. B. durch den Hinweis auf eine Vermischung von Kriterien der Einfühlung und Kriterien des analytischen Urteils.

283 Ein Leser in einem Leserbrief an Heißenbüttel, zit. n. ebd.

284 Ebd., S. 118.

285 Ebd.

286 Ebd., S. 119.

287 Ebd., S. 118.

288 Ebd.

289 Ebd., S. 117.

Für Heißenbüttel besteht das Problem – anders als noch für Bachmann – nicht darin, dass das empirische Dichter-Ich und das lyrische Ich, das in seinen Gedichten sowieso keine feste Größe mehr ist, als Einheit gelesen werden könnten. Ihm liegt mehr daran, den Begriff der „Poetik“ zu besprechen und zu problematisieren, der letztlich dafür verantwortlich sei, dass der Leser aufgrund alter Lesegewohnheiten und einem Vorverständnis davon, was Lyrik sei, keinen Zugang zu seinem Gedicht gefunden habe. Die Selbstverortung als Dozent ist für Heißenbüttel aber auch deshalb nicht problematisch, weil sein literarisches Schaffen eng an das sekundäre Reden über Literatur geknüpft ist. Heißenbüttel geht als Vertreter der Konkreten Poesie davon aus, dass das Gedicht durch die handwerkliche Arbeit am Sprachmaterial entsteht. Über diese Gemachtheit des Gedichts, wie es schon bei Benn hieß, müsse der Autor „in einer offenen Gesellschaft Rechenschaft ablegen“.²⁹⁰ Aus diesem Grund nimmt „Literaturprogrammatisches einen konstitutiven Stellenwert“²⁹¹ in Heißenbüttels Werk ein.

Die Rezeptionshaltung des Lesers aus dem Leserbrief ist für Heißenbüttel – *pars pro toto* – letztlich kein Problem des Dichters oder des Werks, sondern des literaturwissenschaftlichen Umgangs mit der Lyrik seiner Zeit. Seiner Gedichtrezitation folgt deshalb auch kein Interpretationsangebot, sondern eine Kritik an der Literaturwissenschaft: „Ihr Hauptmerkmal ist die Vielfalt einander nur zugeordneter Methoden.“²⁹² Obwohl Heißenbüttel also anders als die Poetikdozent:innen vor ihm ein eigenes Gedicht zitiert, tut er dies nicht, um in seinen Vorlesungen tatsächlich über seine Lyrik zu reden. Seine Poetikvorlesungen stellen vielmehr eine weitere Problematisierung des Redens über Lyrik aus bzw. ein Reden über das Reden über Lyrik aus. In seiner Kritik an der Methodenvielfalt und der Ungenauigkeit ihrer Abgrenzungen voneinander beruft er sich zur Unterstützung seiner Feststellung auf Max Wehrlics Artikel aus der zweiten Auflage des „Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte“ (1959) zu „Literatur und Ästhetik“:

Ästhetik berührt und überschneidet sich mit Literaturwissenschaft, soweit Ästhetik als die Lehre vom Schönen (in seinem weitesten Begriff!) auch die Kunst und hier wieder die Kunst des Wortes zum Gegenstand hat und soweit Literaturwissenschaft – neben Textkritik und Literaturhistorie – auch die Lehre von Ursprung, Erscheinung, Wirkung und Wert des Wortkunstwerks ist. Wir nennen den gemeinsamen Bereich Poetik, ob es sich dabei nun um eine philosophische Ästhetik der Dichtkunst, um einen allgemeinen Teil der Kunstwissenschaft oder um eine an Einzelwerken gewonnene und für deren Verständnis berechnete

²⁹⁰ Michael Ansel, Helmut Heißenbüttel. Ein Poeta doctus des 20. Jahrhunderts. In: „Reden über die Schwierigkeiten der Rede“. Das Werk Helmut Heißenbüttels, hg. v. Hans-Edwin Friedrich, Sven Hanschek, München 2011, S. 79–96, hier: S. 92.

²⁹¹ Ebd.

²⁹² Heißenbüttel, Grundbegriffe einer Poetik im 20. Jahrhundert, S. 119.

Prinzipienlehre der Dichtkunst handelt. Dieser Unterschied ist mehr ein Unterschied der Methode und des Ausgangspunktes als ein Unterschied des Gegenstandes. Vom Bereich der Poetik ist darum auch die literarische Kritik als ‚angewandte Poetik‘ nicht ganz auszuschließen, worauf schon der weiter gezogene Begriff des englischen ‚criticism‘ weist.²⁹³

Für Heißenbüttel verdeutlicht dieser Ausschnitt das „Nebeneinander begrifflicher und beschreibender Elemente“.²⁹⁴ Der Begriff der „Beschreibung“ ist seines Erachtens ein diffuser Ausdruck, der das Problem der zeitgenössischen Literaturwissenschaft verdeutliche. Während die Ästhetik als philosophische Disziplin „nur nach theoretischen Gesichtspunkten erfaßt werden“ könne, kämen der Literaturwissenschaft verschiedene Aufgaben zu, die sich „streng genommen nur durch angrenzende Nachbarwissenschaften bestimmen lassen“.²⁹⁵ So seien die Methoden der Literaturwissenschaft anderen Disziplinen wie der Geschichtswissenschaft, der Soziologie, der Ästhetik, der Psychologie und Sprachwissenschaft entlehnt. Literaturwissenschaft ist für Heißenbüttel eine undefinierte „Zusammenfassung von Textkritik, Literaturhistorie und Lehre vom Wortkunstwerk“ und damit ein „Gemisch“.²⁹⁶ Das führe letztlich zu Individualmeinungen und einer daraus resultierenden Schulbildung. Heißenbüttel kritisiert an Wehrlis Artikel darüber hinaus die Annahme, dass der theoretische Umgang mit der Literatur der Philosophie überlassen werde – und damit gemäß der Individualmeinung nur noch infrage stehe, „ob man nun Adorno oder Heidegger zu seinem Stützpunkt erklärt.“²⁹⁷ Der Artikel des Reallexikons gebe vor, dass man im „Sinne einer philosophischen Ästhetik“ nur von „Literatur als Kunst sprechen“ könne.²⁹⁸ In dem Artikel, so Heißenbüttel, überschneide sich das Gebiet der Ästhetik und der Literaturwissenschaft nur dort, wo es um die „Kunst des Wortes“ oder um „die Lehre von Ursprung, Erscheinung, Wirkung und Wert des Wortkunstwerks“ gehe.²⁹⁹ Daraus schlussfolgert Heißenbüttel, dass „dieser Begriff der Kunst“ einer „philosophischen Definition“ bedürfe und die Literaturwissenschaft seiner Zeit nicht in der Lage sei zu definieren, „worin sich Literatur als Kunst von der übrigen Literatur unterscheidet“.³⁰⁰

Mit dem Rekurs auf Max Wehrlis Artikel im „Reallexikon“ versucht Heißenbüttel die Lektürehaltung des Lesers aus dem Leserbrief als ein Symptom der Zeit

293 Max Wehrlis Artikel „Literatur und Ästhetik“ aus dem „Reallexikon der deutschen Literatur“, zit. n. ebd., S. 119 f.

294 Ebd., S. 120.

295 Ebd.

296 Ebd., S. 170.

297 Ebd., S. 121.

298 Ebd., S. 120.

299 Wehrli, zit. n. ebd.

300 Ebd., S. 121.

darzustellen. Er problematisiert darüber hinaus jedoch auch seine Rolle als Poetikdozent und greift dabei vor allem auf den von Helmut Viebrock vage gehaltenen Begriff der Poetik zurück. Wehrli's Ausführungen im „Reallexikon“ würden zeigen, dass es in der Literaturwissenschaft einen „Zwiespalt von Literaturhistorie und Poetik“³⁰¹ gebe. Der Artikel schlägt vor, mit einem neuen Poetik-Begriff auf die Veränderung in Literatur und Literaturgeschichte so zu reagieren, dass er fortan das „literarische Selbstbewusstsein des Autors wie seiner Epoche“³⁰² bedeute. Heißenbüttel glaubt, dass damit ein Entwurf formuliert sei, durch den

die Widersprüche zwischen Geschichtsschreibung und normativer, klassischer Poetik versöhnt werden [sollen]. Das heißt, die Normen und Kriterien für die theoretische Durchdringung des literarischen Werks sollen unmittelbar aus der historischen Einordnung und aus dem historischen Verständnis des Werks gewonnen werden.³⁰³

Damit werde der Begriff Poetik umgedeutet „als Funktion eines Welt- und Menschenbildes, das im Werk latent ist.“³⁰⁴ Das literarische Werk liefere nach diesem Verständnis von Poetik seinen eigenen historischen Erkenntniswert, sobald es aber um die Summe literarischer Werke gehe, unterliege die Interpretation „den Kriterien der Stilgeschichte.“³⁰⁵ Der Poetik-Begriff bleibe dadurch „uneinheitlich.“³⁰⁶

Was in dem an Heißenbüttel adressierten Leserbrief der Begriff des Gedichtes war, ist für ihn als Dichter, studierten Literaturwissenschaftler, Rezensenten und zuletzt Poetikdozenten schließlich der Begriff der Poetik. Fragt sich der Leser des Gedichts, was noch als Gedicht zu bezeichnen sei, so fragt sich Heißenbüttel, was der Begriff der Poetik noch leistet. Er wirft der Literaturwissenschaft vor, sich nicht mehr mit den eigenen wissenschaftlichen Begriffen auseinanderzusetzen und damit einen Keil zwischen Literaturtheorie und literarische Praxis zu treiben:

Die Wissenschaft verstärkt vielmehr immer wieder die Unsicherheit, indem sie einfach auf das zurückweicht, was bloß von der Gewohnheit und dem öffentlichen Bewußtsein anerkannt ist, auf das konventionell Etablierte. Das Etablierte aber verhindert vor allem eins, nämlich die Bildung von Kriterien für das unmittelbar Zeitgenössische, für das, was gestern und heute entsteht und in dem ich mich mit meinen Erfahrungen und Irritationen wiederfinden kann. Produktion und Theorie der Literatur fallen auseinander.³⁰⁷

301 Wehrli, zit. n. ebd., S. 122.

302 Ebd.

303 Ebd.

304 Ebd.

305 Ebd.

306 Ebd.

307 Ebd.

Wenn der Begriff der Poetik also unhinterfragt weiterhin literaturwissenschaftlich benutzt werde, müsse man davon ausgehen, dass er in keiner Verbindung mehr zur zeitgenössischen Literatur stehe. Heißenbüttel geht noch weiter: Er glaubt, dass die „theoretischen Impulse, die der Literatur gerecht werden“ von „Schriftstellern und Philosophen“ stammen.³⁰⁸ Er stärkt auf diese Weise die eigene Position am Frankfurter Katheder als Schriftsteller, der als *poeta doctus* der bessere Literaturwissenschaftler sei.

Auf eine Ausnahme verweist Heißenbüttel in seiner Kritik an der Literaturwissenschaft jedoch nachdrücklich: Der Versuch, den Ernst Robert Curtius in seinem Buch „Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter“ (1948) unternommen habe, auf die Geschichte von Begriffsbedeutungen einzugehen, sei auch als Versuch zu verstehen, „die Undurchdringlichkeit des überlieferten Vorverständnisses zu zerstören.“³⁰⁹ Heißenbüttel erkennt in Curtius einen Vorreiter seines eigenen Projekt, dessen Ausführungen allerdings mit dem achtzehnten Jahrhundert aufhören, also mit dem letzten Jahrhundert, das noch Regelpoetiken kennt. Heißenbüttels eigenes Programm bezieht sich sowohl auf die „Idealvorstellung[en]“³¹⁰ Wehrlics als auch auf die Forderungen Curtius'. Die Schwierigkeit des Unterfangens bestehe darin, „wie man einen sachlich gesicherten Grund finden kann, ohne wieder in die beiden Rückläufe zu verfallen, die einmal in das bloß konventionell Etablierte und zum anderen in die nicht begründete Abhängigkeit einer philosophischen Doktrin führen.“³¹¹

Seinen Vorschlag exerziert Heißenbüttel am Modell der Gottsched'schen Regelpoetik. In Gottscheds „Versuch einer Critischen Dichtkunst“ sei zum einen noch der Bezug auf die Antike spürbar und zum anderen eine „Zusammengehörigkeit“ von „Poetik und Rhetorik“ gegeben.³¹² Gottscheds Katalogisierungen zeugen für Heißenbüttel davon, dass in dessen Poetik noch „das Bewußtsein von einer Welt“ reproduziert werde, „die diesem Bewußtsein als eine übersichtlich gegliederte erscheint.“³¹³ Im Zentrum dieses Bewusstseins stehe bei Gottsched der Poet als „neuer Welterschöpfer“, der den Plan der Welt aufdecke und nachzeichne, weshalb er in der Lage sei, „wahrhaft und genau urteilend“ zu unterscheiden „zwischen den Erscheinungen.“³¹⁴ Ein solches Modell ist für Heißenbüttel im zwanzigsten Jahrhundert nicht mehr denkbar, weil weder die Einteilung der Welt in Kategorien noch die Stellung des Poeten als „Welterschöpfer“ gesichert sei:

308 Ebd.

309 Ebd., S. 123.

310 Ebd., S. 125.

311 Ebd.

312 Ebd.

313 Ebd., S. 128.

314 Ebd., S. 129.

Wenn die eindeutige und zuverlässige Beurteilung literarischer Werke von den Bedingungen abhängt, die ich in diesem Modell zu rekonstruieren versucht habe, können die Werke des 20. Jahrhunderts nicht eindeutig und zuverlässig beurteilt werden. Aus dem negativen Ergebnis kann ich die Folgerung ziehen, daß alle anderen Versuche, eine regulative Poetik für die neuere Literatur zu entwickeln, nicht standhalten können. Es gibt keine Poetik für die Literatur des 20. Jahrhunderts, weil ich nicht mehr mit dem regelnden Vorverständnis von einer vernünftig und natürlich eingerichteten Welt rechnen kann, ein solches Vorverständnis, wo es vorkommt, vielmehr als Vorurteil bekämpfen muß.³¹⁵

Im zwanzigsten Jahrhundert ist eine solche Einheit von Erkenntnissubjekt und Erkenntnisobjekt nicht mehr vorhanden. Gottscheds Regelpoetik beruhe sowohl auf der Annahme einer als Ganzes erschließbaren Welt, als auch auf dem „Bewußtsein des Urteilenden“, dem sich die Welt nur erschließbar zeige, weil dem Bewußtsein eine „vernünftige und natürliche Einteilung der Welt bereits vorgegeben ist.“³¹⁶ Diese Vorgaben gelten Heißenbüttel zufolge für das zwanzigste Jahrhundert nicht mehr.

Die kurze Blütezeit von Gottscheds Werk im Allgemeinen und seiner Poetik im Besonderen, so könnte man mit Heißenbüttel schlussfolgern, liegt in der Geschlossenheit und Exklusivität von Gottscheds Systems begründet, das sich auf die Erfahrbarkeit einer geschlossenen Welt und eines Ganzen in dieser Welt beruft. Für Heißenbüttel sind Curtius' Forderung „nach einer ‚elementaren Theorie und Technik der Literatur‘“ deshalb offengeblieben, weil das konträre Programm eines Gottscheds bewiesen habe, dass „sie offen bleiben muß.“³¹⁷ Curtius' Studie habe versucht, das zu demonstrieren, indem sie die Gegenwart aussparte und keinen allgemeinen Anspruch formulierte. Dennoch habe, so Heißenbüttel, auch Curtius darauf vertraut, „daß die rückhaltlose Offenheit der literarischen Erfahrung und die Neugier auf das Unerprobte schließlich zu einem Ergebnis führen müßten, das regulativen Charakter haben könnte.“³¹⁸ Ein solches Ergebnis hat Curtius nach Heißenbüttel nur durch die Widerlegung seiner eigenen These erlangt: Sein Werk „ist ein Ganzes geworden, weil es in sich fragmentarisch geblieben ist.“³¹⁹ So schlussfolgert Heißenbüttel am Ende seiner ersten Vorlesung im Stile der Frühromantik: „Nur wo das Fragmentarische an die Stelle des Systems tritt, so scheint die Lehre zu lauten, wird noch Zusammenhang erfaßt.“³²⁰

Zurückgebunden an den Leserbrief und die Frage, woran man ein Gedicht erkennt bzw. ab wann etwas als Gedicht gilt, schließt Heißenbüttel aus der Auseinan-

315 Ebd., S. 130.

316 Ebd., S. 129.

317 Ebd., S. 130.

318 Ebd.

319 Ebd.

320 Ebd.

dersetzung mit Gottscheds Regelpoetik, dass die Mechanismen sich vertauscht haben: Im achtzehnten Jahrhundert sei erst definiert worden, wie Literatur beschaffen sein muss, um bestimmte Wirkungen zu erzeugen, im zwanzigsten Jahrhundert werde erst Literatur verfasst und dann gefragt, wie sie beschaffen sei. Bei Heißenbüttel heißt es: „Erst am Gemachten kann ich erfahren, ob die Erlaubnis zum Machen zu Recht gegeben war. Das ist das Dilemma. Es gibt keine Regeln.“³²¹

Was Heißenbüttel mit der „erstaunliche[n] Sympathie für den auf klassizistische Gattungsnormen fixierten Gottsched“ trotz aller Unterschiede und Widerstände gegen dessen Regelsystem ausstellt, ist die Bewunderung für einen „mit akademischem Anspruch auftretende[n] Dichtungsreformer“, der „auf der Basis des wolffschen Rationalismus letztmalig im deutschen Sprachraum eine ‚wirkliche und wahrhaftige Poetik‘ verfasst und ‚vom Dichter [...] die Kenntnisse und die Bildung eines Universalgelehrten [erwartet]‘ habe.“³²² Die Faszination für Gottsched entspricht Heißenbüttels eigener Positionierung als *poeta doctus* im Literaturbetrieb.³²³

Bachmann hatte in ihren Vorlesungen die Verweigerung eines wissenschaftlichen Vorgehens proklamiert und inszeniert. Dahinter steckte in ihren Vorlesungen auch der Glaube, dass der Kunst eine einzigartige Erkenntnisfähigkeit inne ist, die über die Erkenntnismöglichkeiten eines wissenschaftlichen Zugangs hi-

321 Ebd., S. 131.

322 Ansel, Helmut Heißenbüttel, S. 87.

323 Diese Positionierung ist charakteristisch für Heißenbüttels Poetikvorlesung. Wilfried Barner hat herausgestellt, dass die Bezeichnung des *poeta doctus* nicht schon zutrefte, wenn ein Autor „die beiden Merkmale des ‚gelehrten‘ Berufs oder des im Werk ausgebreiteten ‚gelehrten‘ Wissens“ aufweise. Notwendige Bedingungen, um von einem *poeta doctus* sprechen zu können, sind für Barner fünf Kriterien: „Wissenschaftsorientiertheit, Traditionsbindung, Handwerklichkeit und Arbeitsethos, Exklusivität für die Verständigen, Verhaftetsein an Reflexion und Theorie“. (Wilfried Barner, *Poeta doctus. Über die Renaissance eines Dichterideals in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*. In: *Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. Festschrift für Richard Brinkmann, hg. v. Jürgen Brummack, Tübingen 1981, S. 725–752, hier: S. 728.) Für Ansel besteht kein Zweifel, „dass Heißenbüttel als ein in jeder Hinsicht typischer *Poeta doctus* verzeichnet werden kann“. (Ansel, Helmut Heißenbüttel, S. 92.) Die Literaturwissenschaft der 1950er und 1960er Jahre sei jedoch „zu traditionalistisch und konservativ ausgerichtet“ gewesen, um Heißenbüttels Stellung zwischen Literatur und Literaturtheorie zu erkennen, während sich Heißenbüttel nach der Politisierung der Literaturwissenschaft im Anschluss an den Germanistentag von 1966 und den Zürcher Literaturstreit um Emil Staiger im selben Jahr als *poeta doctus*, der sich einer „eingängigen Positionierung“ verweigert, uninteressant gemacht hatte. (Ebd.) Im Sommersemester 1963 positioniert er sich noch ohne den Widerstand des Publikums oder der Ordinarien als *poeta doctus* am Frankfurter Katheder und erfüllt auf diese Weise das mit der Gründung der Poetikdozentur verbundene Desiderat Viebrocks, literarische Praxis und literarische Theorie wieder zu vereinen. Entgegen der Gründungsideen Viebrocks nutzt Heißenbüttel den Auftritt am Frankfurter Katheder jedoch nicht, um über Lyrik zu reden, sondern das zeitgenössische, literaturwissenschaftliche Reden über Lyrik zu kritisieren.

nausgehen. Sie eröffnete auf diese Weise implizit eine Debatte innerhalb der universitären Institution, was die (Literatur-)Wissenschaft dagegen noch leisten könne. Heißenbüttel stellt diese Frage in seinen Poetikvorlesungen nun explizit. Er spricht als Dichter, wenn er die Lektürepraxis seiner Leser und Leserinnen als Symptom einer stagnierenden und rückwärtsgewandten Literaturwissenschaft anprangert und damit nicht zuletzt auch sein Gedicht verteidigt. Gleichwohl spricht er nicht aus der Position des Dichters, der seinen Leser:innen die Interpretation der eigenen Gedichte abnehmen würde. Er spricht auch als Vertreter einer neuen, experimentellen Lyrik, wenn er von der poetischen „Freiheit“ spricht, „zu machen, was ich will. Zu machen, was mir nur machbar scheint.“³²⁴

In der Funktion des Poetikdozenten hält er sich dafür umso deutlicher an ein dialektisches Argumentationsverfahren: Er entwirft sechs konventionell aufgebaute Vorlesungen, beginnt mit einer These (und dem Beispiel Wehrlis), beantwortet diese mit einer Antithese (und den Beispielen Gottsched und Curtius), um schließlich in seiner synthetischen Schlussfolgerung einen eigenen Vorschlag zu unterbreiten, wie es besser zu machen sei. Heißenbüttel übererfüllt gewissermaßen die Forderung Helmut Viebrocks, dass sich in der Poetikdozentur die Möglichkeit einer Schnittstelle von Literaturwissenschaft, Literatur und Literaturkritik auf tun möge. Heißenbüttels Vorlesungen stellen ein selbstbewusstes Einmischen in literaturwissenschaftliche Diskurse dar, gerade weil Heißenbüttels eigenes Werk genau auf diesem gegenseitigen Informationsfluss von Literatur und theoretischer Auseinandersetzung gegründet ist.

3.3.2 Historische Typologie: Aufklärer und Romantiker

Die historische Antithese zur aufklärerischen Regelpoetik Gottscheds steht in Heißenbüttels zweiter Vorlesung im Mittelpunkt, nämlich die Universalpoesie der Romantik. An Heißenbüttels Beschäftigung mit der Romantik wird auch deutlich, weshalb er den Begriff der „Individualpoetik“,³²⁵ wie er gerade in der Forschung für die Beschreibung der Poetikvorlesungen zunehmend verwendet wird, ablehnt. Dieser stellt für ihn einen Widerspruch in sich dar und bietet darüber hinaus nicht die von Heißenbüttel gewünschte demokratisierende Öffnung des literaturwissenschaftlichen Beschreibungssystems. In seiner ersten Vorlesung setzt sich Heißenbüttel kritisch mit dem Begriff der „Poetik“ auseinander, in seiner zweiten wendet er sich schließlich dem Problem des Individuellen zu, dessen Ursprung er in der Romantik ausmacht.

324 Heißenbüttel, *Grundbegriffe einer Poetik im 20. Jahrhundert*, S. 131.

325 Vgl. z. B. Kempke, ‚Ich kann das gar nicht‘, S. 172.

Den Aufklärungsprozess bezeichnet er als „eine Schwächung und Zerstreuung der umfassenden theoretisch-philosophischen Tätigkeit“.³²⁶ Die Theorie sei hinter die Literatur, ihren Gegenstand, zurückgefallen, was dazu geführt habe, dass die zeitgenössische Literatur nicht mehr beschreibbar sei oder, wie es der Leserbrief aus der ersten Vorlesung suggeriert hatte, manchen schon nicht mehr als Literatur gelte. In seiner letzten Vorlesung fasst Heißenbüttel diesen Gedanken pointiert zusammen:

Jetzt, am Ende meines Rundgangs, kann ich diesen Verdacht anders formulieren. Ich kann nun darauf hinweisen, daß die Tätigkeit der Aufklärung (die den Menschen aus seiner, durch theologische und feudale Vorherrschaft bewirkten, Unmündigkeit befreien sollte) allmählich von der Theorie und der Philosophie auf die Literatur übergegangen ist. Die Literatur (wie die Künste überhaupt) übernahmen die Führung, während die Philosophen sich entweder mit dem Rücken zur Zukunft stellten oder zu Fachwissenschaften überwechselten.³²⁷

Die Kant'sche Befreiung des Menschen aus seiner eigenen Unmündigkeit habe in der Folge der Aufklärung aber nur zu einer „Fiktion des einen und gleichen Menschen“³²⁸ geführt und auf dieses Subjekt, „auf sein Selbstbewußtsein als den letztmöglichen Bezugspunkt der bürgerlich-demokratischen Gesellschaft richtete sich das Interesse der Literatur.“³²⁹ In der Romantik gelte das Nachahmungsparadigma aus der Aufklärung nicht mehr, das schöpferische Subjekt ergründe vielmehr die Welt in sich und ahme diese innere Welt nach.

Heißenbüttel hebt in seiner zweiten Vorlesung hervor, dass die „Opposition der Romantik“ gegen die Aufklärung sich vor allem gegen deren „Regeln und gegen die Abgrenzungen“ gerichtet hätten.³³⁰ Deshalb habe die Idee der Universalpoesie die Auflösung der Gattungsunterteilung sowie die Zusammenführung von Poesie, Philosophie und Rhetorik vorausgesetzt. Die Einmaligkeit des Dichters, so führt Heißenbüttel es an Friedrich Schlegels „Fragmenten“ vor, gehe immer mit der Willkür einher, dass er sich keinen poetischen Regeln verpflichtet fühle.³³¹ Jegliche Opposition seit Lessing und Hamann habe aber verkannt, dass die Regeln eine „Garantie“ darstellten, was die Romantik nur als „Fessel und Privileg“ angesehen habe.³³² Sprache selbst habe sich überhaupt erst durch ihre Regeln manifestiert, ihre Regelhaftigkeit habe auch „die Sprache der Poesie [...]

³²⁶ Heißenbüttel, Grundbegriffe einer Poetik im 20. Jahrhundert, S. 123.

³²⁷ Ebd., S. 183.

³²⁸ Ebd.

³²⁹ Ebd.

³³⁰ Ebd., S. 132.

³³¹ Vgl. ebd.

³³² Ebd., S. 133.

unterscheidbar von einem allgemeineren Sprachbereich“ gemacht.³³³ Diese Opposition gegen die Regeln ist für Heißenbüttel vor allem eine Opposition „gegen die Grammatik“ gewesen, die „bis heute die Vorstellung von Poesie geprägt“ hat.³³⁴ Den Regelbruch als künstlerische Innovation zu erkennen, verlange im Umkehrschluss, zunächst die Regeln zu kennen.

In einer Zeit, in der Sprache überhaupt erst durch ihre Regelung zu Sprache geworden sei, habe es noch keine Vorstellung von etwas gegeben, dass über diese Regeln hinaus reichen könnte: „Was den Regeln gehorchte, war der Repräsentanz teilhaftig, es brauchte nichts sonst dazu.“³³⁵ Erst durch die romantische Opposition sei der Gedanke aufgekommen, dass es immer etwas „Unausgesprochenes, Ahnungsvolles“³³⁶ hinter der sich realisierenden Poesie gebe, wodurch „dieses sprachlich sich Darstellende erst zum Außerordentlichen und Besonderen“ gemacht worden sei, „das Dichtung verbürgte.“³³⁷ Man habe begonnen, „zwischen sozusagen Geist und Körper der Dichtung“ zu unterscheiden, ohne die Gefahr zu antizipieren, dass sich der ‚Geist des Dichterischen‘ in der ‚Unsagbarkeit‘ manifestieren würde und damit keine eindeutigen Bestimmungen mehr über diesen Geist hätten getroffen werden können.³³⁸

Die grammatische Realisation der gebundenen Rede, die einmal alles zugleich bedeutet hatte, Geist und Körper, Buchstabe und Gesetz, schwächte sich ab zur Formalie und schließlich zum stilistischen Merkmal. Während dies geschah, öffnete sich der gewissermaßen abgeschlossene Sprachraum. Jetzt erst trat so etwas wie ein allgemeinerer Sprachbereich, die Sprache selbst, von der das Dichterische und Literarische nur ein Teil sei, ins Blickfeld. [...] Während das überschaubare System der absolutistischen Sprachregelungen aufgebrochen wurde, öffneten sich weite neue Bereiche der Sagbarkeit dem literarischen Gebrauch. Dies Paradoxon kennzeichnet die Situation der romantischen und nachromantischen Literatur.³³⁹

Heißenbüttel erkennt in der Abkehr von einem bloß ‚richtigen‘ Reden (im Sinne der Grammatik) hin zu einem mit Ausdruck gefüllten Reden (im Sinne der Stilistik) eine grundsätzliche historische Entwicklung, die den Umgang mit Sprache erweitert habe. Das „Paradoxon der romantischen und nachromantischen Literatur“ habe in dieser Entwicklung darin bestanden, dass das sie auszeichnende „Unausgesprochene, Ahnungsvolle“ fortwährend weiter von einem sich immer mehr Möglichkeiten öffnenden Sprachraum verdrängt worden sei.

333 Ebd.

334 Ebd., S. 132.

335 Ebd., S. 133.

336 Ebd.

337 Ebd., S. 134.

338 Ebd.

339 Ebd.

Das Nennbare, das Sprachlich-Grammatische, sei in dieser romantischen Vorstellung immer nur „ein Vehikel für das Unnennbare und Undefinierbare.“³⁴⁰ Bei dieser Opposition sei es aber in der Geschichte der Literatur nicht geblieben, denn „indem die Materialien, aus denen das Vehikel gebaut ist, immer vielfältiger werden“,³⁴¹ sei die zunächst progressive Entwicklung der romantischen Opposition in ihr Gegenteil verfallen. So beschreibt Heißenbüttel, dass das Unsagbare „immer mehr dem Phänomen des Sprechens selbst“ zugetraut worden sei, wodurch „das Unsagbare seine Unsagbarkeit“ verloren habe.³⁴² Daraus schlussfolgert er: „Es ist nicht länger es selbst. Der immer mehr ausgehöhlte Anspruch schlägt um in die Banalität des Allzusagbaren.“³⁴³ Die Befreiung aus den Regeln der grammatischen Sprache und von Regelpoetiken, die diese Sprache proklamierten, habe einst die Einmaligkeit der Künstler:innen garantiert, letztlich aber doch wieder zu Epigonentum und Mainstream geführt.

Das Problem der Einmaligkeit der Künstler:innen hängt für Heißenbüttel mit den Dualismusdebatten seit dem achtzehnten Jahrhundert zusammen: Die Unterscheidung in „Geist und Körper“ sei nicht mehr „der Grammatik und ihren metrischen Sonderformen“ zugetraut worden, sondern ausschließlich „einer Innerlichkeit der Sprache.“³⁴⁴ Heißenbüttel kritisiert die dadurch provozierte Entstehung eines „Bedeutungshof[s]“ von Sprache, in dem sich das „Dichterische und Literarische findet“ und der vergleichbar einem „von Fall zu Fall neu organisierten Illusionsraum“ sei.³⁴⁵

In diesem für jedes Werk auf andere Weise eigentümlichen Illusionsraum findet das Werk seine Realisation. Diese aber gelingt nur, wenn der Autor etwas ganz Persönliches und von Werk zu Werk neu Ansetzendes in Gang bringt (das nun tatsächlich kaum mit Regeln zu messen ist): seine Einbildungskraft. Diese ist es, welche die Diskrepanz von ungebundener zu gebundener, von bedeutender zu grammatischer Rede zum fruchtbaren Spannungsfeld macht und ihr den Glanz der Einmaligkeit verleiht.³⁴⁶

Dieser Einbildungskraft sei mit einem Regelkodex nicht mehr beizukommen. Für Heißenbüttel hat die romantische Literatur durch ihre Absetzung von den aufklärerischen Regelpoetiken ein fragiles Gleichgewicht zerbrochen. Eine empfundene, wenngleich stilisierte, Innerlichkeit sei zum Bemessungsgrad von poetischer Sprache geworden und habe darin die Grammatik abgelöst. Das führe dazu, dass es zwischen

340 Ebd.

341 Ebd.

342 Ebd., S. 135.

343 Ebd.

344 Ebd.

345 Ebd.

346 Ebd.

der Grammatik und dem sprachlichen „Bedeutungshof“ „eine Art des sprachlich labilen Gleichgewichts“³⁴⁷ gebe.

Die Opposition zwischen Aufklärung und Romantik, insbesondere die unterschiedliche Auslegung von poetischer Sprache (Regelkonformität versus Regelbruch), ist für Heißenbüttels Versuch einer Typologie grundlegend. Er unterscheidet zwischen dem Typus der Aufklärer und dem der Romantiker. Die Aufklärer sind diejenigen, deren Kunst auf ein Nachahmungskonzept gegründet ist und einer Regelmäßigkeit folgt. Die Romantiker wiederum leisten gegen die Regelmäßigkeit von Kunst Widerstand, indem sie sich sowohl von dem Nachahmungsprinzip als auch von einer grammatischen Sprache distanzieren. In den Fokus rückt das Unsagbare oder – wie es bei Friedrich Schlegel heißt – das Unverständliche. Heißenbüttel erkennt auch in den Autor:innen seiner Zeit noch Aufklärer und Romantiker. Am Beispiel von George und Benn zeigt er, dass sie Romantiker sind, die versuchen, mit „antigrammatischen Sprachelemente[n]“ eine Grenze der grammatischen Sprache zu übertreten. Die widerständische Tendenz, die sich in ihrer Lyrik zeige, sei in ihrem Grund eine romantische, nämlich ein Protest der lyrischen Sprache gegen die Alltagssprache, aber ihr Widerstand drückt sich über die formale Dimension der Sprache – was Heißenbüttel „antigrammatisch“ nennt – aus und nicht über eine Innerlichkeit. Die Romantik erscheine jedoch nur noch als Zitat in den Gedichten Georges und Benns, in einer stilisierten Form, die nur noch nachahme und verballhorne, was im romantischen Programm einmal als Widerspruch gedacht war. Bei Georges Gedichten folgt Heißenbüttel Adornos Lektüre aus der „Rede über Lyrik und Gesellschaft“ und wertet sie als den Versuch, Sprache als Sprache selbst, als eine eigene und fremde Sprache gleichermaßen klingen zu lassen. Derselbe Versuch sei bei Benn festzustellen „als ein Arrangement dinglich verhärteter Versatzstücke, in dem das Zitat der Romantik nur in der zynischen Sentimentalität des Schlagerjargons überlebt.“³⁴⁸

An den Beispielen Georges und Benns verdeutlicht Heißenbüttel, dass der romantische Ausbruch aus einer vorgegebenen (aufklärerischen) Stilistik immer die Gefahr berge, wieder selbst einen Stil und eine Stilistik zu prägen und eine Schule zu bilden, aus der epigonale Einheitlichkeit entsteht. Das wiederum entdeckt Heißenbüttel vielfach in der zeitgenössischen Literatur, in der die „Rigorisität der reduzierten Grammatisierung“ zunehmend verflache und somit zu einer „pseudostilisierenden Tendenz“ werde, die sich „vom ursprünglichen Prinzip“ der Opposition darin unterscheide, dass sie „vergessen hat, wogegen Widerstand

347 Ebd.

348 Ebd., S. 137.

geleistet werden sollte“.³⁴⁹ Aus der Widerständigkeit wird dann eine wieder mit Regeln beschreibbare Kommensurabilität:

Übertrieben: George wird in simplifizierter Form zur staatlich sanktionierten Volksdichtung. Moderne wird, auch außerhalb diktatorisch regierter Staaten, umgedeutet zur Schulbuchmoderne, deren grammatische und vokabuläre Normalität nach dem Maß ihrer pädagogischen Verwertbarkeit gemessen wird.³⁵⁰

In zeitgenössischen Werken meint Heißenbüttel jedoch auch, eine Reanimation des Widerstands entdecken zu können. Der „stilisierende Widerstand“ habe versucht, „auf einer reduzierten Basis Verhaltensweisen des literarischen Sprechens zu restaurieren (und durch die Restauration weiterzuführen), die vor der Vermischung der Romantik wirksam waren.“³⁵¹ Alltägliche Sprache und „exemplarisches, und das allein heißt literarisches, Reden“³⁵² aber seien nicht mehr unterscheidbar, so dass die einzig mögliche Opposition nun nicht mehr durch „grammatische Verengung und Auswahl“³⁵³ evoziert, sondern nur noch durch „antigrammatische“³⁵⁴ Verfahren geleistet werden könne.

Als neue Verfahren romantischer Opposition im zwanzigsten Jahrhundert macht Heißenbüttel die Reproduktion und anti- bzw. freisyntaktische Verfahren aus. Unter Reproduktion könne man sich die „Reproduktion“ eines „real (und das heißt zunächst: gesellschaftlich) abgrenzbaren Sprachbereich[s]“³⁵⁵ vorstellen. Reproduzierte Sprache sei beispielsweise dort zu finden, wo stereotype „Redensarten, Sprichwörter und Allerweltsweisheiten“³⁵⁶ in die Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts einzögen, immer an gesellschaftliche Verhältnisse geknüpft, wie in Gedichten Brechts (Heißenbüttel bezieht sich auf das „Lied der Mutter Courage“). Dem Verfahren der Reproduktion sei vor allem der Versuch eigen, eine „gesellschaftliche Objektivierung der subjektiven Rede“³⁵⁷ zu generieren. Ähnliche Absichten, aber in anderer Ausführung, würden „anti- oder freisyntaktische“³⁵⁸ Verfahren verfolgen:

349 Ebd., S. 138.

350 Ebd., S. 139.

351 Ebd., S. 140.

352 Ebd., S. 139.

353 Ebd., S. 140.

354 Ebd.

355 Ebd., S. 142.

356 Ebd.

357 Ebd., S. 143.

358 Ebd., S. 140.

Der grammatisch-syntaktischen Logik wie dem Nominalismus der Vokabeln wird das entzogen, was sie erst zu brauchbaren Medien gemacht hat, ihre Fähigkeit, ein eindeutiges konventionell überlieferbares Orientierungs- und Verständigungsmittel zu sein. Alle der Sprache innewohnenden Zersetzungsfermente, die Unbestimmbarkeitsrelationen, die von den unaufgelösten Widersprüchen der historischen und soziologischen Entwicklung stehengeblieben sind, werden übersteigert und in Kontrast zur simplen Sprachbedeutung gebracht. Was früher als spracheigener Illusionsraum aufgefaßt werden konnte, wird umgestülpt zu einer anti-grammatischen Phantastik, in der die Wörter weniger ihren Konventionalbedeutungen entsprechend verwendet werden, sondern auf zugleich irrealer wie konkreter Weise.³⁵⁹

Die Prinzipien der sprachlichen Reproduktion und der anti-grammatischen Sprachveränderung hält Heißenbüttel selbst schließlich für geeigneter, um die Literatur seiner Zeit zu beschreiben. Sie seien Ausdruck einer „experimentellen Literatur“,³⁶⁰ zu der er sich selbst zählt, deren Begriff er jedoch als Zuschreibung der alten Literaturwissenschaft verstanden wissen möchte. Von experimenteller Literatur zu sprechen, sei hilfreich, um sich zu verständigen, der Begriff bleibe dennoch „ein Produkt der bildungspolitischen Taktik, der sachlich nicht standhält.“³⁶¹

Was Heißenbüttel in seinen Frankfurter Vorlesungen vorstellt, ist ein ambitioniertes Programm. Dass es sich tatsächlich um ein Programm, ein von ihm und vielleicht auch auf ihn und seine Texte zugeschnittenes Programm handelt, will er dabei nicht ganz eingestehen. Wichtig ist ihm an seiner Typologie, dass diese nicht dogmatisch verfare:

Liegt in dieser Frage [ob die neue Literatur neue Beschreibungen benötigt, I.B.] ein Programm? Wenn ja, jedoch ein Programm, das bemüht ist, die Dogmatik des Programmatischen zu vermeiden, und das sein Ziel einzig darin sieht, die Offenheit des Urteils und der Entscheidung so weit wie möglich offenzuhalten.³⁶²

Ernst Jandl wird Heißenbüttel in seinen Poetikvorlesungen zu denen zählen, die eine „neue anfangs stillere literarische Revolution“³⁶³ bewegt hätten. Diese Einschätzung kann auch auf Heißenbüttels Vorlesungen bezogen werden, denn Heißenbüttel versucht nicht wie Jandl selbst Jahre später seine Frankfurter Vorlesungen zu einem Moment der sprachlichen oder literarischen Opposition zu machen. Seine Verweigerung findet auf einer anderen Ebene statt, nämlich in seiner Lyrik und in seinen literaturtheoretischen Konzepten, wie er sie auch in Frankfurt kundtut. Hei-

359 Ebd., S. 144.

360 Ebd., S. 146.

361 Ebd.

362 Ebd., S. 116.

363 Ernst Jandl, Das Öffnen und Schließen des Mundes. Frankfurter Poetik-Vorlesung, Darmstadt, Neuwied 1985, S. 26.

ßenbüttel verweigert sich also in seinen Poetikvorlesungen nicht dem Dozentenstatus wie es Bachmann getan hatte, noch der Dichterposition, wie Krolow es de facto vollzogen hatte: Die Poetikdozentur ist für Heißenbüttel ein einzigartiges Format, in dem er seine Ansichten zur zeitgenössischen Lyrik und Literaturwissenschaft erörtern kann, um das Zusammenspiel von Literatur und Reflexion, das für sein Werk konstituierend ist, auszustellen. Heißenbüttel habe sich „brillant auf die Rolle des Dozenten, des Literaturtheoretikers eingelassen, ohne freilich von seinen ästhetischen Erfahrungen zu abstrahieren“,³⁶⁴ meint Ralph Restetzki. Was von einem Poetiklehrstuhl zu lehren sei, scheint für Heißenbüttel einfach zu beantworten zu sein: keine Poetik. Seine Vorlesungen zeugen von dem Versuch, den Gastgeber:innen der Poetikdozentur die Fragen, die die Poetikdozentur als neues Format nötig gemacht hatten, zurückzustellen, um der Wissenschaft den Spiegel vorzuhalten. Der Gründung der Poetikdozentur liegt die Hoffnung zugrunde, dass sich Dichter und Dichterinnen über zeitgenössische ästhetische Probleme in einem öffentlichen Rahmen Gedanken machen, zu denen die Legitimation des eigenen Schreibens genauso gehört wie die Verortungen im literarischen Feld und die Problematisierung eines Schreibens nach 1945 allgemein. Heißenbüttels Vorlesungen fügen diesen Fragen die Problematisierung literaturwissenschaftlichen Arbeitens hinzu.

3.3.3 Typologie als Demokratisierungsversuch

Heißenbüttels Ansatz, seine Vorlesungsreihe zu gestalten, wirkt von Anfang an wie der Versuch, das Format vor allem hinsichtlich seiner institutionellen Gebundenheit, also der wissenschaftlichen Vermittlung, zu bespielen. So äußert er keine grundsätzlichen Bedenken daran, eine Vorlesung zu halten, und formuliert selbst gesetzte Erkenntnisziele für seine Vorlesungsreihe. Er führt in die Geschichte der Regelpoetiken und deren Untergang ein, um am Beispiel eines zeitgenössischen ‚Lektüre-Missverständnisses‘ aufzuzeigen, dass Wissenschaft und Leserschaft noch geprägt sind von Vorurteilen über Literatur. Eine Diskrepanz zwischen zeitgenössischer Literatur und altmodischen Beschreibungskriterien und -begriffen ist für ihn das Resultat und gleichzeitig das akute Problem im Umgang mit zeitgenössischer Lyrik wie der seinen. In seinen Vorlesungen versucht Heißenbüttel in seiner Funktion als Dozent deshalb, neue Kriterien für die Organisation und Beschreibung von Literatur anhand einer Typologie von Aufklärern und Romantikern vorzuschlagen.

³⁶⁴ Ralph Restetzki, Frankfurter Poetik-Vorlesungen. In: Literatur in Frankfurt. Ein Lexikon zum Lesen, hg. v. Peter Hahn, Frankfurt a.M. 1987, S. 680–686, hier: S. 680.

Das hat auch den Hintergrund, dass Heißenbüttel der Literaturwissenschaft und den zeitgenössischen Leser:innen einen Zugang zu seiner eigenen Lyrik verschaffen möchte:

Mein Vorschlag, das mag bereits in den Betrachtungen einzelner literarischer Bezirke deutlich geworden sein, besteht, aufs Ganze gesehen, darin, eine neue literarische Typologie zu bilden. Damit ist nicht eine Restauration der Gattungen gemeint (denn die wäre, wie am Beispiel Gottscheds zu erkennen war, nur möglich, wenn sich eine neu vorgegebene Übereinkunft zwischen Sprache und Welt, eine neue Identität zwischen Welterkenntnis und Weltbeschreibung stiften ließe). Damit ist vielmehr der Versuch gemeint, das Abgesonderte der Details und der Detailsinsichten auf einzelne Zentren hin zu sammeln und dort zu sinnvollen und vergleichbaren Komplexen auszubauen, die fähig sind, die Fülle der einander widerstrebenden Einzelercheinungen auf sich zu ziehen und zu ordnen.³⁶⁵

Eine solche Typologie, wie Heißenbüttel sie vorschlägt, hat für ihn den Vorteil, dass der Literatur nicht vorgegeben wird, wie sie zu sein hat, sondern auf den Innovationscharakter von Literatur reagiert wird. Als „einzelne Zentren“ seiner Typologie schlägt Heißenbüttel den historischen Typus des Aufklärers und den historischen Typus des Romantikers vor, während zeitgenössische „Zentren“ eher durch ihr Verfahren zu einem Typus zusammengefasst werden. Die Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts ist für Heißenbüttel „antigrammatischer Natur“,³⁶⁶ die er wiederum in zwei Tendenzen unterscheidet: „eine reproduzierende und eine anti- oder freisyntaktische.“³⁶⁷

Der Versuch, eine dogmatische Poetik mit einer offenen Typologie zu ersetzen, bedeutet in Heißenbüttels Fall allerdings nicht, dass dieses Organisationsprinzip wertfrei oder unhistorisch wäre. Heißenbüttel veranschaulicht seine Typologie in seinen Vorlesungen nämlich immer noch im Sinne eines historischen Fortschritts und geht selbst historisch und chronologisch vor. Deutlich wird das u. a. an den bereits besprochenen Typen der Aufklärer und Romantiker, deren Widerstand gegen die Regelpoetik und Grammatik der Aufklärer von Heißenbüttel nicht anders als historisch gedacht werden kann. In seinen Vorlesungen heißt es:

Eine solche Typologie hat ihr erstes Kriterium nicht in seiner allgültigen Zeitlosigkeit, sondern in einer historischen Bedingtheit, die sich aus den Voraussetzungen des Vorangegangenen herschreibt. Sie muß sich dann mit dem befassen, woraus Literatur besteht, mit der Sprache. Sie muß es heute um so mehr, als die vorgebildeten Sonderformen der poetischen Grammatik ihre Geltung verloren haben und die Redeweise der Literatur sich der sprachlichen Mittel selbst bedient.³⁶⁸

365 Heißenbüttel, Grundbegriffe einer Poetik im 20. Jahrhundert, S. 185 f.

366 Ebd., S. 140.

367 Ebd.

368 Ebd., S. 186.

Seine Typologie ist eine Reaktion auf die Entwicklung der Literatur im zwanzigsten Jahrhundert hin zu „antigrammatischen“³⁶⁹ Gedichten, die rückwirkend gelten kann und soll. Anders gesagt: Heißenbüttel proklamiert von dem Poetiklehrstuhl in Frankfurt keine Poetik des zwanzigsten Jahrhunderts, wie der Titel seiner Vorlesungsreihe „Grundbegriffe einer Poetik im 20. Jahrhundert“ (publiziert als „Frankfurter Vorlesungen über Poetik“) vielleicht noch suggeriert, sondern eine Typologie des zwanzigsten Jahrhunderts. Eine solche Typologie müsse sich vor allem mit der Sprache auseinandersetzen, denn die Sprache der Literatur habe sich so weit der Alltagssprache angepasst, dass eine Unterscheidung bisweilen schwerfalle, ob und ab wann etwas als Literatur gelte. Heißenbüttel glaubt, dass die Organisationsprinzipien sich aus dem Sprachmaterial selbst, also auch aus dem poetischen Sprachmaterial heraus selbst ergeben:

Die Sprache selbst bildet eine Art literarischer Typologie aus. Sie bedient sich einmal anti-syntaktischer und antigrammatischer Methoden, artikulatorischer, phonologischer, typographischer und ähnlicher Versuche. Sie versucht sozusagen neue Sprechfelder herzustellen, die von sich aus, durch die Konsequenz ihrer Erfindung, literarisches Gewicht haben.

Dieser Vorschlag lässt die Frage offen, „welche Formen denn ohne Rückgriff auf außersprachliche Systeme möglich sind“,³⁷⁰ wie Kyora skeptisch anmerkt. Heißenbüttel bietet zwei beispielhafte sprachlich-literarische Verfahrensweisen in seinen Vorlesungen an, anhand derer man seine Typologie nachvollziehen könne. Er spricht von antisyntaktischen bzw. sprachaufschlüsselnden und reproduzierenden Verfahrensweisen, die er beide aus den Avantgarden vom Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts ableitet:

[...] Sprachaufschlüsselnde und sprachreduzierende Methoden bilden eine neue Fähigkeit des Literarischen aus. Diese Fähigkeit, die auf keines der gewohnten Muster festgelegt werden kann, ist auf ein Ziel gerichtet, das vorerst nur hypothetisch zu erkennen ist. Sie bewirkt so etwas wie eine sprachliche Verdopplung der Welt. In Richtung auf diese sprachliche Verdopplung von Welt (worin Welt selbst zum Echo des Echos zu werden vermöchte) scheint das Ziel zu liegen, auf das zu die neue literarische Sprache sich bewegt.³⁷¹

Die Reproduktion als sprachreduzierende Methode ist dem „Prinzip der Montage“³⁷² entlehnt, das vor allem im Dada, bei den Surrealisten und im Werk Gertrude Steins eine Rolle gespielt habe. Im Zitat, also in der Reproduktion der Montage „enthüllt die Sprache den Zustand ihrer eigenen Objektivation, sie er-

369 Ebd., S. 135.

370 Kyora, „Reduzierte Sprache“, S. 36.

371 Heißenbüttel, Grundbegriffe einer Poetik im 20. Jahrhundert, S. 186 f.

372 Ebd., S. 143.

kennt sich selbst, und das ist das Kriterium ihrer Literarität.³⁷³ Die zweite Verfahrensweise, die sprachaufschlüsselnde oder antisyntaktische Methode geht nicht kombinierend und zitierend, sondern destruierend vor: Die Sprache krieche bei dieser Methode „gleichsam in einer Art von Mimikry in diesen Sprachbereich hinein [...]“ und rekapituliere diesen Sprachbereich „ohne Rücksicht auf seine Grammatik“.³⁷⁴ Auf diese Weise decke die antigrammatische Rekapitulation „die Wahrheit über den Zustand dieses Redens auf.“³⁷⁵

Heißenbüttel vergleicht diese beiden Verfahren anhand eines Gedichts von Richard Dehmel („Der Arbeitsmann“) und einem Song der Mutter Courage von Brecht. Dehmel versuche einem aktuellen Problem seiner Zeit, nämlich dem Stand des Arbeiters in der Gesellschaft, mit einer „stilisierenden Redeweise“³⁷⁶ beizukommen. Im Grunde ist das für Heißenbüttel das genaue Gegenprogramm zu seinen typologischen Verfahrensweisen des zwanzigsten Jahrhunderts. Denn Dehmel versuche den gesellschaftlichen Missstand inhaltlich und mit einer schlichtweg übernommenen Gedichtform mit traditionellem Reimschema beizukommen. Brechts Song hingegen prangere denselben Missstand, nämlich die schlechte Stellung der Arbeiter an, aber tue dies, indem er sich zwar an der „volksliedhaft archaisierenden Metrik“ als „stilisierende[m] Element[]“ bediene, dieses Element aber „verflochten und unterworfen“ mit jenen sei, „in denen das Sprachmuster eines soziologisch fixierbaren Typus antigrammatisch zum Aufbau der Strophe verwendet werden.“³⁷⁷ Das bedeute, dass man dem Song anhört, dass er über Arbeiter redet, er reproduziert „Stereotypen seiner Redensarten, Sprichwörter und Allerweltsweisheiten“³⁷⁸ und bricht gleichwohl die traditionellen Reimschemata auf und parodiert sie. Auf diese Brecht'sche Weise ist Literatur für Heißenbüttel auch politisch.

Wenngleich Heißenbüttel sich gegen politisch motivierte Vorbestimmungen von Literatur und literarischen Formen sperrt, steht hinter dem Vorschlag einer neuen (provisorischen) Typologie dennoch ein Anliegen, das politische Dimensionen aufweist:

Die Frage der Qualität wird nicht mehr gelten, ebensowenig die Frage der Dichtung (als etwas Höherem), der Kunst. Das Gelingen ist nicht von der besonderen Gabe (nicht vom Kuß der Muse) abhängig, sondern von einer Einstellung der Sprache (oder anderen Medien) gegenüber, die jeder einnehmen kann. Die Konsequenz der sprachaufschlüsselnden, sprachreproduzierenden, sprachweltverdoppelnden Methoden besteht darin, daß es nicht der vereinzelnenden Subjek-

373 Ebd.

374 Ebd., S. 142.

375 Ebd.

376 Ebd., S. 141.

377 Ebd., S. 142.

378 Ebd.

tivität des gleichsam alle anderen Subjekte auf sich ziehenden Dichters bedarf, um Literatur zu machen, sondern daß die Methode etwas bereitstellt, das jeder benutzen kann, der in die Methode eindringt. Es besteht die Möglichkeit (und das ist zwar eine Hypothese, aber keine leere Spekulation), daß das, was noch immer Literatur genannt werden muß, allgemein wird. Daß der alte Traum von der Gemeinsprache der Literatur realisierbar ist, nicht auf der Regression der pseudohumanistischen und pseudosubjektiven Klischees, wie es die dogmatische kommunistische Kulturideologie und die restaurativen Kulturbewahrer der westlichen Welt wollen, sondern in der Befolgung der nachsubjektiven progressiven literarischen Methoden.³⁷⁹

Mit der Abschaffung des Poetik-Begriffs will Heißenbüttel auch die Qualitätsdebatten über Lyrik, die sich an das einzelne Genie heften, beenden. In seiner Vorstellung reicht die Unvoreingenommenheit und der Zugang zum Sprachmaterial, damit Literatur entstehen kann. Diese Position kann „jeder einnehmen“ und so ist sein Vorschlag einer Typologie der Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts mit den Methoden der Sprachreduktion und der Sprachaufschlüsselung auch als Versuch einer Demokratisierung von Literatur gedacht. Der „gesellschaftliche Grund“ der neuen Literatur sei ein völlig neuer, es gehe nicht mehr um den „Verfall sozialer Bindung in der solipsistischen Isolierung“, sondern um „die Auflösung des subjektiven Bezugspunktes.“³⁸⁰

Aus Heißenbüttels Befürwortung einer offenen, unvoreingenommenen Typologie resultiert schließlich auch seine Abneigung gegen politisch motivierte Literatur, wie er sie seinem Nachfolger auf der Poetikdozentur in Frankfurt, Hans Magnus Enzensberger, unterstellt: Für Heißenbüttel weiß derjenige, der politisch motiviert schreibt, schon vor dem Schreibprozess, was das Ergebnis sein wird. Er ist in Heißenbüttels Augen damit genauso voreingenommen wie ein Dichter zu Zeiten von Regelpoetiken. Deshalb sind die Autor:innen rund um das Kursbuch

nach Heißenbüttels Meinung ästhetisch konservativ, weil sie an einem Sprachverständnis fest[halten], das er als rückständig betrachtet. Er hält die politische Intention für eine Variante der philosophischen Vorentscheidung, die sprachlich dazu führt, dass ein bestimmtes Vokabular und ein System von Kausalität bereitliegen und nur aktualisiert werden müssen.³⁸¹

Heißenbüttels Versuch, Theorie und Praxis, Literatur und Wissenschaft zu verbinden, hält Hans Magnus Enzensberger für ein misslungenes Experiment.³⁸² In dessen Aufsatz „Die Aporien der Avantgarde“ (1962) kritisiert, so Knoell, Enzensberger nicht ausschließlich die Bemühungen der Avantgardisten zu Beginn des zwanzigs-

379 Ebd., S. 190.

380 Ebd., S. 191.

381 Kyora, „Reduzierte Sprache“, S. 36.

382 Vgl. Dieter Rudolf Knoell, *Ästhetik zwischen kritischer Theorie und Positivismus. Studien zum Verhältnis von Ästhetik und Politik und zur gesellschaftlichen Stellung der Kunst zwischen Natur und Technik anhand der ästhetischen Konzeptionen Benjamins, Adornos, Benses und Heißenbüttels*, Hildesheim 1986, S. 304.

ten Jahrhunderts, sondern auch die zeitgenössische experimentelle Literatur,³⁸³ wenn er schreibt: „Das Experiment ist ein Verfahren zur Herstellung wissenschaftlicher Erkenntnisse, nicht zur Herstellung von Kunst.“³⁸⁴ Als Bezeichnung eines literarischen Vorhabens sei es nichts weiter als ein „Bluff“:

Das Experiment als Bluff kokettiert zwar mit der wissenschaftlichen Methode und ihren Ansprüchen, denkt aber nicht daran, sich ernstlich mit ihr einzulassen. [...] Je weiter sie sich von jeder Erfahrung entfernen, desto ‚experimenteller‘ sind die Experimente der Avantgarde. Damit ist erwiesen, daß dieser Begriff unsinnig und unbrauchbar ist. Zu erklären bleibt, was ihn so beliebt macht. Ein Biologe, der ein Experiment an einem Meerschweinchen vornimmt, kann für dessen Verhalten nicht verantwortlich gemacht werden. Er hat nur dafür zu haften, daß die Versuchsbedingungen einwandfrei eingehalten werden. Das Resultat liegt nicht in seiner Hand; der Experimentator ist geradezu verpflichtet, in den Vorgang, den er beobachtet, so wenig wie irgend möglich einzugreifen. Eben die moralische Immunität, die er genießt, sagt der Avantgarde zu. Sie ist zwar keineswegs bereit, sich an die methodischen Forderungen zu halten, denen der Wissenschaftler sich unterwirft. Sie möchte sich jeder Haftung, sowohl für ihr Verfahren als auch für ihre Resultate, entziehen. Dies hofft sie zu erreichen, indem sie sich auf den ‚experimentellen‘ Charakter ihrer Arbeit beruft. Die Anleihen, die sie bei der Wissenschaft macht, dienen ihr als Ausrede [...].³⁸⁵

Die Verantwortung werde „auf den Empfänger“³⁸⁶ der experimentellen Literatur abgewälzt.

Heißenbüttel wehrt sich im Verlauf seines Lebens stets gegen den Begriff der „experimentellen Literatur“ und hält der Enzensberger’schen Polemik gegen die Avantgarden und ihre Nachkommen, den Konkreten Poeten, entgegen:

Ich selbst halte den Begriff der experimentellen Literatur für ein Produkt der bildungspolitischen Taktik, der sachlich nicht standhält. Dennoch kann man sich mit seiner Hilfe verständigen. Eine solchermaßen aufgefaßte experimentelle Literatur steht nun nicht, wie meist stillschweigend angenommen wird, im Gegensatz zu einer sozusagen normalen. Es gibt neben ihr tatsächlich nur ein einziges literarisches Prinzip, das vorher geschilderte der Stilisierung und Pseudostilisierung.³⁸⁷

Was für Heißenbüttel eine Unvoreingenommenheit vor der Entstehung eines Kunstwerks ist, ist für Enzensberger der intendierte Haftungsausschluss für das eigene Geschriebene. Experimentelle Literatur kokettiere auf diese Weise nur mit der Wissenschaft, ohne ihre Methoden tatsächlich zu übernehmen. Mit dieser Kri-

³⁸³ Vgl. ebd., S. 304 f.

³⁸⁴ Hans Magnus Enzensberger, Die Aporien der Avantgarde. In: Ders., Einzelheiten II. Poesie und Politik, Frankfurt a.M. 1997, S. 50–80, hier: S. 74.

³⁸⁵ Ebd., S. 74 f.

³⁸⁶ Ebd., S. 75.

³⁸⁷ Heißenbüttel, Grundbegriffe einer Poetik im 20. Jahrhundert, S. 146.

tik Enzensbergers lassen sich auch Heißenbüttels Poetikvorlesungen beschreiben. Heißenbüttel verweigert sich – anders als Bachmann und Krolow – weder der Rolle des Dozenten noch der des Dichters, sondern kokettiert mit ihnen, denn für ihn geht beides Hand in Hand. Er verweigert sich aber der Rolle des Dozenten im Sinne einer in die Kritik geratenen Literaturwissenschaft sowie der Rolle des Dozenten für Poetik. Stattdessen entwirft er für das zwanzigste Jahrhundert den Vorschlag einer literarischen Typologie und lädt durch deren konzeptionelle Offenheit ein, an dieser Typologie fortan mitzuschreiben. Für die Gefahren, die sich durch dieses Vorhaben aufdrängen, hat er jedoch kein ausreichendes Argument parat gegen die Kritik, dass durch eine solche Typologie erstens eine Typologie von lauter individuellen Typen entstehen könnte, die dann kaum mehr als Typologie gelten kann. Und zweitens bleibt durch die intendierte Demokratisierung des Verhältnisses von Literatur und Nicht-Literatur die Gefahr bestehen, dass letztlich doch jedes Individuum für sich entscheidet, was Literatur ist und was nicht.

Als Poetikdozent kommt er beiden im Begriff „Poetikvorlesung“ implizierten Anforderungen nach und setzt sich sowohl mit dem Begriff der Poetik (thematisch) als auch mit dem Begriff der Vorlesung (formal) auseinander. Schematisch gesprochen nimmt er auf diese Weise eine synthetischere Position als Bachmann und Krolow ein. Während Bachmann die Position der Dichterin eingenommen hatte und Krolow die des Kritikers, versucht Heißenbüttel sich als Dozent zu etablieren, der die Sphären von Theorie und Praxis engzuführen versucht. Sein Nachfolger unter den Lyriker:innen auf dem Poetiklehrstuhl, Hans Magnus Enzensberger, ist nicht nur Kritiker seiner experimentellen Herangehensweise, sondern wird seine Poetikdozentur auch als Kritiker der Selbstpositionierungen seiner Vorgänger:innen bestreiten. Nach den Rollen der Dichter:in, Kritiker:in und Dozent:in auf dem Poetiklehrstuhl erweitert Enzensberger die Kritik, die sich bei seinen Vorgänger:innen an einem Reden über Lyrik angedeutet hatte, um die Kritik am Poetiklehrstuhl selbst.

3.4 Hans Magnus Enzensberger (1964/65)

Hans Magnus Enzensberger (1929–2022) ist als Poetikdozent in Frankfurt spätestens seit Juli 1961 im Gespräch, wie man einem Brief Adornos an den damaligen Rektor der Universität, Karl Hax, entnehmen kann. In diesem Brief gibt Adorno sein Einverständnis zu der Autorisierung Unselds, „jetzt schon mit den Autoren zu sprechen, unter denen mir selbst Enzensberger besonders am Herzen liegt.“³⁸⁸ Im

³⁸⁸ Brief von Theodor W. Adorno an Karl Hax, 14.7.1961, (Universitätsarchiv Frankfurt a.M.; AZ: 44).

Januar 1962 erfolgt die Einladung Enzensbergers, die dieser aus Norwegen zunächst mehrfach ausschlägt oder vertagt, da er zu diesem Zeitpunkt vorhat, längere Zeit in Norwegen zu verweilen: „leider (oder, von mir aus gesehen: glücklicherweise) ist eine änderung meines wohnsitzes für die kommenden jahre nicht zu erwarten, und das objektive hindernis bleibt für absehbare zeit bestehen.“³⁸⁹ Mit Enzensberger wird schließlich im Wintersemester 1964/65 ein junger Dichter nach Frankfurt berufen, der sich intensiv mit der Wirkung von Literatur und vor allem der Lyrik auseinandersetzt.

Schon 1957 konstatiert Enzensberger im Gedicht „goldener schnittmusterbogen zur poetischen wiederaufrüstung“ aus der „verteidigung der wölfe“ (1957), dass die Zeit der „Trobadore“³⁹⁰ lange vorbei sei. Was in dem Gedicht folgt, ist eine Polemik gegen verschiedene lyrische Strömungen und Traditionen:

Beschenken und Preisen
 war allezeit Dichters Amt, Absonderung
 von Hymnen, Märschen, Mitreißendem
 für die Massen – im Ernstfall genügt auch
 Innerlichkeit, Tragik, Verkanntsein
 in Dachstuben.
 Doch empfiehlt sich
 bei Konjunktur eher Frivoles, natürlich
 im Rahmen! mit der Zeit gehen! Feigheit
 nicht nur vorschützen! Leben
 und leben lassen. Aber Demut und Angst
 in bekömmlichen Dosen.³⁹¹

Das Gedicht wendet sich gegen eine Instrumentalisierung von Gedichten genauso wie gegen eine autonome, sich vor der (politischen) Wirklichkeit verschließende Lyrik. Es geht zudem ironisch gegen Gedichte an, die sich ausschließlich nach dem Geschmack der Zeit richten und darin der ökonomischen Konjunktur Folge leisten.

In der Engstellung des Troubadours als höfischer Sänger mit dem zeitgenössischen Dichter weist das Gedicht auf, dass Dichter:innen immer noch finanziell abhängig von den Auftraggeber:innen seien, für die sie bisweilen „Hymnen“, „Märsche“ und „Mitreißendes für die Massen“ schrieben. Das Gedicht behandelt das Verhältnis von Lyrik und Politik sowie von Kunst und (ökonomischer)

³⁸⁹ Brief von H. M. Enzensberger an Herrn Professor Neumark aus Tjöme/Norwegen, 16.9.1962, (Universitätsarchiv Frankfurt a.M.; ohne AZ).

³⁹⁰ Hans Magnus Enzensberger, Goldener Schnittmusterbogen zur poetischen Wiederaufrüstung. In: Ders., Gedichte, Frankfurt a.M. 1999, S. 85–86, hier: S. 85.

³⁹¹ Ebd., S. 85f.

Macht. Diese Themen sind für Enzensberger in den 1960er Jahren aktueller als je zuvor, weshalb er mit seinen Gedichten auch versucht, einen „Verzicht auf die ‚balsamierende‘ Rede, [...] kritisches Sprachbewußtsein, gesellschaftliche Wachsamkeit und skeptische Vernunft“ zu provozieren, wie es Walter Hinck zusammenfasst.³⁹² Im Verlauf der bisherigen Analysen wurden schon verschiedene Positionen der Lyrik-Debatte nach 1945 benannt: Adorno erkannte in der Lyrik noch die Möglichkeit einer Subjektivität, die sich den äußeren Zwängen widersetzt, nicht, indem sie diese verleugnet, sondern indem sie den Widerstand sprachlich ausstellt. Benn glaubte, dass die einzige Reaktion auf eine ideologisch vereinnahmte Lyrik die Abkehr von einer politisch engagierten Literatur, oder anders gefasst: die Hinwendung zu einer Formästhetik, sein müsste. Der Versuch einer ‚objektiven‘ Eigengesetzlichkeit des Gedichts, mit dem auch Heißenbüttel sympathisierte, wird von Enzensberger vehement abgelehnt.³⁹³

Enzensbergers Berufung auf den Poetiklehrstuhl im Wintersemester 1964/65 findet historisch betrachtet in einer politischen Schwellensituation statt. Seine Poetikvorlesungen sind noch deutlich von einer Sympathie für die Kritische Theorie geprägt – und damit auch von einer Skepsis gegen bloßen Aktionismus. Was ist von einem Dichter wie Enzensberger also auf dem Poetiklehrstuhl zu erwarten, wenn sich dieser noch im Stil der Kritischen Theorie gegen jedwede Form der ideologischen Vereinnahmung von Lyrik wehrt? Kommt die Berufung nach Frankfurt einer solchen Beeinflussung nicht gleich, wenn sie mit einer Vergütung der Poetikdozent:in und einer Popularisierung von Werk und Autor:in einhergeht? Die Frankfurter Poetikdozentur fällt interessanterweise in eine Zeit der Politisierung Enzensbergers und wäre vielleicht schon vier Jahre später so nicht mehr denkbar gewesen. Werkbezogen heißt das, dass seine Poetikvorlesungen im Wintersemester 1964/65 zwischen seinem Essay „Poesie und Politik“ (1962) und der Gründung der Zeitschrift „Kursbuch“ (1965) entstehen. In „Poesie und Politik“ erkennt man noch eine deutliche Orientierung an Adornos Ästhetik und dessen Ablehnung einer engagierten Literatur. Das „Kursbuch“ hingegen zeugt schon von einem politischen Literaturverständnis Enzensbergers und wird zu einem wichtigen Medium z. B. für die Außerparlamentarische Opposition (APO).³⁹⁴

392 Walter Hinck, *Magie und Tagtraum. Das Selbstbild des Dichters in der deutschen Lyrik*, Frankfurt a.M. 1994, S. 305.

393 Vgl. Gnüg, *Entstehung und Krise lyrischer Subjektivität*, S. 218 ff.

394 Vgl. Volk, *Der poetologische Diskurs der Gegenwart*, S. 196 f. „Die sich zunehmend gesellschaftskritischer gestaltende Entwicklung der deutschen Nachkriegsliteratur vom Ende der 50er bis weit in die 70er Jahre hinein kann am literarischen und poetologischen Gesamtwerk Hans Magnus Enzensbergers abgelesen werden. Der zornigen, aber eleganten Lyrik der späten 50er und frühen 60er Jahre (*verteidigung der wölfe*, 1957), die von medienanalytischen und poetologi-

Der Essay aus dem Jahr 1962 versucht noch, das Gedicht vor Instrumentalisierung zu verteidigen, es soll keiner politischen Ideologie dienstbar gemacht werden. Er ist geprägt von Adornos Vorstellung einer Lyrik, in der sich Gesellschaftliches und Politisches durch die Form des Gedichts bzw. die Widerständigkeit von Sprache zeigt. So kritisiert Enzensberger in „Poesie und Politik“ auch jene „Borniertheit“ einer „bürgerlichen Ästhetik“, „die der Poesie jeden gesellschaftlichen Aspekt absprechen möchte.“³⁹⁵ Gleichwohl betont er, dass das Politische des Gedichts weder verleugnet noch zu sehr ausgestellt werden dürfe: Würden die politischen Zwecke nur verleugnet, würden die Gedichte „hinterrücks dienstbar gemacht [...] als Dekoration, als Paravant, als Ewigkeitskulissee.“³⁹⁶ Wer hingegen ein Gedicht schreibe, „um den Namen der Herrschenden zu tradieren“, dem versage sich die poetische Sprache, weil er sie „benutzen will“.³⁹⁷ Im Kursbuch 15 aus dem Jahr 1968 läutet Enzensberger schließlich „das Sterbeglöcklein für die Literatur“³⁹⁸ und markiert damit einen Wendepunkt in der bundesrepublikanischen Debatte über die sozio-politische Wirksamkeit von Literatur. Mit den Studentenrevolten zeigt sich, dass die Diskussion über engagierte Literatur für die nachwachsende Generation in den Hintergrund geraten ist, weil es nun gilt, tatsächlich politisch zu handeln. Die Literatur hält Ende der 1960er Jahre nicht mehr, was sie einmal versprach: „Die Poeten beweisen sich und ändern die Unmöglichkeit, Poesie zu machen.“³⁹⁹ Die Polemik des Kursbuchs 15 hat Enzensberger im Verlauf seiner langjährigen Tätigkeit als Schriftsteller revidiert. Für die Untersuchung der Vorlesungsreihen im Rahmen der Frankfurter Poetikdozentur nimmt sein Beitrag aus dem Jahr 1968 dennoch eine markante Position ein. Er spricht in Frankfurt zu einer Zeit, als die Institution der Poetikdozentur noch jung, ihr vorläufiges Ende aus dem Jahr 1968 gleichwohl schon nah ist. Im Vordergrund seiner Vorlesungsreihe steht nicht mehr die Verteidigung und Institutionalisierung einer Nachkriegslyrik, wie es bei Bach-

schen Essays begleitet wurden (darunter die Frankfurter Vorlesungen *Spielen Schriftsteller eine Rolle* im Winter 1964/65), folgte eine Phase linksradikaler Publizistik in den 60er Jahren, die mit der Gründung des Kursbuchs einsetzte. Poesie und Poetologie traten in diesen Jahren für Enzensberger zugunsten einer politisch engagierten Publizistik in den Hintergrund, ein Umstand, der sich neben seinem Aufruf zur Solidarisierung mit dem Pariser Studentenaufstand besonders in seiner Hinwendung zur Dokumentarliteratur niederschlug (*Das Verhör von Habana*, 1970). Den Fehlschlag seines linksintellektuellen Kampfes gegen den ökonomisch begründeten Imperialismus der Westmächte und die Ausplünderung der armen Welt dokumentiert Enzensberger selbstkritisch in *Der kurze Sommer der Anarchie* und im *Untergang der Titanic*.“

395 Enzensberger, *Poesie und Politik*, S. 128.

396 Ebd., S. 129.

397 Ebd., S. 126.

398 Enzensberger, *Gemeinplätze, die Neueste Literatur betreffend*, S. 187.

399 Ebd.

mann, Krolow und Heißenbüttel noch der Fall gewesen war. Er problematisiert auch das Reden über Lyrik nicht in derselben Weise wie seine Vorgänger:innen. Stattdessen tritt Enzensberger mit der Kritik an, dass vor allem das Reden über den Autor schlechter ausfallen muss als das Reden über das Werk – und kritisiert auf diese Weise implizit auch das Format der Poetikdozentur, das Autor:innen in den Fokus der Öffentlichkeit und der öffentlichen Debatte über Literatur rückt.

3.4.1 Enzensberger als Kritiker: Das ‚Ich‘ als Rolle – Der Name als Marke

Zu Beginn seiner ersten Vorlesung stellt Enzensberger die Frage in den Raum: „Spielen Schriftsteller eine Rolle?“⁴⁰⁰ Mit dieser Frage verweist er einerseits auf die schon vergangenen Poetikvorlesungsreihen, in denen die Poetikdozent:innen verschiedene Rollen inszeniert und eingenommen hatten. Andererseits antizipiert er auf diese Weise, welche Entwicklung die Universität mit ihrer Poetikdozentur unterstützt, nämlich, dass Schriftsteller:innen zur Marke und nach ihrem an ihre Person gebundenen Verkaufswert beurteilt werden. In seinem Beitrag zum Kursbuch 15 radikalisiert sich die Kritik daran: „Was bleibt, stiftet das Fernsehen: Podiumsdiskussionen über Die Rolle des Schriftstellers in der Gesellschaft.“⁴⁰¹ Weiter heißt es dort,

daß das Gesetz des Marktes sich die Literatur ebenso, ja vielleicht noch mehr unterworfen hat als andere Erzeugnisse. Da sich aber die Herstellung von Margarine offenbar leichter monopolistisch verwalten läßt als die von Literatur, stellt eine solche Einsicht deren Betrieb direkt in Frage. Liefern schlucken liefern schlucken: das ist der Imperativ des Marktes; wenn Schreiber und Leser bemerken, daß, wer liefert, geschluckt wird und wer schluckt, geliefert ist, so führt das zu Stockungen.⁴⁰²

Wenige Jahre nach der Errichtung der Poetikdozentur drängt Enzensberger schon die Frage zurück, was von einem solchen Dozenten überhaupt gelehrt werden könne. Stattdessen reflektiert er in seinen Vorlesungen die vorgängige Frage, welche Konsequenz die Einmischung der Universität in den Literaturbetrieb hat, welche Rolle er in diesem Betrieb spielen möchte und welche dem Publikum zuzutrauen ist. Vor allem spricht Enzensberger aber mit dem Begriff der „Rolle“ als erster Poetikdozent auch aus, dass es sich bei dem Format der Poetikvorlesung um die Erzeugung eines theatralen Raums handelt, in dem die Poetikdozent:in die tragende Rolle

⁴⁰⁰ Enzensberger, *Spielen Schriftsteller eine Rolle?*, S. 9.

⁴⁰¹ Enzensberger, *Gemeinplätze, die Neueste Literatur betreffend*, S. 187.

⁴⁰² Ebd., S. 188.

spielt und damit immer schon unter einem Repräsentationszwang steht, also immer schon etwas verkörpert, das Bedeutung suggeriert.

Dass von ihm in der Rolle des Poetikdozenten keine Wahrheiten zu erwarten seien und eine authentische Autor:innenperson undenkbar sei, macht Enzensberger unmittelbar nach Beginn seiner ersten Vorlesung deutlich. Die lakonische Antwort auf seine Frage: „Spielen Schriftsteller eine Rolle?“⁴⁰³ lautet: „Das ist zu befürchten.“⁴⁰⁴ Die Zuschreibung, welche Rolle er spiele, erfolge nicht immer durch den Schriftsteller selbst:

Der Schriftsteller ist der Hofnarr der industriellen Gesellschaft. Er ist der Widersacher aller etablierten Mächte. Er ist ein Moralist. Er ist ein Outsider. Er ist ein Werkzeug der herrschenden Klasse und ihrer Ideologie. Er ist ein Parasit, aber auch der Verbündete der Arbeiter und Bauern. Er ist ein Handwerker, aber auch das Gewissen seiner Epoche. Das alles ist der Schriftsteller: ganz zu schweigen von dem, was er hat – nämlich ein Anliegen oder eine Verantwortung oder eine Aufgabe oder eine Verpflichtung; und ganz abgesehen davon, wo er steht – nämlich links oder rechts oder zentral oder auf dem Boden der Informationstheorie oder des Christentums oder seiner Weltanschauung oder auf dem Standpunkt, daß der Schriftsteller etwas ist oder hat oder darf oder soll oder muß.⁴⁰⁵

Dieses Kategorisierungsbestreben spricht Enzensberger jedoch vor allem der „Zeitung“⁴⁰⁶ und damit der Literaturkritik zu, die über solch griffige „Verallgemeinerungen“⁴⁰⁷ auch neue Vorurteile schaffen würde. Damit sei allerdings „nicht viel gewonnen“:⁴⁰⁸

Denn der Jargon, den ich zitiere, läßt Genauigkeit gar nicht erst aufkommen. Er borgt zwar die logische, nicht aber die grammatische Form der Verallgemeinerung und zieht sich auf einen kollektiven Singular zurück, der uns bekannt vorkommt. Der Deutsche ist tüchtig. Der Franzose ist geistreich. Der Italiener ist faul. Der Schriftsteller ist ein Outsider.⁴⁰⁹

Eine solche Verschlagwortung geht immer auch mit einer Komplexitätsreduktion einher. Gefährlich werde das, wenn die Rolle genutzt werde, um Gegnerschaft oder (nationale) Gruppenzugehörigkeit zu markieren, wie im Fall des „tüchtigen Deutschen“, des „geistreichen Franzosen“, etc. Und sie führe in die Irre, wenn sie in ihrer Rollenhaftigkeit nicht erkannt werde. Von dort ist es für Enzensberger

403 Enzensberger, *Spielen Schriftsteller eine Rolle?*, S. 9.

404 Ebd.

405 Ebd.

406 Ebd.

407 Ebd., S. 10.

408 Ebd.

409 Ebd.

nicht weit zur Rolle des „anständige[n] Jude[n]“, den jeder Antisemit parat hat, um sein Vorurteil zu befestigen.“⁴¹⁰

„Der Schriftsteller“ ist für Enzensberger nur als Rolle zu verstehen, weil der Begriff schon Ausdruck dafür sei, dass es sich um ein „ideologische[s] Produkt“ handle:

Diese Situation geht aus einem Zusammenspiel hervor, das nicht leicht aufzuklären ist: Schriftsteller und Leser arbeiten dabei gleichsam Hand in Hand, sie sind Komplizen. Mythologeme oder Rollen sind wesentlich soziale Produkte, niemals Erfindungen eines Einzelnen. Sie lassen sich deshalb auch nicht auf den Charakter dessen zurückführen, der sie benutzt oder akzeptiert. Mag er sie aus Gewissenlosigkeit oder aus Trägheit ergriffen haben, aus Eitelkeit oder aus Heuchelei: diese Beweggründe könne niemals die literarische Rolle selbst erklären, die ihr Wesen ja gerade darin hat, daß sie sich zwischen die empirische Person und das empirische Werk schiebt und sich auf Kosten beider selbständig macht. Analog dazu schiebt sich der literarische Mythos zwischen Autor und Leser.⁴¹¹

Für Enzensberger bildet dieses mythologische Rollensystem ein nicht hinterfragbares, unangreifbares Zusammenspiel der Akteur:innen aus. Sobald eine Autor:in als Außenseiter:in benannt werde, sich mit der Rolle anfreunden könne und schließlich vom Lesepublikum als Außenseiter:in ratifiziert werde, sei ein „perfektes mythologisches System aufgebaut, das jeder Nachprüfung enthoben wäre“.⁴¹² Das Problem für Enzensberger an solchen Systemen ist, dass sie gerade nicht zur eigenen Hinterfragung anregen und darüber hinaus in ihrer Rollenhaftigkeit notgedrungen auf Vereinfachungen aufgebaut sind.

Was als Warnung vor einer Authentizitäts- und Wahrheitsgläubigkeit erscheint, resultiert bei Enzensberger aus dem eigenen (politischen) Programm. Anhand einer Anekdote, die Enzensberger vorträgt, wird deutlich, worin dieses Programm besteht: Während eines Schriftsteller-Seminars in Finnland lernt er einen Kollegen kennen, der ein „kleiner, vergnügter, scheinbar durch und durch vernünftiger Mann“⁴¹³ gewesen sei. Der neue Bekannte „nuschte ein wenig und lachte viel“.⁴¹⁴ Als er jedoch gebeten wird, „den Platz des Redners“ einzunehmen, verändert sich sein Habitus und er „war nicht wiederzuerkennen“.⁴¹⁵

Noch ehe er den Tisch erreicht hatte, war eine beunruhigende Veränderung mit ihm vorgegangen: er hatte sich in eine Rolle verwandelt, in eine öffentliche Figur, die mit seiner Per-

410 Ebd.

411 Ebd., S. 11f.

412 Ebd., S. 12.

413 Ebd., S. 18.

414 Ebd., S. 19.

415 Ebd.

son keinerlei Ähnlichkeit mehr hatte. Sogar das Nuscheln war verschwunden. Er sprach grimmig und etwas abgehackt, und er erklärte uns, wir seien zur Revolte verdammt.⁴¹⁶

Enzensberger hält die Behauptung seines Bekannten, allein durch sein Schreiben eine Revolte angezettelt zu haben, für vermessen. „Der Redner sprach nicht nur von einer Revolte, sondern auch von Revolution und Rebellion; diese Wörter behandelte er, als wären sie Synonyme.“⁴¹⁷ Und das erzürnt Enzensberger aus zwei Gründen: Er kritisiert an der Rede seines Kollegen die unsaubere Arbeit mit Begriffen, vielmehr aber noch die Gleichstellung des eigenen Schreibens mit einem „bewaffnete[n] Aufstand gegen eine etablierte Herrschaft“,⁴¹⁸ was für Enzensberger die eigentliche Bedeutung einer Revolte ist. Nur über die Revolte zu reden, heiße aber noch nicht, sie zu bestreiten – zumal die Rede seines Kollegen in einer „ausgesprochen friedliche[n], beinahe idyllischen[n] Stimmung“⁴¹⁹ stattfindet. Sein Kollege könne nicht an einem Schriftsteller-Seminar in Finnland teilnehmen und bei Kaffee und Kuchen unter freiem Himmel darüber sprechen, dass er ein Revolutionär sei. Damit liefere sich der Schriftsteller „für das, was wir am Schreibtisch tun, eine eindrucksvolle Metapher“,⁴²⁰ aber diese Metapher sei „schief und unerträglich“.⁴²¹ Während einem „Damenschneider“⁴²² nicht vorzuwerfen sei, teilhaben zu wollen an der Revolte des kleinen Bürgertums, ohne auf die „Sauberkeit der Begriffe zu achten“,⁴²³ sei es beim Schriftsteller ein Zeichen für schlecht verrichtete Arbeit.

Enzensberger kritisiert die Blindheit derjenigen, die die Rollenhaftigkeit der schriftstellerischen Existenz nicht erkennen, und die Frivolität der Schriftsteller:innen, die eine derartige Rolle allzu bereitwillig annehmen. Die einzige Möglichkeit, diesem Problem zu entgehen, ist für Enzensberger eine selbstkritische Haltung. Eine selbstkritische Autor:in müsse die eigene Arbeit und die Situation, in der sie sich befindet, während sie sie schafft, prüfen und definieren.⁴²⁴ Das bedeutet für Enzensberger auch, den gesellschaftlichen Verblendungszusammenhang, wie Adorno es nennt, aufzudecken. Dieser bestünde in Enzensbergers Beispielen im Rahmen seiner Vorlesungen darin, dass die Rolle der Schriftsteller:in, die eine Revolte gegen das Leid produzierende System vorgibt, gleichwohl schon mit dem System vereinbar ist. Wenn sich die Autor:in aber zu einer selbstkritischen Haltung entschließe und genötigt sehe, diesen

416 Ebd.

417 Ebd.

418 Ebd., S. 20.

419 Ebd., S. 19.

420 Ebd., S. 20.

421 Ebd., S. 21.

422 Ebd.

423 Ebd.

424 Vgl. ebd.

gesellschaftlichen ‚Verblendungszusammenhang‘ aufzudecken entgehe sie immer noch nicht der Gefahr, bloß neue Rollen zu schaffen:

Aber dieses Unternehmen entwickelt eine eigentümliche Dialektik. Denn für den, der sich dazu gehörig sah, ist es keine private Angelegenheit, die er mit sich selbst abmachen könnte. Er muß seine Definition bekannt und seine Haltung sichtbar machen. Damit liefert er sie der Öffentlichkeit aus. Sie löst sich von seiner Person ab, sie erstarrt zur Rolle und wird verfügbar. Ihr Erfinder mag sich wehren, soviel er will; er kann nicht verhindern, daß seine Wahrheit aus dem Namen, auf den er sie getauft hat, ausrinnt und wie ein Rauch verschwindet. Zurück bleibt ein Stück Ideologie. Was als Kritik gedacht war, endet als Einverständnis; Anstrengung des Begriffs als intellektueller Komfort; Widerspruch gegen eine Sprachregelung wird zur neuen Sprachregelung, Aufrichtigkeit zum Versatzstück und Haltung zur Rolle.⁴²⁵

Wenngleich Enzensberger gegen die Vereinfachung ist, die diese Rollenzuschreibungen bedeuten, erkennt er auch an, dass solchen Zuschreibungen nicht zu entgehen ist. Am Beispiel Becketts und Brechts weist er auf, dass auch die Verweigerung einer Rolle letztlich wieder zu einer neuen Rollenzuschreibung führe. Brecht sei so beispielsweise aufgrund seiner Verweigerungshaltung zunächst „als Opportunist beschimpft“, dann aber „zur mythologischen Figur des Ketzers stilisiert worden.“⁴²⁶

Mit der Zuschreibung von Rollen hat Enzensberger als Dichter selbst ausreichend Erfahrung gemacht. 1964/65 gilt er literarisch schon als ‚junger Wilder‘, nachdem er 1957 seinen Lyrikband „verteidigung der wölfe“ veröffentlicht hatte. 1963 wird er für seine Lyrik sowie für seine essayistische Arbeit mit dem Georg-Büchner-Preis ausgezeichnet. In der Laudatio Hanns W. Eppelsheimers wird die Verleihung des Preises an Enzensberger wie folgt begründet:

Um es konkreter zu sagen: es beunruhigt uns, daß man hierzulande noch immer unfolgsame, ein wenig gegen den Stachel lockende Dichter als ‚linke Intellektuelle‘ und ‚Nihilisten‘ verächtlich und verächtlich zu machen versucht – ein Zeichen, daß bei uns die Demokratie eine ihrer vordringlichen, auf die Dauer lebensnotwendigen Aufgaben: den Dichter in eine vertretbare Mitverantwortung am Staat hineinwachsen zu lassen, noch gar nicht erkannt hat.⁴²⁷

Die Verleihung des Preises an Enzensberger soll dieser Tendenz entgegenwirken. Enzensberger selbst lebe „seit Jahren im Bewußtsein der deutschsprachigen Öffentlichkeit als der Sprecher einer jungen Generation, die (seit etwa 1950) eine Welle

425 Ebd., S. 22.

426 Ebd., S. 23.

427 Eppelsheimers Laudatio auf Enzensberger anlässlich der Verleihung des Büchner-Preises: <https://www.deutscheakademie.de/de/auszeichnungen/georg-buechner-preis/hans-magnus-enzensberger/laudatio> (zuletzt aufgerufen am 27.9.2023).

„zorniger junger Männer“ über die westliche Welt geschickt hat“.⁴²⁸ Mit der Verleihung des Büchner-Preises wird Enzensberger institutionell betrachtet schon ins Establishment eingemeindet, mit dem Ruf auf die Poetikdozentur verfestigt sich diese Institutionalisierung des Autors und damit auch die seiner Rolle. In Frankfurt beantwortet Enzensberger diese Rollenzuschreibung mit den Worten: „Ich spreche ganz im Ernst, wenn ich sage: ich weiß nicht, was gemeint ist mit Wörtern wie ‚Outsider‘ oder ‚Zornigerjungermann‘ oder ‚Zeitkritik‘.“⁴²⁹

Auch als engagierter Dichter will er sich in Frankfurt nicht verstanden wissen, denn diese Begrifflichkeit sei nur ein Zeichen für eine unhinterfragte Rollenzuschreibung – und somit letztlich das Gegenteil dessen, was man unter engagierten Dichter:innen oder Beobachter:innen versteht. Die „Mehrdeutigkeit“ des Begriffs sowie seine „vollkommene Neutralität“ – denn man könne sich ja „für was auch immer engagieren, für Gott und die Welt“ – mache ihn, so Enzensberger, „für Rundgespräche aller Art prädestiniert“.⁴³⁰ Und das Engagement sei „nur ein Beispiel. Es ist eines von vielen landläufigen und beliebig verfügbaren Rollenfächern, die für jeden, der schreibt, kostenlos bereitstehen, ähnlich wie im traditionellen Theaterbetrieb die Fächer des Charakterhelden, des jugendlichen Liebhabers, des Bonvivants, des schweren Heldenvaters und so weiter.“⁴³¹

Für Enzensberger steht dagegen fest,

daß es heute für einen, der schreibt, keine richtige Rolle gibt. Ein sicherer Port ist nicht zu erreichen. Schon darin, daß einer sich ‚einen Namen macht‘, indem er Poesie oder Prosa hervorbringt, statt daß er Briefe austrägt oder Motorenanker wickelt – schon darin liegt ja ein Moment von Unwahrheit.⁴³²

Wer sich so verhalte, wie Enzensbergers Kollege in Finnland, hat sich für Enzensberger dem kapitalistischen System schon widerstandslos ergeben. Das „Rollenprinzip in der Literatur“ eigne sich, so Enzensberger, hervorragend dazu, „die literarische Produktionsweise der industriellen kommensurabel zu machen.“⁴³³ Er glaubt jedoch auch, dass es keinen Autor mehr gebe,

der sich nie gewünscht hätte, nicht nur diese oder jene Rolle aufzukündigen, sondern überhaupt keine Rolle mehr zu spielen, das heißt: so zu arbeiten wie ein Elektriker, oder ein Briefträger, also anonym. Keine Rolle mehr zu spielen, hinter dem zu verschwinden, worauf es einzig ankäme: Das ist kein erfüllbarer Wunsch. Wer etwas veröffentlicht, für den gibt es keine

428 Ebd.

429 Ebd., S. 13.

430 Ebd., S. 15.

431 Ebd., S. 17.

432 Ebd., S. 25.

433 Ebd., S. 22.

Tarnkappe. Noch der Anonymus ist nicht er selber, sondern eine mythologische Figur, und zwar die letzte: Der Herr Niemand. Auch das wäre ein Standpunkt; ein Standpunkt, etwas, worauf man sich stellen könnte, sich niederlassen, sich totstellen, mit einem Wort: ein Halt. Aber sobald der Zweifel ausruht, überholt ihn die Lüge. Dies ist ein Wettlauf, bei dem es keinen Sieger gibt.⁴³⁴

Vor dieser Lüge seien auch die Adressat:innen der Autor:in nicht gefeit. Enzensberger kritisiert nämlich nicht nur die vermeintlich blinden Schriftsteller:innen, sondern auch das Publikum des Schriftsteller-Kongresses in Finnland, die dem Aufruf zur Revolte in idyllischer Umgebung „gelassen[en] Beifall“⁴³⁵ spendeten.

Zum Ende seiner ersten Vorlesung hin holt Enzensberger schließlich gegen die Poetikdozentur selbst aus und prophezeit ihre Weiterentwicklung, wenn er proklamiert, dass „sich das öffentliche Gespräch über literarische Fragen immer weniger mit den Werken und immer mehr mit Rollen und mythologischen Figuren beschäftigt.“⁴³⁶ In diesem Rollenspiel ist das Publikum genauso beteiligt wie die Poetikdozent:in selbst, wenn sie dem Interesse am Markennamen „Bachmann“, „Krolow“, „Heißenbüttel“ oder „Enzensberger“ in den Hörsaal in Frankfurt folgt. Wenn Enzensberger davon spricht, dass die literarische Rolle sich „zwischen die empirische Person und das empirische Werk“ und „der literarische Mythos zwischen Autor und Leser“ schiebt,⁴³⁷ deutet sich jedoch an, dass Enzensberger noch davon ausgeht, dass die empirische Person und das empirische Werk authentisch sein könnten und die Kritik dazu diene, die Verblendung aufzuheben, um schließlich doch zu einer authentischen Kommunikationssituation zu gelangen.⁴³⁸ Um mit eingepägten Rollenvorstellungen zu brechen, wie Enzensberger sie im Literaturbetrieb sowohl in Bezug auf das Werk und die empirische Autor:in als auch auf literaturwissenschaftliche Zuschreibungen ausmacht, muss für Enzensberger eine Störung dieses Rollensystems vorgenommen werden, die er Kritik nennt, als Verfahren jedoch aus der Literatur selbst entlehnt.

3.4.2 Ordnungsversuche: Illusion und Illusionsbruch

Enzensbergers Selbstverortung als Kritiker von vereinfachenden Rollennamen, einer Komplexität reduzierenden kapitalistischen Gesellschaft und dem davon nicht

⁴³⁴ Ebd., S. 26.

⁴³⁵ Ebd., S. 19.

⁴³⁶ Ebd., S. 23.

⁴³⁷ Ebd., S. 11f.

⁴³⁸ Kritisch zu hinterfragen wäre bei dieser Vorstellung, wie sich Authentizität überhaupt darstellen lässt und ob authentische Kommunikationssituationen nicht immer schon inszeniert sind.

ausgeschlossenen Literaturbetrieb manifestiert sich auch in seiner Kritik an Ordnungsprinzipien der Literatur. Die Bezeichnung einer Gattung erscheint Enzensberger zunehmend einem bloßen Verkaufslabel gleichzukommen, das gewählt werde, damit z. B. ein als „Roman“ gekennzeichnete Text besser verkauft und die Kommunikation zwischen Verkäufer:in und Käufer:in erleichtert werde – und nicht, weil diese Betitelung etwas über den Text aussagen würde. Eine klassische Unterteilung der Literatur in drei Gattungen hält Enzensberger für nicht mehr zeitgemäß, weil diese arbiträr oder metaphysisch seien. Auch stößt sich Enzensberger an den Prämissen, die jeder Gattungslehre inhärent seien: Ihm zufolge liege „der Dreiteilung von Lyrik, Epik und Dramatik zugrunde“, „daß Literatur in erster Linie Dichtkunst zu sein habe, und zwar Dichtkunst im Sinne von Fiktion.“⁴³⁹ In solchen Klassifizierungen würden bisweilen „sehr alte, ja elementare Formen wie der Brief, die Autobiographie und das Tagebuch“ an „die Peripherien des Gesichtsfeldes“ gerückt.⁴⁴⁰

Die Klassifizierung von Fiktionalität und Nicht-Fiktionalität scheitert für Enzensberger daran, dass alles, was durch das menschliche Bewusstsein entsteht, wie die Sprache, die alles erst greifbar macht, schon Fiktion sei. Deswegen funktioniere es nicht, die Fiktionalität als ein Unterscheidungsmerkmal zwischen Literatur und Geschichtsschreibung anzuführen, argumentiert Enzensberger in seiner zweiten Vorlesung „Literatur als Geschichtsschreibung“. Ein binäres Unterscheidungssystem funktioniere noch nicht einmal in Bezug auf die Literatur allein, denn auch in der Literatur, führt Enzensberger an, gebe es Formen, die nicht fiktional seien. Man könne jedoch zwischen einem „inneren Fiktions- und einem äußeren Realitätsraum“ unterscheiden, was „natürlich jedes literarische Werk und überhaupt jedes ästhetische Gebilde“ definiere.⁴⁴¹ Dass diese Grenze aber verschwimmen kann, versucht Enzensberger anhand verschiedener Beispiele aufzuzeigen. Dabei spielen für ihn immer wieder zwei Modelle eine Rolle:

Aber sie [i. e. die Grenze zwischen innerem Fiktions- und äußerem Realitätsraum, I.B.] ist ihrerseits schwer zu definieren, und sie scheint mir äußerst problematisch. Sie wird auch von den Schriftstellern selber keineswegs einfach hingenommen. Immer wieder hat die Literatur sie zu relativieren versucht. Das kann auf zwei scheinbar konträre Arten geschehen: entweder dadurch, daß man die Ränder des Werkes befestigt, nämlich verdoppelt oder vervielfältigt, oder dadurch, daß man sie zu zersetzen, durchbrechen, mit einem Wort: aufzuheben trachtet.⁴⁴²

Eine Vervielfältigung wäre z. B. gegeben, wenn es mehrere aufeinander bezogene Ebenen der Fiktion in einem Text gebe, wodurch eine „potentielle Unendlichkeit“

439 Ebd., S. 72.

440 Ebd., S. 71.

441 Ebd., S. 49.

442 Ebd.

und ein „immerfort anwachsender Abstraktions- oder Fiktionsgrad“ gegeben wären.⁴⁴³

Die Aufhebung der Grenze hingegen sei eine romantische Erfindung und zeichne sich dadurch aus, dass die Autor:in selbst als Figur auftrete, wodurch der Name der Figur und der empirischen Person „zweideutig“⁴⁴⁴ bleibe und bleiben solle.⁴⁴⁵ Die Grenze zwischen Realität und Fiktion schwimmt in diesen metaleptischen Erzählverfahren. Verdopplung und Vervielfältigung sowie das Durchbrechen von Illusion sind dabei, so Enzensberger, nur zwei „scheinbar konträre Arten“⁴⁴⁶ des Umgangs mit der Grenze zwischen innerem Fiktions- und äußerem Realitätsraum. Beide Verfahren führen jedoch zu einer Störung des Illusionsraums und dieses bewusste Durchbrechen oder Stören des Illusionsraums betreffe schließlich auch das Publikum:

Eine ähnlich vermittelte Position kann man übrigens dem Publikum zuschreiben; denn nicht nur der Erzähler, sondern auch der Zuhörer, nicht nur der Dramaturg, sondern auch der Zuschauer lässt sich aus dem Werk ebensowohl aus- wie darin einschließen. Auch diese topologische Lücke ist vielfach zu Spielen mit dem Illusionsraum benutzt worden. Das entsprechende Schema ist ebenfalls in der Romantik zuerst ausgebildet worden, in Tiecks Komödie *Der gestiefelte Kater*, bei dem ein fiktives Publikum mitspielt.⁴⁴⁷

⁴⁴³ Ebd., S. 48.

⁴⁴⁴ Ebd., S. 53.

⁴⁴⁵ Hingegen reiche es, so Enzensberger, nicht, „den Fiktionsrahmen zu durchlöchern, indem man Bruchstücke von Realität in das Werk einbezieht.“ (Ebd., S. 54.) D. h., dass z. B. „Einsprengsel nicht-fiktiver Art, wie sie beispielsweise Dos Passos oder Döblin verwendet haben“ allein noch nicht dazu führen, dass der Fiktionsrahmen durchbrochen werde. (Ebd.)

⁴⁴⁶ Ebd., S. 49.

⁴⁴⁷ Ebd., S. 54. Christian Kirchmeier beschreibt das, was Enzensberger bei Tieck als „topologische Lücke“ ausmacht, als ein Merkmal der parabatistischen Komödie. Im Rückgriff auf die aristophanische Komödie und „[u]nter den Bedingungen der neuzeitlichen Illusionsdramatik entsteht mit der Parabase eine neue ästhetische Form, die sich vom Paradigma ästhetischer Repräsentation emanzipiert, das für die Aufklärung zentral war, und dadurch grundlegende politisch-ethische Probleme der nachrevolutionären Epoche verhandelt.“ (Christian Kirchmeier, *Von der Ästhetik der Repräsentation zur Ethik der Partizipation. Die politische epoché der parabatistischen Komödie am Beispiel Tiecks*. In: *Das Politische des romantischen Dramas*, hg. v. Christian Kirchmeier, Paderborn 2019, S. 157–181, hier: S. 158.) Durch Techniken der Illusionsstörung werde in Tiecks „*Der gestiefelte Kater*“ „der Bühnenraum als Ort der mimetisch erzeugten Illusion verletzt“. (Ebd., S. 167.) Tieck schöpfe die „Möglichkeiten der parabatistischen Form“ jedoch nicht aus, denn im „*Gestiefelten Kater*“ würden weder politische Fragen thematisiert noch würden die Parabasen „die äußerste Schicht der Illusion“ brechen: „Sie bleiben auf den Bühnenraum erster Ordnung beschränkt, es kommt zu keiner direkten Interaktion mit dem realen Publikum. Das bleibt den antinaturalistischen Theaterreformen im 20. Jahrhundert vorbehalten.“ (Ebd., S. 169.)

Enzensberger unterscheidet in seinen Vorlesungen zwar zwischen einer Literatur, die die Illusion und den Illusionsraum aufrechterhält (Dos Passos, Döblin), und einer Literatur, die versucht, beides zu durchbrechen (Alain Robbe-Grillet, Ernst Augustin, Gisela Elsner, Jorge Luis Borges). Die verschiedenen Verfahren von Illusionserzeugung und -brechung aber hält er für unterschiedlich miteinander kombinierbar. Auch eine Vermischung der beiden von ihm vorgestellten Verfahren der Illusionsbrechung ist für ihn denkbar. Damit ist sein Beschreibungssystem zwar binär organisiert oder vielmehr orientiert, nicht aber strikt binär. Mit der Unterscheidung von Illusionsbeförderung und Illusionsbrechung zu arbeiten, erlaubt eine größere Flexibilität, ohne dabei unüberschaubar zu werden. Das verhalte sich in anderen typologisierenden Organisationssystemen, so Enzensberger, anders:

Wer aber auf die großen Kategorien verzichtet und genauere, mehr ins Detail gehende Bestimmungen vorzieht, der macht das theoretische Chaos nur erst recht vollkommen. Von dem Text, den ich Ihnen vorgelegt habe, ließe sich meinerwegen behaupten, daß er den folgenden Gattungen angehöre: der Montage, der Gnomendichtung, der Parodie, der Imitation, der Rhapsodie, der Glossensammlung, dem autobiographischen Fragment, dem Feuilleton, dem Lehrgedicht, der kleinen Prosa, der Bekenntnisdichtung, dem Cento und der Gebrauchslyrik.⁴⁴⁸

Das Ergebnis einer solchen detailreichen Klassifizierung verkomme zum „terminologische[n] Maskenball“.⁴⁴⁹ Ähnlich gefährlich wie die Vereinzelnung, die Heißenbüttels Typologie inhärent war, ist für Enzensberger der Versuch, an einer Gattungsbestimmung festzuhalten, diese aber in kleinste Untergattungen aufzuteilen. Die Bezeichnungen würden in der Radikalisierung dieser Vorstellung nicht mehr für eine Gruppe von Texten gelten, sondern nur noch für einzelne Werke, wodurch die Klassifizierung ihre Ordnungsfunktion verlöre. Enzensberger nennt Heißenbüttel in Bezug auf die Gattungsfrage bzw. die allgemeine Frage nach Organisationsprinzipien für die Literatur nicht explizit als Gegner. Die impliziten Anspielungen auf die Poetikvorlesungen seines Vorgängers auf dem Poetiklehrstuhl sind jedoch zahlreich. So kritisiert Enzensberger beispielsweise auch die von Heißenbüttel vertretene Meinung, dass das Gattungssystem auch deshalb nicht mehr haltbar sei, weil es die zeitgenössischen Textsorten, wie Heißenbüttels eigene Lyrik, nicht berücksichtige und zu Randphänomenen degradiere. Für Enzensberger ist die Historizität der Gattungen nicht das Problem, denn das Problem an sich sei schon ein historisches: „Die Schriften Heraklits oder Fischarts lassen sich unter die etablierten Gattungen ebensowenig rubrizieren wie *Finnegans Wake* oder Becketts Buch *Comment c'est*.“⁴⁵⁰

448 Enzensberger, *Spielen Schriftsteller eine Rolle?*, S. 73.

449 Ebd.

450 Ebd.

Heißenbüttel und Enzensberger nähern sich jedoch in ihrer Kritik an Gattungsbestimmungen an, die für beide ein unkritisches Vorwissen bzw. eine Erwartungshaltung generieren. Das betrifft für Enzensberger sowohl den Entstehungsprozess als auch die Rezeption des Werks:

Eine unausgesprochene Gattungsvorstellung scheint den meisten literarischen Konzeptionen zugrunde zu liegen. Noch vor dem ersten Satz, noch ehe von Bildern oder Personen die Rede sein kann, entscheidet sich zumeist etwas über das Werk, und die Institutionen der literarischen Arbeitsteilung entscheiden mit. Man kann sich mit gutem Recht fragen, ob es überhaupt möglich ist, ‚etwas‘ zu schreiben, ohne daß dieses ‚etwas‘ als Entwurf bereits orientiert wäre an ‚etwas‘ anderem, nämlich vorangegangenen.⁴⁵¹

Für Heißenbüttel war das Vorverständnis über das Werk deshalb problematisch, weil er eine Diskrepanz zwischen alten Gattungsvorstellungen und moderner Literatur und Lyrik feststellte. Enzensberger beschreibt das Gattungsproblem vor allem aus einer kapitalismuskritischen Perspektive:

Auch beim Leser könnte man von einem Problem des Anfangs sprechen. Es stellt sich allerdings in vereinfachter Form. Der Leser möchte gerne wissen, was er liest, ehe er es liest. Auch dieser Wunsch ist in Gattungsbegriffen institutionalisiert, und er versteht es, sich mit ihrer Hilfe auch ökonomisch durchzusetzen. Jeder Buchhändler weiß, daß seine Kunden nicht nach Literatur verlangen, sondern nach Romanen, Kurzgeschichten, Biographien. Dieser Druck ist so stark, daß die Verleger den größten Wert darauf legen, ihre Bücher mit Untertiteln dieser Art zu versehen, und zwar ohne Rücksicht darauf, ob sie vom Text her zu rechtfertigen sind oder nicht. [...] Diese Kriegslist hat etwas Verzweifeltes, aber sie zeigt, mit welcher Kraft die Gattung sich ihrer institutionellen Haut zu wehren weiß.⁴⁵²

Mit der Institutionalisierung von Gattungsbegriffen beschreibt Enzensberger auch, wie schwierig es ist, bestehende Systeme zu ändern oder anzupassen. Wenn das Prinzip der Gattungen – wie sein Beispiel aus der Buchhandlung zeigen soll – ökonomischen Erfolg erzeugt, wird sich weder die Buchhändler:in, die Käufer:in, der Verlag noch die Autor:in selbst gegen eine systematisch schlecht aufgezogene Gattungsaufteilung wehren.

Enzensberger erfüllt mit seinem Versuch einer Organisation und Kategorienbeschreibung der Literatur ein Desiderat seiner Zeit, in der literaturwissenschaftliche Begriffe kritisch infrage gestellt werden. Sein Versuch erfüllt in gleicher Weise das Desiderat des Formats der Poetikvorlesung, die als institutionell gebundenes Forum der Neuorientierung gegründet wurde. Deshalb verwundert es auch nicht, dass Enzensbergers Vorlesungen der Herangehensweise Krolows oder Heißenbüttels ähneln. Sowohl Krolow als auch Heißenbüttel wollten mit ihren Poetikvorlesungen

451 Ebd., S. 78.

452 Ebd., S. 80.

einen Überblick über zeitgenössische Literatur verschaffen – sei es durch einen ‚Gewaltmarsch‘ durch die selbst erstellte Topografie, sei es durch den Versuch einer modernen Typologie des zwanzigsten Jahrhunderts.

Mit Heißenbüttels Vorlesungen verbindet Enzensbergers Vorlesungsreihe, dass sie die gleiche Skepsis gegen Gattungs- und Poetik-Begriffe ausstellt. Zudem könnten auch Enzensbergers Ausführungen über die Illusion befördernden und die Illusion brechenden Texte als eine Typologie gelten, wenngleich sich Enzensberger nicht wie Heißenbüttel auf ein solches Vorhaben festlegen lassen will und dafür auch nicht systematisch und historisch genug vorgeht. Die Ähnlichkeit der Enzensberger’schen Vorlesungen zu Krolows Vorlesungsreihe besteht in der Hinwendung zu einer Räumlichkeit von Literatur. Enzensberger greift allerdings nicht metaphorisch auf die Topografie zurück, wie Krolow es getan hatte, um Phänomene der zeitgenössischen Lyrik nach einem eigens gesetzten Maßstab auf einer Landkarte zu verorten. Ihm geht es vielmehr um einen literarischen und theatralen Umgang mit Räumlichkeit und Rahmungen und um die Frage, in welchem Zusammenhang sie mit der Illusionsbegründung und dem Illusionsbruch stehen. Er verwendet deshalb auch nicht den Begriff der Topografie, sondern den der Topologie:

Die Topologie untersucht die allgemeinen Eigenschaften von Räumen und zwar ohne Rücksicht auf meßbare Größen, wie Strecken oder Winkel. Dagegen interessiert sie sich dafür, ob ein Raum geschlossen oder offen, begrenzt oder unbegrenzt ist; für die Beziehungen zwischen dem Ganzen eines Raumes und seinen Teilen; für seine Dimension; für das Verhältnis von Innen und Außen.⁴⁵³

Diese Gedanken über ein Verhältnis von Innen und Außen liegen Enzensbergers Überlegungen zur Illusionsbeförderung und Illusionsbrechung zugrunde, denn er hält die „merkwürdige Häufung von topologischen Entwürfen“⁴⁵⁴ für ein Symptom der modernen Literatur. Eine weitere Konstante dieser Texte sei, dass sie einen „Moment des Spielerischen“ aufweisen würden:

Als eine gemeinsame Konstante aller Texte, die ich zitiert habe, vom Kinderreim bis zur hochartifziellen Prosa, bietet sich das Moment des Spielerischen an. Damit stimmt gut überein, daß das Spiel ebensowohl eine ästhetische Kategorie wie eine mathematische ist; seine Theorie ist hauptsächlich von diesen beiden Seiten her ausgearbeitet worden, und so verschiedene Autoren wie August Wilhelm Schlegel und John von Neumann haben an ihr teil – freilich auch Historiker wie Huizinga und Psychologen wie Piaget.⁴⁵⁵

453 Ebd., S. 46.

454 Ebd., S. 60.

455 Ebd., S. 61.

Auch der Rückgriff auf das Moment des Spielerischen ist ein impliziter Rekurs auf die Vorlesungen Krolows. Enzensberger verweist mit diesem Begriff aber insbesondere auf den theatralen Raum, in dem dieses Spielerische stattfindet oder der durch das Spielerische konstituiert wird, und betont – anders als Krolow – weniger das harmonisierende als das kritische Potenzial des Spiels:

Was solche Spiele vor allen andern auszeichnet und, wie ich vermute, ihren Daseinsgrund ausmacht, ist nicht allein ihr räumlicher Charakter, sondern der Umstand, daß sie den Spieler nötigen, sich selbst im Raum zurechtzufinden. Ich möchte sie deshalb Orientierungsspiele nennen. Man hat behauptet, das Spiel sei eine Tätigkeit, die sich dadurch auszeichnet, daß sie nutzlos ist. Das ist eine Halbwahrheit. Letzten Endes haben vermutlich alle Spiele einen biologischen Sinn, sie stellen eine Art von Training dar. Dieses vitale Training, das man bereits bei den Tieren beobachten kann, geht beim Menschen in ein soziales über.⁴⁵⁶

Bei Krolow diene der Spiel-Begriff der Bezeichnung eines harmonischen Miteinanders, das mit Enzensbergers Deutung zwar auch denkbar ist, aber nur als eine der zwei Varianten, die er beschreibt, nämlich als illusionsstärkend. Krolow bleibt also einem aufklärerischen, klassischen Konzept ästhetischer Bildung verhaftet, während Enzensberger stärker zu einem romantischen Konzept – und damit zur Brechung der Illusion – tendiert. Die Hoffnung, die sich hinter dieser Bevorzugung verbirgt, ist, dass mit der Brechung der Illusion der Effekt auf ein Publikum stärkere Auswirkungen habe (dieser Gedanke steht ganz in der Tradition des Brecht'schen Verfremdungseffekts, den Enzensberger nach Brecht als „kritisches Verfahren“⁴⁵⁷ beschreibt). Die Brechung nötigt nicht nur die Spieler:in, sondern auch die Bespielen, sich zu positionieren.

Was Enzensbergers Vorlesungen schließlich drastisch von den Vorlesungen Bachmanns, Krolows und Heißenbüttels unterscheidet, ist, dass Enzensberger schon fünf Jahre nach der Gründung der Frankfurter Poetikdozentur eine kritische Bilanz über das Format zieht. So lässt sich an seiner Kritik an den Gattungen auch eine implizite Kritik an der Gattung der Poetikvorlesung ablesen: Die Poetikvorlesung entwickelt sich nämlich zu einer Gattung, deren Vermarktungspotenzial gar nicht hoch genug geschätzt werden kann. Aber nicht nur der Begriff der „Poetikvorlesung“ wird schon Mitte der 1960er Jahre für Enzensberger zu einem Markennamen, auch der Name der berufenen Autor:in macht diese Entwicklung mit. Enzensberger erkennt, dass sich das junge Format bereits zu institutionalisieren beginnt, und gemäß seiner Ausführung, dass einem institutionalisierten System nicht zu entgehen sei, indem man sich diesem verweigert, tritt er in Frankfurt an, bespielt das Format und kritisiert es gleichermaßen. In Bezug auf seine Vorlesungen ist weniger von einer Verwei-

456 Ebd.

457 Ebd., S. 63.

gerung des Formats als von dessen Störung zu sprechen. In dreifacher Hinsicht versucht Enzensberger mit seinen Vorlesungen zu stören: Er bricht zunächst mit der jungen Tradition des Formats, indem er mit seinen Reflexionen über den Autornamen als Markennamen auch die Poetikdozentur als Format kritisiert. Dann stört er die Erwartungshaltung (und dies schon lange vor den Pop-Literaten Goetz und Meinecke), von einem Poetiklehrstuhl sei etwas Authentisches zu erwarten. Zuletzt unterminiert er seine eigene Rednerposition, indem er seine Zuhörer:innen auch an die Rollenhaftigkeit des Poetikdozenten erinnert und darauf verweist, sich nicht mit Autor:innen, sondern mit Texten zu beschäftigen. Damit durchbricht er in gewissem Sinne die vierte Wand zum Publikum, in der Hoffnung, auch dieses zur Kritik anregen zu können. Auf diese Weise gestaltet Enzensberger seine Poetikvorlesungen zu einem Schauspiel nach Brecht'scher Manier, in dem er die Hauptrolle spielt, und in dem er immer wieder mit Illusionsevokationen und Illusionsbrechungen spielt.

3.4.3 Kritik als Störung

In seinem Essay „Die Entstehung eines Gedichts“ (1960, Erstpublikation 1962) hat Enzensberger eine eigene Poetikdozentur nach Vorstellungen ihres Begründers Viebrock schon für unmöglich erklärt:

Der Verfasser, der sein Produkt selber kommentiert, spricht sich sein eigenes Urteil, wenn er das Gedicht aus der poetischen in eine andere Sprache rückübersetzt. Er gibt damit nämlich zu, daß er das, was er mit den Worten seines Gedichtes sagte, auch anders, nämlich mit den Worten seiner Erläuterung hätte sagen können, also, wie das Wort Erläuterung zu verstehen gibt, lauterer, durchsichtiger, klarer. [...] Mithin wäre das einzig richtige Verfahren, über ein Gedicht zu sprechen, die Interpretation, die nur den Text vor sich hätte, und zwar die Interpretation von fremder Hand; mithin hätte ich das Thema, über das ich handeln will, schon verfehlt, indem ich es wählte.⁴⁵⁸

Während Viebrock im ‚Schöpfer‘ des Gedichts noch einen Schlüssel zum Werk ausmachte, wiederholt Enzensberger in seinem Essay den Topos der Unmöglichkeit, über Lyrik zu reden, indem er es besonders für diejenigen als unmöglich erachtet, der das Gedicht verfasst hat. Er selbst konstatiert als Dichter: „Ich fühle mich nicht dazu berufen, diese Auskunft zu geben.“⁴⁵⁹ Wer über das Gedicht redet, interpretiert für Enzensberger immer schon, und verfehlt damit das Ziel: „Wer über Poesie redet und wer solchen Reden zuhört, ist immer schon auf der Flucht vor ihr.“⁴⁶⁰ Enzens-

458 Hans Magnus Enzensberger, Die Entstehung eines Gedichts. In: Ders., Scharmützel und Scholien. Über Literatur, hg. v. Rainer Barbey, Frankfurt a.M. 2009, S. 798–817, hier: S. 799 f.

459 Ebd., S. 803.

460 Ebd., S. 798.

berger schließt damit aus, dass es möglich sein könnte, von einem Poetiklehrstuhl aus über Poesie zu reden – und legitimiert unterdessen den literaturwissenschaftlichen Umgang mit Lyrik. Für Enzensberger sind Gedichte und Literaturwissenschaft zwei voneinander getrennte Sphären, die gerade deshalb kein gemeinsames Drittes wie eine Poetikdozentur bilden können.

Die Poetikdozent:innen aus der ersten Phase der Frankfurter Poetikdozentur haben Enzensbergers Misstrauen gegenüber der Selbstausslegung der Autor:in, das in „Die Entstehung eines Gedichts“ deutlich wird, geteilt. Enzensberger ist also nicht der erste, der einen grundsätzlichen Zweifel am Reden über Lyrik oder an der Rede der Dichter:in über Lyrik äußert. Er ist auch nicht der erste, der seine Poetikvorlesung trotz dieses Zweifels bestreitet. Enzensberger ist jedoch der erste Poetikdozent, der als Lyriker nicht explizit über zeitgenössische Lyrik in seinen Vorlesungen redet. Wieso gehört er trotzdem in die Reihe derjenigen Poetikdozent:innen, die in Frankfurt über Lyrik reden? Zum einen zählt er zu den Poetikdozent:innen, die aufgrund ihrer Lyrik bekannt sind und nach Frankfurt berufen werden. Zum anderen ist eine Analyse seiner Vorlesungsreihe unerlässlich, weil sie einen Wandel des Formats einläuten, der erst mit Rühmkorfs und Jandls Vorlesungen in den 1980er Jahren aufgegriffen und ausgebaut wird.

Enzensberger Vorlesungsreihe im Wintersemester 1964/65 zeugt nicht von einer Verweigerungshaltung, die der seiner Vorgänger:innen ähnlich ist. Weder verweigert er explizit die Rolle des Literaturwissenschaftlers, des Literaturkritikers oder des Dichters, noch erfüllt er eine dieser Rollen. Seine *recusatio* besteht darin, dass er als Kritiker des Formats der Poetikvorlesung auftritt – dies aber aus der Position des Poetikdozenten heraus tut. Er positioniert sich gänzlich außerhalb der Trias von Literatur-Literaturkritik-Literaturwissenschaft (wenngleich er sich eines literaturwissenschaftlichen Duktus bedient und allein durch die Publikation seiner Gedichte sowohl Dichter als auch Teil des Literaturbetriebs ist). Die Selbstverortung als Kritiker – und damit meint Enzensberger eine gesellschaftskritische Haltung, die die Literatur einschließt, aber nicht die des Literaturkritikers ist – muss er, damit die einladende Institution sie hört, vom Katheder dieser Institution aus sprechen.

Wenn Enzensberger in seinen Vorlesungen davon redet, dass die Schriftsteller:in die eigene Rolle kritisch hinterfragen muss, um nicht demselben selbstgerechten Glauben aufzusitzen, wie der Kollege Enzensbergers auf dem Schriftsteller:innen-Kongress in Finnland, dann muss auch die Poetikdozent:in ihre Rolle kritisch befragen. Dass sich ein Autor auf dem Schriftsteller:innenkongress unter die Revolutionäre zählt, kommt für Enzensberger einer Selbstüberschätzung und Anmaßung gleich. Enzensberger verlangt mit seinen Poetikvorlesungen nicht nur implizit schon eine kritische Literatur, sondern auch eine kritische Selbstüberprüfung der eigenen Rollenhaftigkeit, insbesondere dann, wenn die Rolle schon zur Marke geworden ist.

Zur Marke entwickelt sich, so Enzensberger, tendenziell alles, was mit einem Begriff benannt wird, der derart vereinfachend ist, dass er das Bezeichnete vielleicht schon nicht mehr abbildet – z. B. der „zornige junge Mann“. Wenn er dennoch beibehalten und nicht hinterfragt wird, vermutet Enzensberger, dass die ökonomischen Gründe für alle Beteiligten die Rentabilität von Kritik überwiegen. Beispielhaft führt Enzensberger dies am Begriff der Gattungen vor und veranschaulicht, wie sich solche Begriffe, auch wenn sie weder aus wissenschaftlichen noch aus praktischen Gründen mehr tragbar seien, institutionalisieren und damit nur schwer anfechtbar werden:

Ich habe lange vergeblich nach einer Erklärung für die Macht der Gattungsbegriffe gesucht, und ich glaube, sie gefunden zu haben. Nicht in der großen Tradition der deutschen Ästhetik und auch nicht bei Croce, sondern bei einigen angloamerikanischen Kritikern, die es statt mit ontologischen Erörterungen einmal mit dem *common sense* versucht haben. In einem Aufsatz von wenigen Seiten, zitiert bei Wellek und Warren in ihrem Kompendium *Theory of Literature*, hat der Amerikaner Harry Lewin erklärt, die literarischen Gattungen seien Institutionen, und zwar in eben jenem Sinn, wie man das von Staaten, Kirchen oder Universitäten sagen kann.⁴⁶¹

Enzensberger bekennt sich in seinen Vorlesungen neben Sympathien für die Kritische Theorie der Frankfurter Schule auch für den New Criticism, hat hingegen für die deutsche Variante einer textbezogenen Lektüretheorie, die werkimmanente Methode Staigers, kein gutes Wort übrig: Polemisch äußert er sich über Staigers „Wessensschau“,⁴⁶² dessen Grammatik, „die von keinem Strukturalismus angekränkt ist, und eine rudimentäre Psychologie, die nie den Namen Freud vernommen hat.“⁴⁶³ Der stärker an formalen Methoden orientierte New Criticism überzeugt Enzensberger mehr als Staigers Ausführungen über das „Wesen des Menschen“ oder über „die Seele des Verfassers“, die „ebenso unbeweisbar wie verständlich“ seien.⁴⁶⁴

Dass Gattungen als Institutionen immer normative Züge haben, erkennt Enzensberger jedoch wie Heißenbüttel als Problem:

Daher der normative Zug, den wir in allen Gattungssystemen finden können, daher auch die Erbitterung, mit welcher der Streit um sie geführt worden ist. Bei diesen Kontroversen, die Seiten über Seiten der Literaturgeschichte füllen, ist es, allem Anschein zum Trotz, niemals um bloße Haarspaltereien, sondern um literarische Machtfragen gegangen. [...] An den institutionell verfestigten Imperativen der Gattungen hat noch jede literarische Innovation sich messen müssen, und noch jede, die siegreich war, ist ihrerseits zur Institution geworden, oft wider ihren erklärten eigenen Willen.⁴⁶⁵

⁴⁶¹ Enzensberger, *Spielen Schriftsteller eine Rolle?*, S. 75.

⁴⁶² Ebd., S. 67.

⁴⁶³ Ebd.

⁴⁶⁴ Ebd.

⁴⁶⁵ Ebd., S. 77.

Diese Machtfragen und -strukturen gilt es aber für Enzensberger aufzudecken und nicht nur durch neue zu ersetzen. Die Opposition gegen Institutionen, seien es Gattungsbegriffe wie Epik, Lyrik und Dramatik, seien es gesellschaftliche Bildungsinstitutionen wie die Universität, laufe immer Gefahr, wieder zu einer Institution zu werden:

Jeder Argumentation, die sich von institutionellen Fesseln befreien will, haftet etwas Unfreies an: die Neigung dem Befreiten neue Fesseln anzulegen. Diese Neigung widerlegt kein Argument, das sich gegens Vorhandene richtet, aber sie steht dessen Abschaffung im Weg und reproduziert im Neuen das Alte.⁴⁶⁶

Solche neuen Fesseln sieht Enzensberger im literaturwissenschaftlichen Umgang mit Gattungsbestimmungen und -erneuerungen genauso wie in der Rolle der Autor:in im Literaturbetrieb und auf der Poetikdozentur: jedwede Verweigerung wird letztlich konsumiert – oder sogar, wie im Fall der Frankfurter Poetikdozentur, zur gattungskonstituierenden Bedingung erklärt hat. Enzensberger erkennt und prognostiziert diese Entwicklung schon im Wintersemester 1964/65. Im Grunde hat sich die Form der „Poetikvorlesung“ mit den Enzensberger’schen Vorlesungen zu einem *circulus vitiosus* geschlossen. Schon wenige Jahre nach ihrer Gründung ist die Frankfurter Poetikdozentur nicht mehr das Forum, das die Funktion von Literatur befragt, sondern wird selbst auf ihre Funktion hin befragt. Ende der 1960er findet die Poetikdozentur dann ein jähes Ende, denn die Kritikfähigkeit, die Enzensbergers Vorlesungen noch beim Publikum evozieren wollten, wandelt sich zu Forderungen des studentischen Publikums nach politischen Aktionen.

Mit seiner radikalen Kritik des Formats markieren Enzensbergers Vorlesungen das Ende der Versuche, in der Nachkriegszeit im Medium von Poetikvorlesungen über Lyrik zu reden. Er zeigt, dass jede Reflexion über Lyrik vom Katheder – sei sie kritisch oder affirmativ – immer schon auf institutionellen Voraussetzungen beruht, die ein Reden über Lyrik unmöglich machen. Was eine Poetikvorlesung für Enzensberger noch erreichen kann, ist also genau dies: Das Ende der Poetikvorlesungen auszurufen und performativ zu vollziehen. Enzensbergers Vorlesungen sind damit nichts anderes als eine Kritik aus dem Inneren der Institution – mit den Mitteln der Institution gegen die Institution.

Enzensbergers Vorlesungen eröffnen theoretisch die Möglichkeit, dass eine Poetikvorlesung auch anders aussehen könnte. Im Grunde bereitet er mit der Unterscheidung von illusionsfördernden und -brechenden Verfahren in der Literatur und dem damit verbundenen kritischen Reflexionsmoment sowie mit seiner daraus resultierenden Kritik am Format der Poetikvorlesung also das vorläufige Ende der Poetikdozentur im Jahr 1968 aus systematischer Perspektive vor. Aber mehr

466 Ebd., S. 82.

noch: Er prophezeit implizit auch schon, dass Poetikvorlesungen ganz anders, nämlich wie die eines Rühmkorfs oder eines Jandls in den 1980er Jahren aussehen könnten. Denn während Enzensberger zwar den Moment und die Verfahren der Kritik ausmacht und beschreibt (an literarischen Beispielen, an literaturwissenschaftlichen Begriffen wie der Gattung, an Szenen aus dem Literaturbetrieb wie dem Schriftsteller:innenkongress in Finnland), äußert sich seine Kritik dennoch in einem der klassischen Vorlesung entsprechenden sekundären Reden *über* Literatur. Er bleibt der Rolle des Rhetors noch deutlich verhaftet, wie dies auch bei Krowlow und Heißenbüttel der Fall war. Bachmann hatte sich dieser Rolle schon etwas entzogen und sich vielmehr als Rezitatorin in Szene gesetzt. An diesen Versuch Bachmanns knüpfen die Poetikdozenten Rühmkorf und Jandl an. Mit Rühmkorf und Jandl treten zwei Dichter ans Katheder, die den Rahmen der Poetikvorlesung bewusst zu überschreiten versuchen. Sie verweigern sich einem diskursiven Reden *über* Lyrik mit ihren Reden über Lyrik *in* Lyrik und testen damit die Grenzen des Formats der Poetikvorlesung aus.

4 1979–1989/90: Das beredte Ich – Reden über Lyrik *in* Lyrik

Im Jahr 1968 kommt die Poetikdozentur in Frankfurt zum Erliegen. Die erste Generation von Poetikdozent:innen war noch darum bemüht, Literatur und besonders Lyrik als politisch und ethisch wirkmächtiges Medium zu verteidigen. Das Anschreiben gegen eine den Nationalsozialismus verdrängende Haltung und Saturiertheit in der Adenauer-Zeit, die sich auch in einer biedermeierlichen Kalenderblatt-Lyrik zeigte, vereinte die jungen Poetikdozent:innen wie Bachmann, Heißenbüttel und Enzensberger. Spätestens im Jahr 1968 aber verbreitete sich an den Universitäten die Meinung, dass literarische Aufarbeitung und Erinnerungsarbeit allein nichts bewirken könnten, sondern ein politisches Aufbegehren gegen einen gesellschaftlichen Konservatismus vonnöten sei.¹ Frankfurt war zu diesem Zeitpunkt der Ort der Auschwitzprozesse (1963–1965), die Stadt Fritz Bauers, Gründungsort der Frankfurter Schule, aber auch die kapitalistische Hauptstadt der Bundesrepublik. Das machte Frankfurt zu einem Zentrum der deutschen Vergangenheitsbewältigung und der Studentenrevolten zugleich.

Neben politischen Konfliktparteien traten an der Frankfurter Universität auch Generationenkonflikte offen zutage: Vertreter:innen der Frankfurter Schule hatten zwar versucht, faschistische Machtstrukturen und den Ursprung des autoritären Charakters zu analysieren, aber sie gingen vielen Student:innen darin nicht weit genug. Adorno musste sich den Vorwurf gefallen lassen, mit seinen Studien zwar vor totalitärer Herrschaft zu warnen, aber keine praktischen Konsequenzen aus seinen theoretischen Einsichten zu ziehen. Er gehörte für die jungen Student:innen als Ordinarius ebenfalls zu einem rückwärtsgewandten, bürgerlichen Establishment, weshalb seine Vorlesungen schließlich boykottiert und das Institut für Sozialforschung besetzt wurden. Der „gesellschaftliche Veränderungswille der Studenten“ nahm Formen an, „die mit dem Zuhören bei Lektionen über Gedichte oder Romane schlecht zu vereinbaren waren. Sit-ins und Teach-ins über Mißstände im eigenen Land, in den USA und in der Dritten Welt ließen den Umgang mit Literatur als zu vermittelt und im Drang nach rascher Aktion als wirkungslos erscheinen.“² Deutlich

1 Auch die Gruppe 47 löst sich in dieser Zeit auf, weil ihre Mitglieder in der Frage, wie die amerikanischen Studentenrevolten zu unterstützen seien, keine Einigkeit erreichten. Nachdem es im Jahr 1966 bei einer Gruppentagung in den USA zu Streitigkeiten kam, weil Autoren wie Enzensberger sich für die Unterzeichnung einer Protestresolution gegen den Vietnamkrieg aussprachen, andere wie u. a. Grass aber dagegenhielten, löste sich die Gruppe im Jahr 1967 auf.

2 Lützel, Poetik der Autoren, S. 9.

zeigten dies der Vietnam-Krieg, der nach den Tet-Offensiven im Jahr 1968 eine neue Welle von Gewalt hervorgebracht hatte, und die Niederschlagung des Prager Frühlings; Ereignisse, die nur schwer mit dem Studium deutschsprachiger Literatur überein zu bringen waren.

In den Vorlesungsreihen von Enzensberger und Reinhard Baumgart, der sich im Wintersemester 1966/67 mit dem Dokumentarischen im Roman beschäftigt, kündigt sich bereits das Misstrauen gegen die (politische) Wirksamkeit von Literatur an, wie auch Restetzki festhält:

Das Jahr 1968 brachte das vorläufige Ende auch der Frankfurter Poetik-Vorlesungen, nachdem der radikale Wandel, der im Nachdenken über Literatur zu dieser Zeit vollzogen wurde, in Enzensbergers 1965 gehaltenen Vorlesungen – „Spielen Schriftsteller eine Rolle?“ und Reinhard Baumgarts Plädoyer für eine dokumentarische Literatur (1966/67) bereits sich angekündigt hatte. Das ‚Kursbuch‘ rief zu dieser Zeit nicht nur den ‚Tod der Literatur‘ aus, sondern führte zugleich vor, wie fortan über ästhetische Fragen zu handeln sein werde. Bei den Frankfurter Initiatoren – Suhrkamp hatte inzwischen S. Fischer abgelöst – wird kaum ein Zweifel bestanden haben, daß die mit den Lyrikern Bachmann, Kaschnitz und Krolow begonnene Form der poetologischen Reflexion auf diesem Terrain kaum fortzusetzen war.³

Auf die zunehmende Gewaltbereitschaft der Studierenden reagierte die Universität schließlich mit einer Unterbrechung der Frankfurter Poetikdozentur bis zum Jahr 1979, in dem Uwe Johnson als erster Dozent der zweiten Phase auf die Poetikdozentur berufen wurde. Lützelers schreibt der Berufung Johnsons einen „Signalcharakter“ zu, weil seine Vorlesungen in „viel größerem Maße als zuvor als subjektiver autobiographischer Bericht angelegt“⁴ waren. Volk beschreibt Johnsons Vorlesungsreihe „Begleitumstände“ als „öffentliche[] Autobiographie“.⁵ Johnsons „Begleitumstände“ stellen vor allem eine Werkstattschau dar, denen sich die Poetikdozent:innen der ersten Phase noch verweigert hatten. Seine Vorlesungsreihe markiere, so Volk, den Wandel von „explizite[r] Darstellung poetologischer Fragen und Probleme“ und einer „Konzentration auf die der Literatur eingeschriebenen humanen und utopischen Gehalte“ hin zu einer Orientierung der Poetikdozent:innen „an ihrer persönlichen Entwicklung und der für sie daraus resultierenden Schreibpraxis.“⁶

Lützelers Bemerkung über den „Signalcharakter“ der Johnson’schen Vorlesungen trifft hauptsächlich auf die inhaltliche Veränderung der Poetikdozentur zu. Insbesondere ab den 1990er Jahren werden Poetikvorlesungen tatsächlich zunehmend häufiger als Einblicke in die eigene Werkstatt und/oder Biografie inszeniert. Allerdings gibt es in den 1980er Jahren ebenfalls noch Vorlesungsreihen,

³ Restetzki, Frankfurter Poetik-Vorlesungen, S. 680.

⁴ Lützelers, Poetik der Autoren, S. 9.

⁵ Volk, Der poetologische Diskurs der Gegenwart, S. 275.

⁶ Ebd.

die dies nicht tun und die darin den Vorlesungen der ersten Phase ähnlicher sind. Das ist insofern nicht verwunderlich, als sich am Personal in der zweiten Phase der Poetikdozentur erst einmal wenig änderte: Zum einen wurden weiterhin ausschließlich bereits etablierte Namen des Literaturbetriebs eingeladen, zum anderen entstammten die Poetikdozent:innen der zweiten Phase derselben Generation wie die Poetikdozent:innen der ersten Phase, was sich beispielsweise an den Lyriker:innen Ernst Jandl (*1925), Günter Grass (*1927), Peter Rühmkorf (*1929), Günter Kuhnert (*1929) und Hilde Domin (*1909) zeigt. Erst mit der Berufung von Dozenten wie Peter Sloterdijk (*1947, Poetikdozentur 1988), Marlene Streeruwitz (*1950, Poetikdozentur 1997/98) und Rainald Goetz (*1954, Poetikdozentur 1998), die nach dem Zweiten Weltkrieg geboren wurden, fand der Generationenumbruch statt.⁷

Die Poetikvorlesungen der ersten Phase waren, wie die Analysen gezeigt haben, vornehmlich mit der Frage beschäftigt, wie Literatur und vor allem Lyrik sich zur Wirklichkeit nach 1945 verhalten kann. Die Meinungen, die in den ersten Poetikvorlesungen kundgetan wurden, variierten zwischen dem Glauben, dass eine Wirklichkeit, die das nationalsozialistische System ermöglicht hatte, nicht zu ignorieren sei, und der Haltung, dass Literatur autonom sein müsse, also auch nicht zu einer Stellungnahme zur (v. a. politischen) Wirklichkeit gezwungen werden dürfe. Der Ton, den die Poetikdozent:innen der ersten Phase anschnitten, war vor allem deshalb so ernst, weil es um die Legitimation des Dichtens nach dem Zweiten Weltkrieg genauso ging wie um die ethische Dimension des Gedichts.

Bei Bachmann äußerte sich dieser ernste und bisweilen moralisierende Ton in dem Gedanken, dass das Gedicht eine Erinnerungskultur begründen möge, und in der Vorstellung eines eigenen lyrischen Kanons, dem sie diese Erinnerungsarbeit zutraute. Krolows Vorstellung einer Poetik des Spiels, die zwischen methodischem und ethischem Ernst einen Ausgleich zu schaffen sucht, war auch mit der Hoffnung auf einen ästhetisch-erzieherischen Effekt von Lyrik verbunden. Allerdings war diese an klassizistische Ideale geknüpft, auf deren Basis Krolow sich gegen jegliche Form der engagierten Literatur aussprach. Diese Verweigerung einer engagierten Lyrik drückt sich in Krolows Werk der 1960er Jahre schließlich auch in einer zunehmenden Zurücknahme jeglicher lyrischen Subjektivität aus, die schon nicht mehr der Poetik des ausgleichenden Spiels entspricht, wie er sie noch in seinen Vorlesungen zu Beginn der 1960er Jahre vertrat. Für die junge Generation gehört Krolow mit seiner Form der Autonomieästhetik und Lyrik zu jenen, die sich litera-

⁷ Berücksichtigt werden in dieser Aufzählung nur die Vorlesungsreihen, die von einer Einzelperson bestritten werden. Im Sommersemester 1993 werden Klaus Hensel, Franz Hodjak, Richard Wagner und Werner Söllner zu Einzelvorträgen berufen, die ebenfalls der Nachkriegsgeneration angehören.

risch zu wenig äußerten, wenn nicht sogar zu einer vermeintlich ‚falschen‘ Haltung bekannten. Auch mit Heißenbüttels literarischem und literaturtheoretischem Programm kann die junge Generation zunehmend wenig anfangen: Sein Vorschlag einer Typologie der Lyrik des zwanzigsten Jahrhunderts proklamierte „die Auflösung des subjektiven Bezugspunktes“⁸ und näherte sich aus der Sicht politisch Engagierter damit einer Krolow’schen Autonomieästhetik an. Für Heißenbüttel steht die Sprache als Material, aus dem Gedichte gemacht sind, jedem zur Verfügung, worin für ihn die politische und demokratische Leistung des Gedichts liegt. Sein ästhetischer Erneuerungswille, der sich in einer Auslotung und Überschreitung lyrischer Formen zeigte, war für die Student:innen nicht deutlich genug mit einer klaren politischen Positionierung und Agitation verknüpft. Als ehemaliger Kriegsteilnehmer – was in seinem Fall durch eine deutlich sichtbare Kriegsversehrung nicht zu kaschieren war – machte sich Heißenbüttel für die junge Nachkriegsgeneration darüber hinaus grundsätzlich verdächtig, wie sich schließlich durch studentische Proteste bei der Entgegennahme des Büchner-Preises im Jahr 1969 zeigte. Auch Enzensbergers Vorlesungen, die ein Bewusstsein für das kritische Befragen tradierter Begriffe und Verhältnisse zu schaffen versuchten, zählen noch zu jenen Reden über Lyrik der ersten Phase Frankfurter Poetikvorlesungen. Dennoch markierte seine Vorlesungsreihe im Wintersemester 1964/65 einen Umbruch in der noch jungen Tradition der Poetikdozentur. Enzensberger monierte in seinen Vorlesungen sowohl die Haltung der Schriftsteller:in, die glaubt, sich durch ihr Schreiben als Revolutionär:in bezeichnen und tatsächliche politische Umstürze bewirken zu können, als auch die Erwartungshaltung der Leser:innen, die von der Literatur eine (aufrichtige) Haltung verlangen.

Die Verweigerungshaltung der ersten Poetikdozent:innen gegen eine Funktionalisierung vonseiten der Universität als Institution erlaubte zwar eine selbstgewählte Positionierung als Dichter:in, Literaturkritiker:in oder Dozent:in, diese Rolle blieb aber einem (ästhetischen und moralischen) Programm verhaftet. Sowohl Bachmann, Krolow, Heißenbüttel als auch Enzensberger halten Vorlesungen, die über sie als Autor:in, Kritiker:in und Dozent:in hinausweisen sollen, auf diese Weise aber akademische Formerwartungen erfüllen. Bachmanns implizite Poetik der Erfahrung, Krolows explizite Poetik des Spiels, Heißenbüttels Vorschlag einer literarischen Typologie und Enzensbergers Aufforderung zu einem kritischen Bewusstsein sind an die Hoffnung geknüpft, die Studierenden zu einem Weiterdenken auch über den Moment der Poetikvorlesung hinaus anzuregen. Die Poetikdozentur ist zu diesem Zeitpunkt ein öffentliches Forum, in dem es Haltung zu bekennen gilt. Bachmanns Vorlesungen sind die einzigen unter diesen Vorlesungsreihen der ersten

8 Heißenbüttel, Grundbegriffe einer Poetik im 20. Jahrhundert, S. 191.

Phase, die formal versuchen, diesem Repräsentationszwang zu entgehen, indem sie mit ihrem apostrophischem Verfahren die eigene Position zurückstellt und die Gedichte in Kontakt mit dem Publikum bringt.

An diesen Versuch knüpfen nun, in der zweiten Phase, die Vorlesungsreihen Peter Rühmkorfs und Ernst Jandls an. Ihre Vorlesungsreihen weisen eine zunehmende Literarisierung auf, der die Reflexion über den Schreibprozess sowie über Literatur und Literaturwissenschaft weichen. Ihre Vorlesungsreihen sind ironisch-spielerischer und werden zum Ort eines literarischen Experiments. Wurde die Poetikdozentur vormals genutzt, um ein (moralisches und ästhetisches) Programm vorzustellen, wird sie von Rühmkorf und Jandl vor allem als Forum betrachtet, in dem das eigene Dichten ausgestellt werden kann. Bachmanns Verfahren, die Lyrik so zu orchestrieren, dass sie als Poetikdozentin hinter der Lyrik scheinbar zurücktreten kann, wird von Rühmkorf und Jandl radikalisiert. Der markante Unterschied ist, dass Rühmkorf und Jandl die *eigene* Lyrik zu Gehör bringen. Dies geschieht nicht in Form von Gedichtlesungen, sondern indem die Vorlesungssituation poetisiert wird. In Rückbindung an den Unterschied zwischen Benns „Marburger Rede“ und Celans „Meridian“ ergibt sich folgendes Bild: Die erste Phase der Poetikdozentur folgt dem Typus des Benn'schen Modells, wenngleich die ideologischen Voraussetzungen der Vorlesungsreihen völlig andere sind. Die Vorlesungen der zweiten Phase, Rühmkorfs und Jandls Vorlesungen, ähneln in ihrem Versuch der Literarisierung in Celans „Meridian“-Rede.

Die schematische Unterscheidung zwischen einem Reden über Lyrik, das sich im Verlauf des ersten Analyseblocks als ein Abarbeiten an dem diskursiven Reden über Lyrik darstellte, und einem Reden über Lyrik *in* Lyrik basiert immer noch auf der Vorstellung einer Verweigerungshaltung gegen das Format der Poetikvorlesung. Die Vorlesungen Rühmkorfs und Jandls zeichnen sich sogar als radikalere Variante dieser Verweigerung aus. Sie arbeiten die Position des Dichters, wie sie auch bei Bachmann schon angelegt war, in einer Form aus, in der nicht Gedichte für sich sprechen sollen, sondern die eigene Rolle als Poetikdozent poetisiert wird. Diese Entwicklung trifft nicht auf alle Vorlesungsreihen nach der Neugründung der Frankfurter Poetikdozentur zu. Es gibt auch nach der Reinstallation der Poetikdozentur in Frankfurt noch Vorlesungsreihen, die in Form und Inhalt den Konventionen der ersten Phase verhaftet bleiben.⁹ Dennoch soll im Folgenden exemplarisch

9 Beispielhaft lässt sich dies an den Vorlesungen Günter Kunerts und Hilde Domins aufweisen: Günter Kunerts Vorlesungen aus dem Sommersemester 1981 beginnen noch mit der Frage „Was soll noch oder kann heute das Gedicht?“ Für Kunert ist das Gedicht ein Residuum eines „unkorruptierbaren Bewusstseins“: „Im Augenblick bedrohlicher Beängstigung vor der individuellen Leere, die der allgemeinen korrespondiert, ist uns, wie ich mir vorstellen könnte, das Gedicht am nächsten. Ja, das Verlangen nach einem anderen, unkorruptierbaren Bewußtsein, das nicht bloß aus politischem Ze-

und schematisch herausgestellt werden, dass erst in den 1980er Jahren damit begonnen wird, mit der Form der Poetikvorlesung zu experimentieren.

Rühmkorfs und Jandls Herangehensweise setzt auf eine im Rahmen der Poetikdozentur neue Form der Performativität, mit der die Grenzen der Vorlesung zwar noch nicht ausgereizt oder gar boykottiert werden (sie finden ja immer noch zu festgelegten Terminen in einem Frankfurter Hörsaal statt), die jedoch allemal einen neuen Zugang im Vergleich zu den früheren Vorlesungsreihen aufweisen. Rühmkorf lotet ein Verhältnis von Bild und Text aus und spielt in seinen Vorlesungen mit gereimter Sprache, Jandl kippt das Verhältnis von Gedichtvortrag und Vorlesungstext gänzlich um und spricht die meiste Zeit im poetischen Stil. In beiden Vorlesungsreihen wird auf unterschiedliche Weise die akustische

ment, materieller Verblendung und gewalttätigem Vorurteil sich zusammensetzt, müßte naturnotwendig an das Gedicht geraten. Das Gedicht, so subjektiv es scheinen mag, kann ein Beleg des objektiv gewordenen Bewußtseins sein.“ (Günter Kunert, Vor der Sintflut. Das Gedicht als Arche Noah, München 1985, S. 9.) Seine Vorlesungen drücken den „Abschied von der Utopie“ (ebd., S. 49.) aus. Die Aufgabe des Gedichts und des Dichters bestehe darin, die „Macht über die Sprache“ beizubehalten, denn „die Macht über die Sprache [ist] die einzige [...], die sich die real herrschende Macht nicht aneignen kann. Darum muß sie den Autor auf irgendeine Weise stumm machen, wenn sie ihn schon nicht sprachlos machen kann.“ (Ebd., S. 50.) Kunert greift auch auf den Topos zurück, dass sich über Lyrik schlecht reden lasse, wenn er von der Unmöglichkeit spricht, „das Gedicht – sagen wir mal ‚als solches‘ – erschöpfend zu beschreiben. Wir müssen uns damit abfinden, daß wir etwas Definitives über das Gedicht kaum zu erfahren vermögen.“ (Ebd., S. 23.) Kunerts Vorlesungen ähneln in weiten Teilen denen der ersten Phase der Poetikdozentur vielmehr, als dies die Vorlesungen von Rühmkorf und Jandl tun. Neu ist an ihnen jedoch die Auseinandersetzung mit den deutsch-deutschen Verhältnissen, sowohl in politischer als auch in literarischer Perspektive. Auch Hilde Domins Vorlesungen weisen Charakteristika auf, die sie eher zu den Poetikdozent:innen der ersten Phase zählen: So stellt sie beispielsweise ihre Vorlesungsreihe noch unter das Motto, die Lyrik retten zu wollen, was sich auch an dem von ihr gewählten Titel ihrer Vorlesungsreihe zeigt, „Das Gedicht als Augenblick von Freiheit“. Damit bewegen sich ihre Vorlesungen aus dem Wintersemester 1987/88 auch ihrer Selbstauskunft nach „am allernächsten bei Kunert, der der einzige außer mir scheint, der von einer positiven und rettenden Funktion des Gedichts ausgeht“. (Hilde Domin, Das Gedicht als Augenblick von Freiheit. Frankfurter Poetik-Vorlesungen 1987/1988, Frankfurt a.M. 2005, S. 7.) Domin bleibt mit ihren Vorlesungen einer Legitimationshaltung treu, die sie bereits im Jahr 1968 mit ihrem Essay „Wozu Lyrik heute“ kundgetan hatte, in dem sie die Lyrik als gesellschaftlich relevante und Widerstand ermöglichende Gattung gegen einen Abgesang von Lyrik verteidigt. Was Domins Vorlesungen von denen ihrer Vorgänger:innen am Frankfurter Katheder unterscheidet, ist, dass sie eine explizit feministische Perspektive einnimmt: „Verfolgte, ganz wie auch Frauen – als geistige Arbeiterinnen ja eine oft diskriminierte Minderheit – sind also seit 1945 überraschend vernehmbar. Auch unter den Verfolgten sind es vielfach Frauen, die in der Lyrik hervorgetreten sind. Ich stelle fest, ich bin die vierte Frau, die zu Ihnen eingeladen wurde. (Übrigens auch der vierte Lyriker in dieser neuen Reihe, insgesamt aber der neunte.) Ich wundere mich fast selbst, daß ich dies aufzähle. Zunächst begann es mit Bachmann und Kaschnitz, so daß Krolow, wie er mir sagte, ‚der erste Mann nach zwei Frauen‘ war. Und letztthin also Christa Wolf und ich, in einigem Abstand.“ (Ebd., S. 37.)

Dimension der Rede über Lyrik mitbedacht, die auch aus dem Interesse der beiden Dichter für die Musik entspringt.¹⁰ Durch die Beschäftigung mit der Musik (bei Rühmkorf vor allem mit Jazz) erproben beide Dichter in ihren Werken und Poetikvorlesungen sprachliche Reim- und Rhythmusstrukturen.

Rühmkorf und Jandl erkunden die Hybridität des Formats und verweigern sich viel radikaler einem diskursiven Reden als ihre Vorgänger:innen. Wollte man ihre Auftritte auf eine Rolle herunterbrechen, wäre es die Rolle des Performers. Um mit Heißenbüttels historischen Typen zu sprechen, beginnt mit den Vorlesungen Rühmkorfs und Jandls der Versuch, das Format nicht nur aufklärerisch zu reflektieren, sondern es auch romantisch durchzuexerzieren. Literatur und Literaturwissenschaft rücken gemäß der Vorstellung einer romantischen Universalpoesie in ihren Vorlesungsreihen vermeintlich wieder näher zusammen. Ihre Vorlesungen knüpfen dabei auch an Enzensbergers Ausführungen an, der die Möglichkeit zur Kritikausübung aus den literarischen Verfahren der Illusionsschaffung und des Illusionsbruchs ableitete. Die Form der Kritik, die Enzensberger als Störung oder Illusionsbruch beschreibt, stellen Rühmkorf und Jandl performativ aus. Sie versuchen die Rolle des Rhetors und damit des Dozenten nicht durch eine von ihnen gesteuerte Rolle auszufüllen, sondern parodieren diese. Das verändert zum einen die Stimmung der Vortragssituation und zum anderen die Adressierung des Publikums. Aus dem Versuch, repräsentativ für eine belangbare Haltung, für mehr als sich selbst zu stehen, wird bei Rühmkorf und Jandl eine Selbstinszenierung, bei der die eigene Körperlichkeit (durch Sprache, Intonation, Artikulation, Gestik und Mimik) konstitutiv ist.

Diese performative Ebene der Vorlesungssituation wurde von den Poetikdozent:innen der ersten Phase weitestgehend ausgespart. An der rhetorischen Ebene arbeiten sich die ersten Poetikdozent:innen ab, indem sie ein Reden über (eigene) Lyrik verweigern. Gleichwohl bleiben sie Rhetoren, die implizite und explizite Poetiken, Typologien und Kritik am Format der Poetikvorlesung hervorbringen. Betrachtet man Poetikvorlesungen als Auftrittsmomente, also hinsichtlich ihrer performativen Ebene, weist die Verweigerungshaltung der Poetikdozent:innen der ersten Phase darauf hin, dass sie auf einer Trennung von phänomenalem Leib und semiotischem Körper beharren. Die leibliche Präsenz meint die Anwesenheit der empirischen Autor:in (im dramatischen Kontext die Anwesenheit der Darsteller:in), während die körperliche Präsenz bereits auf die Rolle rekurriert (z. B. die Rolle, die die Schauspieler:in oder hier: die Poetikdozent:in spielt).¹¹ Ähnlich wie

¹⁰ Vgl. Frieder von Ammon, Fülle des Lauts. Aufführung und Musik in der deutschsprachigen Lyrik seit 1945: Das Werk Ernst Jandls in seinen Kontexten, Stuttgart 2018, S. 234.

¹¹ Erika Fischer-Lichte hat die Spannung „zwischen dem phänomenalen Leib des Darstellers, seinem leiblichen In-der-Welt-Sein, und seiner Darstellung einer Figur“ für Prozesse der Verkörperung und Prozesse der Präsenz beschrieben. Fischer-Lichte, Ästhetik des Performativen, S. 129f.

im Nachahmungstheater nimmt die Poetikdozent:in am Katheder eine Rolle an, die die leibliche Präsenz kaschieren soll. In der zweiten Phase der Poetikdozentur inszenieren Rühmkorf und Jandl die Zusammenführung von leiblicher und körperlicher Präsenz zu einer Instanz. Sie provozieren auf diese Weise im Rahmen ihrer literarisierten Vorlesungen auch, dass der empirische Autor mit dem lyrischen Subjekt gleichgesetzt wird.

Die beiden Formen der Verweigerung stehen konträr zueinander: Die Verweigerungshaltung der ersten Poetikdozent:innen äußerte sich in einem Illusionsbruch, der sich auf die Identität des Sprechenden und sich Äußernden Ichs bezog. Mit diesem Illusionsbruch sollte deutlich werden, dass die empirische Autor:in nicht deckungsgleich mit der sich Äußernden Rolle im Rahmen der Poetikdozentur oder der lyrischen Subjektivität sei. Es wurde jedoch auch mit der Vorstellung gebrochen, dass die empirische Autor:in den Schlüssel zum Werk besitze. In der zweiten Phase der Poetikdozentur besteht die Verweigerung darin, dass die Illusion zerstört wird, eine Dichter:in könne überhaupt als Dozent:in sprechen und auftreten. Auf diese Weise lösen Rühmkorf und Jandl mit ihren Vorlesungsreihen das ein, was Enzensberger in seinen Vorlesungen bereits antizipiert hatte: Das Format der Poetikdozentur befördert ein Reden über die Autor:in und lenkt von einer Auseinandersetzung mit dem Werk ab. Rühmkorf und Jandl weisen jegliche Erwartung zurück, die der Begriff der Poetikvorlesung generiert. Weder halten sie akademische Vorlesungen, noch äußern sie sich über explizite Poetiken und Ordnungskategorien der Literatur. Sie stellen stattdessen das eigene Dichten und die eigene – wieder mit Enzensberger gesprochen – „Marke“ deutlich aus: Rühmkorf als Spötter und Parodist, Jandl als Sprachspieler und Komiker, und das im Modus des Rezitators und Deklamators.

Trotz der personellen Kontinuität zwischen der ersten und zweiten Phase der Poetikvorlesungen haben sich im Jahr 1979 die Umstände des Projekts „Frankfurter Poetikdozentur“ verändert:¹² Adorno lebt nicht mehr, die Studentenrevolte in

12 Schlosser schreibt über die Wiederaufnahme der Poetikdozentur: „Doch war die Literatur lebendiger, als ihre Untergangspropheten wähten, und auch das Interesse der Leser, der professionellen, war nicht gänzlich zu unterdrücken, so daß bereits 1978 zwei Universitätsgermanisten, die Professoren Helmut Brackert und Hans Dieter Zimmermann, den Moment für gekommen sahen, eine Neuauflage der Poetikdozentur vorzuschlagen. Für diesen zunächst noch als kühn angesehenen Plan konnte erneut Siegfried Unseld vom Suhrkamp Verlag, darüber hinaus auch die Vereinigung von Freunden und Förderern der Johann Wolfgang Goethe-Universität als Mäzene gewonnen werden. Der Universitätspräsident Hans-Jürgen Krupp (1975–1979) förderte die Dozentur nach Kräften, bot sie doch eine willkommene Gelegenheit, die Isolation der Universität in der Stadt an einer entscheidenden Stelle wieder aufzubrechen. Wiederum wurde eine kleine Kommission aus Stiftern und Wissenschaftlern gebildet [...]. Diese Kommission erstellte für einen ‚Probelauf‘ von vier Semestern eine respektreichende Vorschlagsliste [...].“ Horst Dieter Schlosser, Schriftsteller als Vermittler. In: Poetik. Essays über Ingeborg Bachmann, Peter Bichsel, Hein-

Frankfurt ist Geschichte, und der Suhrkamp Verlag übernimmt langfristig die Finanzierung der Poetikdozentur. Wenngleich in einigen Vorlesungen der 1980er Jahre die sozio-politische Debatte der unmittelbaren Nachkriegsjahre nicht mehr präsent war, bedeutete dies nicht, dass die Poetikvorlesungen als Forum von Kritik ausgesorgt hatten. Ganz im Gegenteil: Mit den Vorlesungen Rühmkorfs und Jandls wurden neue Formen der Verweigerung des Formats und damit der Kritik erprobt. Diese neuen Formen der Verweigerung veränderten auch die Konstitution eines Subjekts in den Vorlesungen, das sich von nun an vornehmlich als literarisches Subjekt zeigte. Ebenso spielten diese performativen Formen mit dem Autorzentrismus des Formats, dem in der ersten Phase der Dozentur immer mit Skepsis, Bescheidenheitsformeln oder Verweigerung begegnet worden war.

Für die (literaturwissenschaftliche) Theorie waren die Jahre, in denen die Frankfurter Poetikdozentur ausgesetzt hatte, eine Umbruchphase. Während man in Frankfurt nämlich nach 1979 fortfuhr, eine Autor:in sichtbar am Katheder auszustellen, war in Frankreich zwischenzeitlich der „Tod des Autors“¹³ (engl. 1967, franz. 1968) ausgerufen worden. Hans Erich Nossacks Vorlesungen aus dem Wintersemester 1967/68, also der letzten Vorlesungsreihe vor der Unterbrechung, beschäftigen sich aus deutscher Perspektive mit der Stellung des Autors:

Was aber ganz fehlte, war, daß sich sozusagen der Angeklagte [i. e. der Autor, der auf eine Poetikdozentur berufen wird, I.B.] selber stellte und sich damit dem Urteil einer anderen Generation preisgab, die mit völlig andern Mitteln mit ihrer Zukunft fertig werden muß, und vor allem auch mit sich selber. Unter Angeklagter ist einer zu verstehen, der selber zum Objekt der wissenschaftlichen Untersuchung gehört. Ein Angeklagter kann nicht zugleich Richter sein, er kann sich nur rechtfertigen für seine Haltung und damit auch für das, was man *déformation professionnelle* nennt. In der Tat ist immer auch der Autor Objekt der Literaturbetrachtung, ohne ihn als stellvertretenden Sprecher würde man ins Leere argumentieren. Es gibt aber nichts weniger Abstraktes als Dichtung, daran darf man sich halten. Wenn, wie es immer wieder geschieht, eine literarische Tendenz den Menschen ganz aus der Literatur auszurotten versucht, so ist das ein legitimes Experiment; ein unerträglich sentimental gewordenes Menschenbild soll ausgelöscht werden. Aber vergessen wir nicht, daß es immer ein Mensch ist, der den Menschen ausrotten will. Das allein ist es, was einem synthetischen Sprachgebilde einen poetischen Reiz verleihen kann. Ohne diesen spürbaren Willen, durch die Aussparung und Lücke zu einem brauchbaren Menschenbild vorzusto-

rich Böll, Hans Magnus Enzensberger, Wolfgang Hildesheimer, Ernst Jandl, Uwe Johnson, Marie Luise Kaschnitz, Hermann Lenz, Paul Nizon, Peter Rühmkorf, Martin Walser, Christa Wolf u. andere Beitr. zu d. Frankfurter Poetik-Vorlesungen, hg. v. Horst Dieter Schlosser, Hans Dieter Zimmermann, Frankfurt a.M. 1988, S. 295–302, hier: S. 295 f.

¹³ Roland Barthes, *Der Tod des Autors*. In: *Texte zur Theorie der Autorschaft*, hg. v. Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matías Martínez u. a., Stuttgart 2000, S. 185–193.

ßen, bleibt das Experiment allerdings kunstgewerbliche Spielerei, die rasch langweilig wird. Ohne den Menschen, und sei es nur der einzelne Autor, gibt es keine Poesie.¹⁴

Nossack erkennt wie schon Enzensberger, dass das Interesse an der Autor:in die eigentliche Motivation hinter dem Format der Poetikdozentur ist. Die Autor:in kommt für ihn in der Poetikvorlesung einer Angeklagten gleich, die sich dem Urteil der jungen Generation am Katheder stellt. Der Begriff des „Angeklagten“ zeugt aber auch von der Vorstellung, die Autor:in müsste sich rechtfertigen. Wenngleich in den 1950er und 1960er Jahren – vor allem im Rahmen der Frankfurter Poetikdozentur – von einem Tod des Autors keine Rede sein kann, zeugt u. a. Bachmanns Vorlesungsreihe zumindest von dem Versuch, die Autor:innenrolle von ihrer dominanten Funktion zu entbinden. Nossack beschreibt das Problem des Autorzentrismus sowie des Autorentods, spricht sich gleichwohl auch gegen biografistische Lektürepraktiken aus, denn wenn Schriftsteller:innen „Ich‘ sagen, ist das kein autobiographisches Ich, sondern eine Figur, die immer von neuem auszuprobieren sie sich verpflichtet fühlen.“¹⁵

Auf den ersten Blick wirken die systematisch neuen Vorlesungen der zweiten Phase der Poetikdozentur, als würden sie diese Absage an das autonome Subjekt sowie die Spaltung von empirischem Autor und fiktionalem Sprecher geradezu hintertreiben. Rühmkorfs und Jandls Vorlesungen spielen mit der Auftrittssituation, beide rücken sich selbst ins Zentrum ihrer Vorlesungen und das in zweifacher Hinsicht: Sie literarisieren einerseits ihre Vorlesungen und stellen damit ihr eigenes dichterisches Werk in den Fokus ihrer Poetikvorlesungen. Andererseits ist dieses Werk an eine Körperlichkeit und Auftrittssituation gebunden, die von Rühmkorf und Jandl eine starke Subjektposition am Katheder erfordert. Nach der Reinstallation der Frankfurter Poetikdozentur ist das Misstrauen gegenüber lyrischer und performativer Subjektivität einer Betonung dieser Subjektivität durch die Verbindung von Leib und Körper des Poetikdozenten gewichen. Sie ist auch der Ursprung der neuen Form von Verweigerung, weil diese eben nicht mehr an die Poetikdozent:in geknüpft wird, sondern an die formalen Bedingungen.

14 Hans Erich Nossack, Ist Poesie lehrbar? In: 20. Jahrbuch der Freien Akademie der Künste in Hamburg von 1968, hg. v. Freie Akademie der Künste in Hamburg, Hamburg 1968, S. 277–302, hier: S. 282f.

15 Ebd., S. 283.

4.1 Peter Rühmkorf (1980)

Wäre Peter Rühmkorf (1929–2008) in den frühen 1960er Jahren auf den Frankfurter Poetiklehrstuhl berufen worden, hätte seine Antrittsvorlesung vielleicht so begonnen wie sein Essay „Einige Aussichten für Lyrik“ (1963), den er Adorno zum Geburtstag widmete: „Was soll ein Gedicht? Was will es? Kann es? Was ist ihm zuzutrauen, anzutragen, aufzubürden und sonst niemandem?“¹⁶ Vielleicht hätten sich seine Vorlesungen in dem Bemühen um einen zeitgenössischen Lyrik-Begriff eingereiht in die seiner Vorgänger:innen. Vielleicht wäre es zu einer öffentlichen Auseinandersetzung zwischen Rühmkorf und Adorno über Fragen der Autonomie von Kunst gekommen, die ohne seine Berufung in anderen medialen Kontexten stattfinden musste.¹⁷ Vielleicht wäre Rühmkorfs Vorlesungsreihe auch zu einer polemischen Abrechnung mit der Gegenwartsliteratur geraten und er hätte seine Abneigung gegen „die Utopie aus dem Blumentopf, beziehungsweise die Wunschvorstellung von einer Wiedergeburt des Mythos aus dem Geiste der Kleingärtnerei“¹⁸ kundgetan. Für seine Polemiken und seine Parodien wird Rühmkorf bekannt, schon früh veröffentlicht er unter dem Pseudonym „Leslie Meier“ in der Zeitschrift „Studentenkurier“ (später „konkret“) eine literaturkritische Kolumne mit dem Titel „Leslie Meiers Lyrik-Schlachthof“. In einem Nachruf von Dirk von Petersdorff wird Rühmkorf auch deshalb der Titel der „Spottdrossel“¹⁹ verliehen.

Auf die Poetikdozentur in Frankfurt wird Rühmkorf allerdings erst im Sommersemester 1980 berufen. Er ist damit der dritte Poetikdozent nach Uwe Johnson und Adolf Muschg nach der Unterbrechung der Frankfurter Poetikdozentur. Zu diesem Zeitpunkt hatte Rühmkorf einige finanzielle Krisen und gescheiterte Versuche, als Dramatiker Fuß zu fassen, hinter sich. Noch „Mitte der siebziger Jahre, als Rühmkorf längst einer der berühmtesten deutschsprachigen Lyriker seiner

16 Peter Rühmkorf, *Einige Aussichten für Lyrik*. In: Ders., *Schachtelhalme. Schriften zur Poetik und Literatur*, hg. v. Hartmut Steinecke, Bd. 3, Reinbek b. Hamburg 2001, S. 83–101, hier: S. 83.

17 Vgl. ebd. Rühmkorf antwortet mit seinem Essay „Einige Aussichten für Lyrik“, der 1963 in einer Festschrift zu Adornos 60. Geburtstag erscheint, auf dessen Auschwitz-Diktum. Adorno wiederum reagiert mit einem Dankesbrief vom 13. Februar 1964 auf diesen Essay. Barbara Potthast, „A propos, von wem stammt eigentlich das Zitat ‚Nach Auschwitz kann man keinen Adorno mehr lesen?‘“ In: Peter Rühmkorfs *Lyrik*, hg. v. Hans-Edwin Friedrich, Barbara Potthast, Göttingen 2015, S. 53–69, hier: S. 56.

18 Peter Rühmkorf, *Das lyrische Weltbild der Nachkriegsdeutschen*. In: Ders., *Schachtelhalme. Schriften zur Poetik und Literatur*, hg. v. Hartmut Steinecke, Bd. 3, Reinbek b. Hamburg 2001, S. 7–42, hier: S. 14.

19 Dirk von Petersdorff, *Spottdrossel – Zum Tode von Peter Rühmkorf (9.6.2008)*: <https://www.welt.de/kultur/article2083818/Spottdrossel-Zum-Tode-von-Peter-Ruehmkorf.html> (zuletzt aufgerufen am 27.9.2023).

Zeit war, hatte sich die von Beginn an vorhandene Kluft zwischen literarischem Ruhm und finanzieller Vergütung nicht geschlossen.²⁰ Seit einem längeren USA-Aufenthalt 1969/70 und bis in die 1970er Jahre hinein ist Rühmkorf „nicht nur ein politischer Autor, den keiner hören, sondern auch ein freier Schriftsteller, den keiner bezahlen will“.²¹ Rühmkorf veröffentlicht nach mehreren Pleiten für einige Jahre keine Gedichte mehr.²²

Im Sommersemester 1980 tritt Rühmkorf schließlich wieder als Spottdrossel auf, nämlich als Frankfurter Poetikdozent am Katheder. Er eröffnet seine Vorlesungsreihe in Frankfurt mit den Worten: „Der Reim ist an sich kein Thema.“²³ Damit ist das Programm seiner Poetikdozentur gleichwohl benannt: Es wird Rühmkorf in seinen Vorlesungen um den Reim gehen, weshalb er letztlich doch ein Thema ist. Er ist aber auch *kein* Thema (stofflich verstanden), weil er für Rühmkorf die grundlegende und gattungsbestimmende lyrische Form ist, deren einzigartiges Vermögen es ist, Poetisches und Politisches zu vereinen. Der Reim ist für Rühmkorf allenfalls als musikalisches Thema zu verstehen, dessen Variationen er im Rahmen seiner Poetikvorlesungen mit Beispielen aus der Alltags- und Ammensprache, der Populärkultur und Unterhaltungsindustrie sowie der Dichtung vorführt. Die Mehrdeutigkeit des ersten Satzes stellt Rühmkorfs poetisches, aber auch poetologisches Verfahren schon im Kleinen aus: Doppeldeutigkeit und Wortwitz sind für sein Werk konstitutiv.

Die Ironie und Doppeldeutigkeit seines Werks transponiert Rühmkorf auch in seine Poetikvorlesungen und darin markieren seine Vorlesungen nicht nur einen Unterschied zwischen erster und zweiter Phase der Poetikdozentur, sondern auch zu

20 Hartmut Steinecke, Peter Rühmkorf. In: Deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts, hg. v. Hartmut Steinecke, Berlin 1994, S. 773–784, hier: S. 777.

21 Philipp Böttcher, Peer Trilcke, „Ich war äußerlich und innerlich Pleite“. Die Neukonstituierung des Autors Peter Rühmkorf nach 1972. In: „Lass leuchten!“. Peter Rühmkorf zwischen Aufklärung, Romantik und Volksvermögen, hg. v. Jan Bürger, Stephan Opitz, Göttingen 2010, S. 65–96, hier: S. 66.

22 Über die Länge und die Bewertung dieser Pause gibt es unterschiedliche Deutungen: Hartmut Steinecke schreibt von einer lyrischen Pause „von etwa einem Jahrzehnt“ (Steinecke, Peter Rühmkorf, S. 777.), in der der Dichter strenger zu sich geworden sei, dennoch an vormalige ästhetische Positionen wieder anknüpfte (vgl. ebd.). Peter Bekes geht von „fast 15 Jahren Abwesenheit“ aus, die zu einem neuen Ich geführt hätte, das „nachdenklicher, verhaltener, skeptischer geworden“ sei. (Peter Bekes, Peter Rühmkorf. In: Kindlers neues Literatur-Lexikon, hg. v. Walter Jens, Rudolf Radler, Bd. 14, Studienausgabe, Frechen 2001, S. 447–450, hier: S. 448.) Peer Trilcke hebt hervor, dass Rühmkorfs Unterbrechung der Lyrikproduktion vielleicht wirklich zehn Jahre angedauert habe, dass er seine Rückkehr zur Lyrik aber bereits in „Die Jahre die Ihr kennt“ (1972) vorbereitet hatte und es sich bei der Reflexion auf die lyriklose Zeit vor allem um eine „Werkstrategie“ handele, mit der Rühmkorf seine Neukonstituierung als Lyriker vorbereitete. (Böttcher, Trilcke, „Ich war äußerlich und innerlich Pleite“, S. 68.)

23 Rühmkorf, *agar agar* – *zaurzaurim*, S. 11.

Johnson und Muschg, den unmittelbaren Vorgängern auf dem Poetiklehrstuhl. Die ersten Vorlesungsreihen waren bei aller Verschiedenheit geprägt von einer Ernsthaftigkeit und dem Bemühen um lyrischen Wiederaufbau. Johnsons Vorlesung gilt als Auftakt einer stärker autorfixierten Phase der Werkstattsschauen. Aber der größere Unterschied zwischen Rühmkorfs Vorlesungen und denen seiner Vorgänger:innen liegt im Stil seiner Texte begründet. Er ist der erste Poetikdozent, dessen Sprache posesenhaft ist.²⁴ Rühmkorf hält sich zwar ebenfalls an die Rahmenbedingungen von Ort und Zeit der Vorlesung, organisiert seine Vorlesungen entlang der klassischen *partes orationis*, aber er nimmt nicht die Rolle des Rhetors, sondern vielmehr die des (spöttischen) Rezitators ein. Mit den spöttischen und närrischen Elementen seiner Vorlesungen hält Rühmkorf dem Auditorium, der Wissenschaft, der Gesellschaft allgemein sowie den zeitgenössischen Medien den Spiegel vor. Während Enzensberger noch versucht hatte, das Format der Poetikvorlesung aus der Rolle des Rhetors zu hinterfragen und zu kritisieren, spielt Rühmkorf mit dieser Rolle. Er versucht das Format nicht nach dem Primat des Inhalts, sondern durch die Modulation der Form zu befragen.

4.1.1 „Adorno – Hardcoreporno“: Zwischen Tradition und Ironie

Rühmkorfs Selbstverortung in der Literaturgeschichte verdichtet sich in seinen Frankfurter Vorlesungen in dem Reim „Adorno – Hardcoreporno“.²⁵ Ähnlich wie bei anderen Vertreter:innen seiner Generation ist in Rühmkorfs Werk nicht nur die Reflexion über das Verhältnis von Tradition und eigenem Werk dominant, sondern auch die Auseinandersetzung mit theoretischen Überlegungen zu Lyrik und Literatur. Adorno wird auch in den 1980er Jahren noch zum expliziten oder impliziten Adressaten Frankfurter Poetikdozent:innen (vor allem für Rühmkorf und Grass).

In Rühmkorfs Werk spielen lyriktheoretische Überlegungen von Anfang an eine tragende Rolle, weshalb „die Grenzen zwischen Autor und Kunstfigur“ ebenso „wie die Grenzen zwischen Literatur und ihrer Kommentierung bzw. Deutung“ verschwimmen.²⁶ Rühmkorfs Auseinandersetzung mit dem Reim rührt in seinen Poetikvorlesungen daher, dass der Reim ihm unerschöpfliche Möglichkeiten des Parodierens bietet. Als Parodie versteht er vor allem die „Aufhebung einer aussichtslosen Zwangslage“²⁷ und die Möglichkeit zur Erneuerung, ohne Vorheriges

²⁴ Vgl. ebd., S. 107.

²⁵ Ebd., S. 125.

²⁶ Böttcher, Trilcke, „Ich war äußerlich und innerlich Pleite“, S. 89.

²⁷ Rühmkorf, agar agar – zauraurim, S. 132.

zu ignorieren.²⁸ Rühmkorfs eigene Gedichte stellen diesen parodistischen Umgang mit schon vorhandener Lyrik deutlich aus. Enzensberger beschreibt ein solches Verfahren als eine „reine Schlupfwespen-Lyrik: der Autor nistet sich in einen alten Text ein und füllt ihn produktiv aus. Dazu bedarf es einer historischen Empfindlichkeit, von der man geschworen hätte, daß sie längst ausgestorben ist.“²⁹ Mit der Parodie geht die Verpflichtung einher, dass man sich mit den Ursprungstexten, die parodiert werden, aber auch mit Fragen, ob es solche Ursprungstexte geben kann, auseinandersetzt und auskennt. Dass er diese Pflicht ernst nimmt, beweist Rühmkorf schon früh.

Seit den 1950er Jahren kommentiert er die zeitgenössische Lyrik und setzt sich mit der deutschsprachigen Gegenwartslyrik kritisch auseinander. In einem zuerst 1962 veröffentlichten (1972 und 1978 noch einmal in veränderten Versionen erschienenen) Aufsatz über „Das lyrische Weltbild der Nachkriegsdeutschen“ verdeutlicht er, wie lange es gedauert habe, bis sich eine neue Lyrikgeneration formiert hatte. Rühmkorf attestiert den unmittelbaren Nachkriegspublikationen, dass sie „mit Umbruch und Erschütterung, mit Wandlung oder Neubeginn nicht das mindeste zu tun hatten, und daß die Überkatastrophe anscheinend nicht viel mehr als die perfekte Mittelmäßigkeit hervorzubringen imstande gewesen war.“³⁰ In diesen Gedichten habe sich „die Geschichte an einen Ort verzogen, wo Verantwortung und Bewußtsein in gleichem Maße aufgehoben schienen und wo sich ‚heute‘ auf ‚Geläute‘ reimte.“³¹ Rühmkorfs Polemik bezieht sich in diesem Aufsatz vor allem auf die deutsche Naturlyrik (darunter u. a. Wilhelm Lehmann, Oda Schäfer, Karl Krolow und Elisabeth Langgässer):

Anhaltend auf der Flucht vor tragischen Bedrängungen und rück- und rückgetrieben an den Hang, den Knick, zum Rasenstück, zum Beet und Blumentopf, geriet die Lyrik immer aussichtsloser ins Bescheidene und Beschnittene. Die Poeten nahmen keine Anregungen mehr auf und keine Aufregungen mehr an, und selbst wenn man einräumen will, daß sich von Elisabeth Langgässer bis zu Rainer Brambach, von Lehmann über Krolow bis zu Bächler und Piontek gelegentlich einige kleine Großartigkeiten ergaben, ist die Richtung als ganze doch nicht ohne Mißmut zu betrachten.³²

²⁸ Vgl. für Rühmkorfs bisweilen parodistische Aneignung von Walther von der Vogelweide, sowie einen Überblick über die produktive Auseinandersetzung mit Walther (z. B. zu Rühmkorfs Übertragungen, einem wissenschaftlichen Essays Rühmkorfs zu Walther etc.) Peter Rühmkorf, *Des Reiches genialste Schandschnauze. Texte und Briefe zu Walther von der Vogelweide*, hg. v. Stephan Opitz, Göttingen 2017.

²⁹ Hans Magnus Enzensberger, *Albumblatt für Peter Rühmkorf*. In: Ders., *Scharmützel und Scholien. Über Literatur*, hg. v. Rainer Barbey, Frankfurt a.M. 2009, S. 688–693, hier: S. 691.

³⁰ Rühmkorf, *Das lyrische Weltbild der Nachkriegsdeutschen*, S. 7.

³¹ Ebd., S. 8. Rühmkorf bezieht sich hier auf ein Gedicht von F. G. Jünger.

³² Ebd., S. 13.

Anders schätzt Rühmkorf das Werk Benns ein, in dessen Gedichten er auch eine „Abkehr von Wirklichkeit“ und „Rückzug und Rückschau“ feststellt.³³ Aber Benns Werk habe der Nachkriegslyrik gleichwohl auch die Chance ermöglicht, „den Anschluß an eine eigene nationale Großstadt- und Bewußtseinspoesie zu finden“.³⁴ Sie habe das Potenzial, das „Scharfe, Grimmige, Ätzende und Verletzende“ sowie „Provokationen einer Welt, die als einzige Wertvorstellung nur die geistlos gourmandische am wachsenden Wohlstand zu entwickeln fähig war“, darzustellen.³⁵ Dieses Potenzial hatten die Benn-Epigonen in Rühmkorfs Augen nicht genutzt. In seinem „Lied der Benn-Epigonen“, das zum ersten Mal in der Zeitschrift „konkret“ im Jahr 1958 gedruckt wurde, bearbeitet er die Wirkungsgeschichte Benns parodistisch:

Die schönsten Verse der Menschen
 – nun finden Sie schon einen Reim! –
 sind die Gottfried Bennschen:
 Hirn, lernäischer Leim –
 Selbst in der Sowjetzone
 Rosen, Rinde und Stamm.
 Gleite, Epigone,
 ins süße Benn-Engramm.³⁶

Sein poetischer Angriff auf die Benn-Epigonen täuscht nicht über die Tatsache hinweg, dass Rühmkorf selbst sich zeitlebens an Benns Werk orientiert.³⁷ Rühmkorf unterscheidet jedoch zwischen der eigenen parodistischen und der rein epigonalen Nachahmung. Der Einfluss Benns war für ihn selbst vor allem „handwerklicher Natur“.³⁸ Rühmkorf bewunderte Benns ungewöhnliche Reime (er selbst übt sich an ihnen von Anfang an, wie auch der berühmt gewordene Reim von „Menschen“ auf „Bennschen“ zeigt) und den Mut zu Hässlichem.

Dem Konzept des monologischen Gedichts und eines an sich selbst berauschten lyrischen Ichs verweigerte sich Rühmkorf jedoch.³⁹ Dem „absoluten Gedicht“ Benns, „dem keine höhere Bedeutung eignet, als daß es sei: rein, ungetrübt und gegen die Gesellschaft durch gefaßte Formen abgesetzt: ein lauterer Für-sich“,⁴⁰

³³ Ebd., S. 16.

³⁴ Ebd.

³⁵ Ebd., S. 16 f.

³⁶ Peter Rühmkorf, Gedichte, hg. v. Bernd Rauschenbach, Reinbek b. Hamburg 2000, S. 154.

³⁷ Vgl. Matthias Berning, Peter Rühmkorf. In: Benn-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. v. Christian M. Hanna, Friederike Reents, Stuttgart 2016, S. 378–379, hier: S. 378.

³⁸ Ebd.

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Rühmkorf, Das lyrische Weltbild der Nachkriegsdeutschen, S. 33.

steht Rühmkorf in seinem eigenen Werk skeptisch gegenüber, wenngleich er die Formstrenge Bennis selbst übernimmt. Rühmkorfs Misstrauen gegenüber Benn und den Benn-Epigonon sowie einem Literaturbetrieb, der sie unterstützte, macht sich vor allem am Begriff der „Autonomie“ fest, wie sich in seinem Aufsatz „Einige Aussichten für Lyrik“ (1963) zeigt:

Weil aber den bürgerlichen Kunstkritikern dann letztlich doch auch die Gesellschaftsinhaber paßten, und weil eigentlich keiner an etwas gerührt sehen wollte, und die rechten Rezensenten natürlich noch weniger als die wenigen linken – regelte sich in freier und geheimer Übereinkunft auch das Kunstgesetz. Die Kunst hieß autonom. Hieß zeitlos, bedingungslos, harmlos. Das Auftauchen von Unruhefaktoren war nicht zu befürchten.⁴¹

Fragen nach dem Verhältnis von künstlerischer Autonomie und gesellschaftskritischem Positionierungswillen beschäftigen Rühmkorf in seinem ganzen Werk. Sein Werk sollte immer auch „Unruhefaktor“ und Störung sein und diese Störung fand er zwar in Bennis Reimen, aber nicht in dessen poetologischen Texten. Dort, wo er mit Bennis Autonomieästhetik und Selbstimmunisierung für sich nicht weiterkam, griff Rühmkorf vor allem auf romantische Vorbilder für ironische und kontrastierende Verfahren zurück. In Heines Verbindung von Artistik und politischem Engagement „findet er einen Gegenentwurf zu Bennis Haltung, ohne auf dessen Erneuerungen im Gedicht (wie z. B. die Kombination sprachlicher Elemente aus Hoch- und Alltagskultur, des hohen und niederen Tons) verzichten zu müssen.“⁴² Die Nachkriegsdichter:innen, die sich allerdings ausschließlich an Bennis Artistik-Konzept orientierten, „übersahen [...] die Verbindung von Schönheit und Schock, von Wohllaut und Wahrheit als voneinander abhängiger Größen.“⁴³

Erst nach 1952 erkennt auch Rühmkorf eine „deutlich veränderte Artikulationsweise“⁴⁴ in der Lyrik z. B. eines Paul Celans oder einer Ingeborg Bachmann, die auf ein „verändertes Selbstbewußtsein wie auch auf den Wandel im gesellschaftlichen Bewußtsein“⁴⁵ hindeuteten. Geprägt sei diese Lyrik nicht mehr von den Fluchtversuchen der Naturlyrik oder eines epigonalen Ästhetizismus gewesen, sondern von „einem seltsamen, aus der Art geschlagenen Heroismus“, der „auch sein eigenes Pathos entwickelte: [...] die hochgespannt-kaltblütige Didaktik der Ingeborg Bachmann, die gedämpfte Pathetik Celans.“⁴⁶ Zwei Kategorien, die Rühmkorf in seinen Analysen der Nachkriegslyrik besonders hervorhebt, sind auch für sein eigenes Werk be-

41 Rühmkorf, *Einige Aussichten für Lyrik*, S. 89.

42 Berning, *Peter Rühmkorf*, S. 378.

43 Rühmkorf, *Das lyrische Weltbild der Nachkriegsdeutschen*, S. 18.

44 Ebd., S. 24.

45 Ebd., S. 25.

46 Ebd.

stimmend: Zum einen betont diese neue Lyrik für Rühmkorf den Moment der Gegenwart, sie „stand den progressiven Veränderungsidealen so skeptisch gegenüber wie den Regressionsparolen und sagte weder schöne neue, noch gute alte, sondern: verkehrte Welt.“⁴⁷ Zum anderen interessiert Rühmkorf der Umgang der jungen Nachkriegslyrik mit der Gesellschaft, aus der sie hervorgegangen war. Enzensbergers frühe Lyrik verweist für Rühmkorf in besonderer Weise „auf den geschärften Bruch zwischen der Gesellschaft und ihren Widerspruchsträgern“,⁴⁸ das Bachmann'sche Gedicht „erklärte sich als Antithese, es verwahrte sich gegen die Redensart durch Konterspruch und Gegenrede und setzte die Wahrheit wieder in ihre Rechte ein, wo es die geläufigen Lügen auf den Kopf stellte.“⁴⁹ Celans Umgang mit dem gesellschaftlichen Rahmen des Gedichts münde schließlich als ‚wirklichkeitswundes‘ Subjekt in der Lyrik, als „äußerste Selbstzurücknahme, sprachlich-methodisch als Reduktion betrieben“.⁵⁰

Rühmkorf äußert trotz seiner Bewunderung für diese neuen Formversuche in der deutschsprachigen Lyrik auch Ärger, z. B. über Celans „trivialen Chiffrenreigen“,⁵¹ und er meint auch in seiner Lyrik Epigonales zu entdecken. Denn Celans Misstrauen gegen die Wirklichkeit resultiere schließlich in einem Ort im Gedicht, an dem „die widrige Zeit zum Stillstand gebracht wird“⁵² – und damit bewege sich Celan letztlich doch in der Nähe des Benn'schen „absoluten Gedichts“.⁵³ Die „Reduktionstechniken“, die Celan dann im Gegensatz zu Benn doch auf sehr eigene und sensible Weise gehandhabt habe, führten schließlich zum „Versagen in jederlei Sinn“, zu den „inhaltsarmen, ausdruckslosen Ziegelwandmustern der Avantgarde.“⁵⁴ Dieser Avantgarde, unter der Rühmkorf hier auch die lyrischen Entwicklungen der 1950er Jahre unter Eugen Gomringer und Helmut Heißenbüttel versteht, unterstellt er „eine allwaltende Holzigkeit“, „die zweifellos aus dem eingeschlagenen Holzweg herzuleiten ist.“⁵⁵ Denn die Übersteigerung der sprachlichen Reduktion führe auf Dauer „zur öden Addition und ins klapperdürre Rasonnement.“⁵⁶ Eine Lyrik, die nicht mehr vom Gedicht, sondern nur noch vom „Text“⁵⁷ spreche, betone, „daß es hier gar nicht um Stil gehe, sondern um: Struk-

47 Ebd., S. 26.

48 Ebd., S. 27.

49 Ebd., S. 28.

50 Ebd., S. 29.

51 Ebd., S. 30.

52 Ebd.

53 Vgl. ebd.

54 Ebd., S. 31.

55 Ebd.

56 Ebd., S. 32.

57 Ebd., S. 34.

tur.“⁵⁸ Rühmkorf versteht Stil hier als Schreibstil, als die Ausdrucksform einer (dichterischen) Gruppierung (hier der Konkreten Poesie). Er trifft damit den Punkt, der für die Konkreten Poet:innen zum Selbstverständnis ihrer Poesie gehörte: Die Konkrete Poesie verfolgte, wie am Beispiel Heißenbüttels im Rahmen dieser Arbeit bereits gezeigt wurde, das Programm einer Demokratisierung. Heißenbüttel hatte in seinen Frankfurter Vorlesungen (1963) als poetisches Programm formuliert, dass die Qualität der Dichtung nicht mehr von „der besonderen Gabe (nicht vom Kuß der Muse) [...], sondern von einer Einstellung der Sprache (oder anderen Medien) gegenüber, die jeder einnehmen kann“,⁵⁹ abhängt. Eine „nachsubjektive[] progressive[] literarische[] Methode“⁶⁰ wird dem individuellen Einfall des Genies vorgezogen.⁶¹

Für Rühmkorf läuft diese Methode auf „eine wortlose Lautkunst, eine unsichtbare Malerei, kurz, auf das leergemergelte, totenbleiche Blatt Papier, in dem Pennäler vielleicht so etwas wie den Ausdruck von Verweigerung erkennen mögen“⁶² heraus. Eine Verweigerung ist für Rühmkorf im Gedicht aber nur denkbar, wenn dieses auch „die Welt in ihren sozialen und mentalen Gegebenheiten akzeptierte: als Reibungswiderstand“.⁶³ Für sein eigenes Dichten betont Rühmkorf den Bezug zu einer Wirklichkeit, der wie im Bild der Reibungsfläche auch ein kritischer und deshalb vor allem ironischer sein darf. Einen ähnlichen Zugang wählen laut Rühmkorf nur zwei seiner lyrischen Zeitgenossen: Enzensberger und Grass. Ihnen gelinge bei aller Unterschiedlichkeit ihrer Werke die

Abkehr von aller feierlichen Heraldik und kunstgewerblichen Emblemschnitzerei, Absage an tragische Entsagungsmuster und sauertöpfische Heroität, Ablösung des Klagegesangs durch die Grotteske, Verstellung von Pathos durch Ironie. Die Interpretation der vorhandenen als einer verkehrten Welt führt hier bei einer wesentlich willentlich antitragisch, antiheroisch eingestellten Generation zu einem ästhetischen System von interdependenten Brechungsverfahren und Verfremdungspraktiken, die sämtlich das Witzige mit dem Böartigen, das Lustige und das Verletzende, das Ironische und das Ernstgemeinte, das Komische und das Bittere im widersprüchlichen Verein zeigen.⁶⁴

58 Ebd.

59 Heißenbüttel, Grundbegriffe einer Poetik im 20. Jahrhundert, S. 190.

60 Ebd.

61 Vgl. Thiers, Experimentelle Poetik als Engagement, S. 209.

62 Rühmkorf, Das lyrische Weltbild der Nachkriegsdeutschen, S. 36.

63 Ebd., S. 39.

64 Ebd., S. 40.

Ironie als Schreibverfahren ist für Rühmkorf die einzige Möglichkeit, „Mißverhältnisse von Individuum und Gesellschaft fortlaufend zu akzentuieren, ohne gleich gänzlich auf den Abbruch der Beziehungen hinzuwirken.“⁶⁵

Von Adorno übernimmt Rühmkorf u. a. die Vorstellung, dass die Trennung von Lyrik und Gesellschaft nicht zur Autonomie führt, wie er in einem Gespräch mit Manfred Durzak in den 1980er Jahren bekennt.⁶⁶ Einig wird sich Rühmkorf über den Begriff der „Autonomie“ mit Adorno jedoch nicht:

Das geschlossene, von der Welt abgeschlossene und nur in sich begründete Kunstwerk, wie es Benn in den fünfziger Jahren noch und noch propagiert hatte [...], faßte sich nun noch mal neu in einem Begriff von ‚Autonomie‘, der auf nichts Besseres hinauslief als Intransigenz. Ich sah es noch fataler. Während Benn immer nur von ‚Gegenwelt‘ gesprochen hatte, lief es bei Adorno auf einen Anschein von ‚Widerstand‘ hinaus. Während Benn das Wort ‚hermetisch‘ immer gleichzeitig mit einem solchen Hauch von apart oder separat versehen hatte, las sich ‚Autonomie‘ bei Adorno auf einmal als gesellschaftlicher Verweigerungsgestus. Das schien mir neu und gefährlich, und das habe ich dem partiell schon von mir bewunderten Exegeten dann zu seinem 65. Geburtstag nahezubringen versucht.⁶⁷

In dem besagten Beitrag wendet sich Rühmkorf gegen Adornos Vorstellung einer Lyrik, die ihre gesellschaftlichen Bedingungen zum Ausdruck bringt, ohne dabei einen ideologischen Standpunkt zu vertreten. Rühmkorfs Vorwurf, dass Adornos Autonomie-Begriff nur auf einen „Anschein von ‚Widerstand‘ hinaus“ laufe, bezieht sich u. a. auf dessen „Rede über Lyrik und Gesellschaft“. In dieser Radio-Rede hatte Adorno das Gedicht als „um so vollkommener“ beschrieben, „je weniger das Gebilde das Verhältnis von Ich und Gesellschaft thematisch macht, je unwillkürlicher es vielmehr im Gebilde von sich aus sich kristallisiert.“⁶⁸ Lyrik zeigt sich für Adorno dort „am tiefsten gesellschaftlich verbürgt, wo sie nicht der Gesellschaft nach dem Munde redet, wo sie nichts mitteilt, sondern wo das Subjekt, dem der Ausdruck glückt, zum Einstand mit der Sprache selber kommt, dem, wohin diese von sich aus möchte.“⁶⁹ Rühmkorf liest Adornos Zeilen vor allem als Lyriker und nicht als Ästhetiker und unterstellt sowohl Adorno als auch bestimmten Gedichten seiner

65 Ebd., S. 41.

66 Vgl. Potthast, „A propos, von wem stammt eigentlich das Zitat ‚Nach Auschwitz kann man keinen Adorno mehr lesen?‘“, S. 58.

67 Manfred Durzak, Ist Rühmkorf dabei, ein Klassiker zu werden? Ein Gespräch mit Peter Rühmkorf. In: Zwischen Freund Hein und Freund Heine: Peter Rühmkorf. Studien zu seinem Werk, hg. v. Manfred Durzak, Hartmut Steinecke, Reinbek b. Hamburg 1989, S. 321–364, hier: S. 347f.

68 Adorno, Rede über Lyrik und Gesellschaft, S. 55.

69 Ebd., S. 56.

Zeit, dass sie „der Zeit grundsätzlich das Interesse“ aufkündigen und den gesellschaftlichen „Anteil an der eigenen Diktion“ bestreiten.⁷⁰ Auf diese Weise schweige die Lyrik, so Rühmkorf, – und an dieser Stelle wird der Bezug zur „Rede über Lyrik und Gesellschaft“ besonders deutlich⁷¹ – „der Gesellschaft nach dem Munde.“⁷²

Adornos aporetisches Lyrikverständnis lässt sich für Rühmkorf schlecht in die lyrische Praxis übertragen:

Nichts nämlich scheint dem luftigen Wesen des Gedichtes ferner zu liegen als Macht und Wirkung, Hebelkraft und Einflußnahme, und gar als völlig unvereinbar nehmen sich die Sphären aus, wenn man die kleineren Tageshändel sich im einzelnen vergegenwärtigt. Namen wie Dufhues, beispielsweise, und Paczensky, wie Gruppe 47 und ‚Spiegel‘-Affäre, Strauß oder Springer, Fünfprozentklausel und Großkoalition, das alles, sollte man denken, entziehe sich der Stilisierung von selbst, das müsse ein Vers, der auf Form hält, notgedrungen ausscheiden. Der Einwand klingt so unrecht nicht. Dennoch ist er so wenig von Präokkupationen frei und so tief in der herrschenden Formideologie verwurzelt wie die Meinung, daß Kunst keine Meinung zu haben habe, wie die Ansicht, daß das Gedicht im Öffentlichen fehl am Platze sei, wie der Gedanke, daß Poesie von Vorsatz und Prinzip in Ohnmacht sich bescheiden müsse. Warum denn, bitte, bliebe der Unbefangenenheit zu fragen, warum denn solle, müsse, dürfe, könne Kunst nicht?⁷³

Rühmkorf greift ein gängiges Vorurteil über Lyrik auf, nach dem sie die Gattung sei, die sich mit dem menschlichen Innenleben und nicht mit gesellschaftlichen Verhältnissen beschäftigt. Mit den Namen Dufhues und Paczensky sowie der Gruppenbezeichnung „Gruppe 47“ etc. sei auf den ersten Blick vielleicht schlecht zu dichten. Indem er die „Fünfprozentklausel“ und die „Großkoalition“ zu Komposita zusammenfügt, beweist Rühmkorf gleichwohl, dass es möglich ist – wie auch Enzensberger in seinen Vorlesungen schon mit dem „Zornigenjungenmann“ zeigte –, mit der Alltagssprache zu spielen. Das Kompositum verdeutlicht die Abgenutztheit des Begriffs und erinnert an schnelles Sprechen und häufiges Wiederholen z. B. in den Nachrichten. Mit dem Sprachmaterial – und zwar jeglichem Sprachmaterial – muss die Dichter:in laut Rühmkorf spielen dürfen. Die Vorgabe, dass etwas in der Lyrik Tabu sei oder dass das Gedicht keine Meinung äußern dürfe, ist für Rühmkorf genauso ideologisch, wie ein Gedicht, das der politischen Propaganda dient.

Bei aller Ähnlichkeit mit dem Lyrikverständnis Adornos, scheiden sich Rühmkorfs und Adornos Wege dort, wo Rühmkorf als Dichter und von der Praxis her

⁷⁰ Rühmkorf, Einige Aussichten für Lyrik, S. 92.

⁷¹ Vgl. Herbert Uerlings, Die Gedichte Peter Rühmkorfs. Subjektivität und Wirklichkeitserfahrung in der Lyrik, Bonn 1984, S. 336 f.

⁷² Rühmkorf, Einige Aussichten für Lyrik, S. 92.

⁷³ Ebd., S. 96.

denkt. Für Rühmkorf beschreibt das Adorno'sche Lyrikkonzept einen bloßen Idealtypus, der ihm als Lyriker nicht mehr genügt:

Und hier nun meine ich, daß trübe Zeiten, die mit sich selbst im reinen sind, die Poesie nicht unbeteiligt beteiligt sehen sollten. Vielmehr, daß es dem Vers sehr gut anstehen würde, wenn er dort Laut gibt, wo stummes Einvernehmen waltet zwischen Führungskräften und Angeführten; wenn er dort Zweifel säte und Skrupel entfachte, wo das Verhängnis sich als demokratisch gewählt täglich rechtfertigen kann; wenn er dort unangemeldet mit der Wahrheit hervorkäme, wo das Geschäft der Wahrheit schon von niemandem sonst mehr besorgt wird; wenn er dort Widerspruch anzeigte, wo all die unabhängigen Zungen unabhängiger Zeitungen bereits zum Unisono übergehen; wenn er dort nicht zu vergessen bereit wäre und der Vergangenheit Schatten aus dem Sack ließe, wo Wohlstand meint, die Opfer hätten sich gelohnt; wenn er dort an die Stirn tippte, wo neue Opfer bereits im Gespräch sind und das Sterben für ein Vaterlandsfragment süß und selig geheißt wird; wenn er dort mächtig aufklärte, wo Irrationalismus und Hermetismus an der allgemeinen Verfinsternung weben. Das wären doch – warum nicht? – Aufgaben, lohnenswerte, auch für Gedichte, gerade für Gedichte, denen man doch nachsagt, daß sie Vorsicht und Rücksichten am wenigsten zu kennen brauchten.⁷⁴

Rühmkorfs Ansatz ist dynamischer als es Adornos aporetische Ausführungen waren.⁷⁵ Wenn von „Aussichten“ die Rede sei, gehe es um die „Hoffnungen“ der Poesie, schreibt Rühmkorf in diesem Aufsatz und gibt an, von dem schreiben zu wollen, „was ihr zuzutrauen ist.“⁷⁶ So fragt Rühmkorf auch gleich zu Beginn: „Was soll ein Gedicht? Was will es? Kann es? Was ist ihm zuzutrauen, anzutragen, aufzubürden und sonst niemandem? Wo kommt es her? Wo zieht es hin? Wofür steht es ein? Wogegen steht es? Das sind so Fragen. Fragen freilich, die jede Generation aufs neue zu stellen hat und beantworten muß wie von Anfang an.“⁷⁷ Durch die Wiederholung seiner Frage „Was soll ein Gedicht? Was will es, kann es und so weiter?“⁷⁸ verdeutlicht er im Verlauf des Essays, dass die Fragen immer neu gestellt und beantwortet werden müssen und auch seine eigene Position wieder zur Debatte stehen muss.

Rühmkorfs Verhältnis zu seinen Vorbildern Benn und Adorno ist ebenso von Bewunderung wie auch von Widerstand geprägt. Der poetologische Widerstand setzt im Werk etwas frei, von dem sich Rühmkorf sowohl in der Produktion als auch in der Rezeption eines Gedichts einen (selbst-)kritischen Umgang erhofft.

⁷⁴ Ebd., S. 98.

⁷⁵ Vgl. Potthast, „A propos, von wem stammt eigentlich das Zitat ‚Nach Auschwitz kann man keinen Adorno mehr lesen?‘“, S. 56.

⁷⁶ Rühmkorf, Einige Aussichten für Lyrik, S. 97.

⁷⁷ Ebd., S. 83.

⁷⁸ Ebd., S. 93.

Aus diesem Beziehungsgeflecht haben sich für Rühmkorf all jene disqualifiziert, deren Gedichte sich von vornherein abschirmen und diese Abschirmung als Verweigerung verstehen (wie u. a. die Konkrete Poesie oder die Naturlyrik der 1950er und 1960er Jahre). Dass er eine bisweilen gewaltsame Auseinandersetzung mit Vorbildern und Zeitgenoss:innen suchte, beweist schon der Titel seiner literaturkritischen Kolumne „Leslie Meiers Lyrik-Schlachthof“.⁷⁹ Claudia Stockinger stellt zurecht heraus, dass der Widerstand in Rühmkorfs Werk zum Verfahren wird: „Rühmkorfs Texte entstehen im Widerstreit.“⁸⁰

Der romantische Wille zur ironischen Brechung konfligiert bei Rühmkorf letztlich mit einem aufklärerischen, moralisch-politischen Pflichtgefühl. Deutlich wird dieser Zwiespalt in seiner Bewunderung für Benns Lyrik und seiner Ablehnung von dessen Ästhetizismus sowie in seiner Kritik an einem Adorno'schen Versuch, den Wirklichkeitsbezug von Lyrik zu fassen, ohne sich von dem Gedanken autonomer Kunst zu verabschieden. Am Frankfurter Katheder zeigt sich der Widerstand schließlich in einer ironisierenden Haltung zum Format. Rühmkorfs Verballhornung einer klassischen Poetikvorlesung knüpft unmittelbar an Enzensbergers Ausführungen zu den Möglichkeiten von Kritik an: Beide glauben, dass die Kritik aus dem Bauche der kritisierten Institution wirkungsvoller ist als von einer außenstehenden Position. Rühmkorf macht sich für seinen Frankfurter Auftritt die Bühnensituation aber noch mehr als Enzensberger zunutze und inszeniert sich selbst als romantisch-ironischen Wortmagier im Dialog mit Gleichgesinnten.

4.1.2 Verdopplungen: Lyrik als Parodie

Rühmkorf ist der erste Lyriker unter den Poetikdozent:innen, der seinen Vorlesungsreihen selbstgemalte Bilder, und zwar Klecksografien, voranstellt und damit die medialen Möglichkeiten der Poetikvorlesung ausweitet. Aus diesen Bildern leitet Rühmkorf die Funktion des Dichters ab. Klecksografien stehen in einer bestimmten literarischen Traditionslinie. Bekannt wurde das Verfahren im neunzehnten Jahrhundert besonders durch Justinus Kerner. Dieser hatte in dem anfänglich als Gesellschaftsspiel begonnenen Zeitvertreib spiritistische Offenbarungen erkennen wollen. Dafür beließ er es nicht bei einem zufälligen „Gekleckse“ und der Verwandlung durch das Falten des Blattes, sondern ergänzte die entstehenden axialsymmetrischen Bilder mit weiteren figürlichen Pinselstrichen. Auf diese Weise konnte er

79 Vgl. Claudia Stockinger, Zur Literaturgeschichte Peter Rühmkorfs. In: „Lass leuchten!“. Peter Rühmkorf zwischen Aufklärung, Romantik und Volksvermögen, hg. v. Jan Bürger, Stephan Opitz, Göttingen 2010, S. 151–173, hier: S. 152.

80 Ebd., S. 151.

den Figurationen einen Sinn zuschreiben und sie als „Erscheinung von Geistern und Dämonen“⁸¹ interpretieren. Seine Klecksbilder korrespondierten mit „seinen metaphysischen Grundüberzeugungen [sic!], insbesondere dem Glauben an die Existenz einer spirituellen Welt, die sich auf wechselhafte Weise körperlich-sinnlich manifestiert.“⁸² Zuletzt fügte Kerner den Klecksografien Verse hinzu, die die erscheinenden „Hades- und Höllengeister oder [...] ruhelose[n] Gespenster verstorbener Sünder“⁸³ zu identifizieren halfen. Kerners Klecksografien stellen den geleiteten Zufall aus: Einerseits entsteht ein eher zufälliges Bild durch das Gekleckse (das dennoch menschlich geleitet ist) und nimmt Form durch das Falten an. Die metaphysische Zuschreibung gelingt allerdings erst durch das gezielte Eingreifen und Bearbeiten des Zufälligen.

Die Klecksografien, die den Vorlesungen Rühmkorfs vorangestellt sind, parodieren diese Tradition. Denn Rühmkorf ist nicht an metaphysischen Phänomenen interessiert, sondern erkennt in der Herstellung einer Klecksografie eine erlernbare Technik. Die Klecksografien, die seinen Vorlesungen vorangehen, verdeutlichen einmal mehr Rühmkorfs poetologisches Verständnis: Im Prozess des Dichtens muss Wissen mit Kreativität, Zufall mit Handwerk einhergehen. Rühmkorf selbst stellt sein Wissen über Traditionslinien in Literatur und Kunst u. a. mit seiner Anspielung auf Justinus Kerner und dessen Klecksografien sowie durch das Verfahren des Parodierens aus. Die Parodie beweist zugleich auch den kreativen Umgang mit Sprach- und Bildmaterial. Während Kerner die Klecksografien zu Mitteln der metaphysischen Geisterbeschwörung stilisierte, nutzt Rühmkorf sie zunächst zur bloßen Anschauung seiner These, dass alles auf der Welt sich zu verdoppeln trachte.

In seiner „Kleinen Fleckenkunde“ (1982), die nach seinen Poetikvorlesungen publiziert wird, geht es „um die eigene Verwandlungskunst als Kunst-Übung.“⁸⁴ In diesem Band bringt Rühmkorf nach Kerner'schem Vorbild Klecksografien und Gedichte zusammen, die vor allem die künstlerische Verwandlungsmöglichkeit und -fähigkeit ausstellen. In einem Gedicht heißt es:

Am Anfang war der Klecks,
da gibt es nix!
Die Kunst ist auch nur ein Naturgewächs
– mit Tricks.⁸⁵

81 Monika Schmitz-Emans, *Poetiken der Verwandlung*, Innsbruck 2008, S. 289.

82 Ebd., S. 291.

83 Ebd., S. 289.

84 Ebd., S. 291.

85 Zit. n. ebd.

Das Gedicht versteht Kunst als ein „Naturgewächs“, das bereits existiert und nur durch die Verwandlung, nicht durch Neuschöpfung, zur Kunst wird – ähnlich wie die Schlupfwespenlarve oder die Raupe sich in Wespe und Schmetterling verwandeln. Gegen naturalistische Ästhetiken (insbesondere gegen Arno Holz' Formel Kunst = Natur – x) setzt Rühmkorf „gleichsam die Gegenformel: Kunst = Natur + Tricks.“⁸⁶

In seinen Frankfurter Vorlesungen besteht zwischen den Bildern und seinen lyriktheoretischen Ausführungen ein Analogieverhältnis. So wie die Kleckse auf Papier bereits in der Welt in einer zufälligen und darin (vermeintlich) natürlichen Form sind, verhält es sich für Rühmkorf auch mit dem Reim. Erst der Klecksograf und der Dichter verleihen dem noch zufälligen Zustand der Kleckse und Wörter ein künstlerisches Organisationsschema. Die Kunst, etwas durch Aneignung zu organisieren, verbinde, so Rühmkorf, den zeitgenössischen Dichter mit den Priestern und Deutern des frühen Mittelalters, aber auch mit dem Klecksografen Kerner:

Der Priester oder Deuter wirft die mit Runenkritzungen versehenen Buchenstäbe auf ein weißes Tuch, greift mit erdabgewandtem Gesicht oder geistesabwesender Miene einen Runenstab heraus, die sogenannte ‚Nota‘, die den Ton angibt und den Vortrag regiert, dann erst beginnt seine eigentliche Arbeit: das Gefundene durch passende Erfindungen zu ergänzen: stabende Wörter, die den bruchstückhaften Götterbescheid in eine sinnvoll-ohrenfällige Ordnung überführen.⁸⁷

Rühmkorf beschreibt einen Vorgang, wie ihn auch Kerner bei seinem geselligen Faltblattspiel praktiziert hatte. Der „bruchstückhafte[] Götterbescheid“ ist etwas Metaphysisches und wird nicht von dem „Priester oder Deuter“ kreiert, aber den irdischen Ausleger braucht es für eine „sinnvoll-ohrenfällige Ordnung“ des Zufälligen. Dass Rühmkorf dieses Bild auch für die Beschreibung seines eigenen Schaffens einführt, zeigt sich hier bereits an der Verwendung des Wortes „Buchenstäbe“ (auch „Runenstäbe“), die erst einmal zu „stabende[n] Wörter[n]“ werden und darin auf die Buchstaben hinausweisen, mit denen Rühmkorf als Dichter arbeitet. Schon früh vereinigen sich „die Wahrsagekunst und das Dichterhandwerk in einer Person und ihrer Profession“ und verbindet sich „das Zufallsprodukt (das den Menschen Zugesallene) mit dem poetischen Einfall zum bedeutungsvollen Amalgam“.⁸⁸

⁸⁶ Steinecke, Peter Rühmkorf, S. 777.

⁸⁷ Rühmkorf, *agar agar – zaurzaurim*, S. 20.

⁸⁸ Ebd.

Diese historische „Doppelrolle“⁸⁹ erkennt Rühmkorf auch in der „Figur des Dichtermagiers“,⁹⁰ wie sie noch Gottfried Benn verkörpert habe, dessen Funktion sowohl die Beschwörung als auch die nüchterne, kühle Erörterung des Charakters des Gedichts sei.⁹¹ Diesen „möglicherweise irritierende[n] Widerspruch von numinoser Erleuchtung und praktischer Manipulation“ für eine „moderne Bewußtseinsspaltung“ zu halten, übersieht für Rühmkorf die „Vorwelt“ der Priester und Wahrsager, in der der „uralte] Bindeprofessional [...] die fragmentarischen Götterwinke zu plausiblen Reimordnungen zu bringen vermochte.“⁹² Rühmkorfs Verweise auf diese Vorwelt der Priester und Wahrsager sowie auf den Spiritismus Kerners sind einerseits begründet in einem Interesse an Literatur- und Kulturgeschichte, das Rühmkorf voraussetzt für jegliche Form der literarischen Parodie. Andererseits wird in der Engstellung und Konfrontation von religiösem und dichterischem Verfahren auch Rühmkorfs Parodie deutlich: Was für den Priester und Wahrsager noch eine heilige Handlung ist, mit der „fragmentarische] Götterwinke“ hermeneutisch auslegbar werden, ist für Rühmkorf das Tricksen und der Sprachwitz.

Das Schema, dem Rühmkorf das größte Verwandlungspotenzial und zugleich den größten Sprachwitz zuschreibt, ist die Verdopplung, wie er sie im Faltbild seinen Vorlesungen voranstellt und in den Vorlesungen anhand des Reims verdeutlicht.⁹³ Im Rahmen seiner Frankfurter Poetikdozentur bezeichnet sich Rühmkorf selbst als einen „an der Dopplung zum Narren gewordene[n] Reimkundler[]“,⁹⁴ dessen Organisationserkenntnis zur Sucht geworden ist:

Der zunächst noch vergleichsweise tastend operierende Entdeckertrieb wurde nämlich zur Obsession, und manchmal schien mir die mich umgebende Welt nur noch aus KLONINGEN zu bestehen – so nannte ich mittlerweile die gedoppelten Lautwesen, denn das ansich sehr hübsche Wort ‚Dual‘ war schon vergeben und die Bezeichnung Zwilling etwas vag und allgemein; weil mich die eineiigen Zweiteiler aber immer ansahen wie geklont, entschied ich mich endlich für diesen aus der Fortpflanzungslehre entlehnten Begriff.⁹⁵

Für diesen Fortpflanzungsbegriff spricht für Rühmkorf auch die schnelle Vermehrung des Reims, wie sie schon Kinderreime erproben (z. B. ‚Ätsch Bätsch‘ und seine Variationen). Solche Kinderreime zeigen für Rühmkorf, dass es sich nicht „um ein Spielzeug unter anderen, sondern um ein Gesellungs- und Vergesellschaftungsmittel“

89 Ebd.

90 Ebd., S. 21.

91 Vgl. ebd.

92 Ebd.

93 Vgl. Literatur, Buchgestaltung und Buchkunst. Ein Kompendium, hg. v. Monika Schmitz-Emans, Berlin, Boston 2019, S. 180.

94 Rühmkorf, *agar agar – zaurzaurim*, S. 40.

95 Ebd.

tel“⁹⁶ handelt. Den Kindern dient der Reim als „Schiedsinstrument, mit dem sich Händel schlichten, Konkurrenzen austragen und individuelle Rechtsansprüche gegen die Forderungen des Gemeinsinns durchsetzen lassen“.⁹⁷ Kinder würden zwar auch die Lösungsstrategie der körperlichen Gewalt kennen und anwenden, aber,

da brachialer Terror sich – wie überall – meist als das schlechteste aller Sozialisierungsmittel erweist, und es dennoch meist an objektiven Schiedspersonen oder gar einem funktions-tüchtigen Justizapparat gebracht, übernimmt der allgewaltige Kindervers zugleich den Part der Anklagevertretung und des richterlichen Urteilsspruches.⁹⁸

Als Beispiele dieses kindlichen Sozialisierungsmittels in Reimform führt Rühmkorf Schmähsprüche für Angeber („Angeber / Tütenkleber“), für Angsthasen („Angsthase Pfeffernase / Morgen kommt der Osterhase“) und Lügner („Hat gelogen, hat betrogen / hat die Kuh am Schwanz gezogen.“) an.⁹⁹

Die Lust am Reimen führt Rühmkorf nicht nur zu den Magie beschwörenden Runenpriestern westlicher Zivilisationen oder in das Vorschulalter von Kindern zurück, sondern er verknüpft sie auch mit der Figur der Mutter („Mama“) und ihrer physiognomisch und sprachlich gedoppelten Brust („japanisch *tsi-tsi* [Brüste] und *tshi-tshi* [Milch], italienisch *tette* [Brüste] und *zizza* [Zitze]“¹⁰⁰), durch die sie ihren Namen erhalten haben soll (weil der Begriff „Mama“ das kindliche Stillgeräusch nachahme). Das „Feld volkstümlicher Muttersymbolisationen“ sieht Rühmkorf befüllt durch literarische Figuren, wie Wedekinds „Lulu“ oder Zolas „Nana“, die zwar „gestandene femmes fatales“ und „doch so hochverdächtig nach den Mamas porträtiert“ sind, „daß man sofort begreift, was hier Projektion und was Verschiebung ist“.¹⁰¹

Rühmkorf kreierte mit seinen Beispielen vom frühneuzeitlichen Priester-Vater über die Mutter als Inbegriff aller Verdopplungsvorgänge bis hin zu den Kindern, die über Sprachdopplungen soziales Verhalten lernen und praktizieren,¹⁰² das Bild einer bürgerlichen Kleinfamilie, die bis in ihre Grundfeste aus Verdopplungen besteht. Auch die bürgerliche Zweierbeziehung versteht sich für Rühmkorf ausschließlich aus einer Lust an der Verdopplung: „Ein ‚Mäusi‘ ruft im d’accord nach seinem Mit- oder Nebenmäusi, ein ‚Hase‘ fordert wie von ungefähr einen

96 Ebd., S. 31.

97 Ebd., S. 32.

98 Ebd., S. 33.

99 Ebd.

100 Ebd., S. 60.

101 Ebd.

102 Auch hier lassen sich Parallelen zu Enzensbergers Vorlesungen ziehen, in denen Enzensberger (genau wie Krolow in seinen Vorlesungen) auf das Spiel als biologische und ästhetische Lernform eingeht. Anders als Krolow wird es Enzensberger und Rühmkorf aber letztlich vor allem um die Brechung des Spiels gehen. Vgl. Enzensberger, *Spielen Schriftsteller eine Rolle?*, S. 61.

Komplementär-Hasen heraus, ein ‚Schnuffi‘ wird gemeinhin mit einem Schnuffi-Echo beantwortet“.¹⁰³ Mit seinen Beispielen verdeutlicht Rühmkorf, dass die menschliche Existenz in ihrer biologischen, psychischen, soziologischen, aber auch ästhetischen Dimension auf das Schema der Verdopplung angewiesen sei. Die Auswahl der Beispiele ist dabei auffällig trivial. Absichtlich beginnt Rühmkorf seine Vorlesungen über den Reim nicht mit einer Einführung in die Reim- und Verslehre, die Metrik oder Reimstrukturen bei Klopstock, Goethe, Schiller oder Hölderlin. Das hat zwei Gründe: Zum einen geht es Rühmkorf in seinen Vorlesungen um einen Unterhaltungswert. Zum anderen soll der Reim, und damit letztlich das Gedicht, zugänglich gemacht werden.

Dennoch drückt der Begriff der „Kloninge“ aus, dass jeder Rezeptor, aber nicht jeder Transmitter sein kann. Der Begriff „Kloninge“ steht einerseits für die schnelle Vermehrung eines gereimten Lauts oder einer Faltbildhälfte, andererseits aber auch für das Verhältnis von Natur und Kunst, das für Rühmkorf letztlich das Gedicht ausmacht. Verdopplungen vornehmen kann für Rühmkorf prinzipiell erst einmal jeder. Jeder kann Faltbilder und Stabreime auf Kinderreimniveau selbst herstellen – letzteres gehört sogar zum Prozess des Spracherwerbs dazu. Auf diesen unmittelbaren Nachvollzug sind, wie im folgenden Kapitel noch einmal näher gezeigt wird, Rühmkorfs Vorlesungen bedacht. Sie beruhen auf der Vorstellung, dass Verdopplungstechniken, insbesondere aber der Reim, gemeinschaftsstiftend sind. Das erklärt auch Rühmkorfs Wahl, seine Poetikdozentur mit Kinderreimen und ersten kindlichen Reimlauten zu beginnen, die Entstehung des Reims also ontogenetisch herzuleiten. Auf der allgemeinen Erfahrung, dass der Spracherwerb über ein Gebrabbel wie „mamamama“ oder „papakapa“ vonstattengeht, baut Rühmkorf seine Vorlesungen auf.

Die Verdopplung und die Vereinzelnung stehen in Rühmkorfs poetologischem Konzept wie auch in seinen Frankfurter Vorlesungen in einem ambivalenten Verhältnis, denn trotz aller Versuche, die Fähigkeit der Verdopplung jedem zuzusprechen, behält sich Rühmkorf den Titel des ‚Dichtermagiers‘ schließlich doch selbst vor. Seine Position als Dichter möchte er dennoch nicht als elitär verstanden wissen, was sich in jener Hinwendung zum Trivialen und Kindlichen zeigt. Aber das „Dichterhandwerk“ zeichnet sich für Rühmkorf dennoch durch die Vereinigung von „Zufallsprodukt (das den Menschen Zugefallene) mit dem poetischen Einfall“¹⁰⁴ aus – der ‚Dichtermagier‘ bleibt auch in seinen Vorlesungen noch Dichtergenie. Wer sich die Fertigkeit zum Dichtermagier erarbeitet hat, der trägt für Rühmkorf auch eine besondere Verantwortung, nämlich die, mit seiner Kunst Gemeinschaft zu stiften:

¹⁰³ Rühmkorf, *agar agar – zaurzaurim*, S. 62.

¹⁰⁴ Ebd., S. 20.

Kunst ist aber – und sie hat auch gar nichts anderes im Sinn als: Kommunion und Kommunikation. Desgleichen dient die Wortkunst keinem edleren Zweck und keinem höheren Ziel als Gemeinschaft zu stiften, vorzugsweise eine Gemeinschaft der Ungläubigen, Abseitigen, Ausscherenden. Wo etwas kompliziert verschaffene Menschen sich schon kaum in irgendeinem Namen oder unter irgendeiner Fahne zusammenfinden können, kann die selbst an den Pflasterstrand der Gesellschaft abgedrängte Poesie dem mit sich und der Mitwelt zerfallenen Problemträger durchaus schon mal sowas wie eine zaubermächtige Lösungsformel zurufen, ein verbindendes Stichwort oder ein Wiedererkennungssignal, man darf nur nicht gerade die falschen Ohren am Kopf haben.¹⁰⁵

Die Kunst richtet sich Rühmkorf zufolge an eine „Gemeinschaft der Ungläubigen, Abseitigen, Ausscherenden“ und spiegelt auf diese Weise die religiöse Glaubensgemeinschaft. Die Voraussetzungen, Mitglied einer solchen Kunst-Gemeinschaft zu werden, haben für Rühmkorf alle Menschen. Sie zu schulen, die ‚richtigen Ohren am Kopf‘ zu haben, macht er als seine Aufgabe auf dem Frankfurter Poetiklehrstuhl aus.

Die eigene Sprecherrolle innerhalb der Poetikdozentur versteht Rühmkorf als die eines „Vokalistin vielleicht, der mal hervortreten kann und dann auch wieder zurücktreten, nicht dienend, aber auch nicht dominierend, und im Ensemble Teil eines ansteckenden Beispiels.“¹⁰⁶ Kunst ist für Rühmkorf „wesentlich Kommunikation; dabei ist ihr letztes Ziel politisch: Die Gemeinschaft soll sich [...] zum gemeinsamen politischen Denken und Handeln zusammenfinden.“¹⁰⁷ Als die für seine Lyrik zentralen und „typischen Stilelemente“ identifiziert Potthast „die zahlreichen Indexikalisierungen, das Fingieren von Mündlichkeit, die sprachlichen Gesten, Imperative und Appelle, die Apostrophierung des Lesers und nicht zuletzt die charakteristische Sprecherfigur, die für Präsenz und Authentizität steht.“¹⁰⁸ Mit diesen Mitteln versucht Rühmkorf, „die Distanz zum Publikum zu überwinden, eine Atmosphäre des gegenseitigen Verständnisses und Vertrauens, der gegenseitigen Empathie zu erzeugen.“¹⁰⁹ Ähnliches lässt sich über seine Vorlesungen behaupten, in denen Rühmkorf den Versuch macht, aus den Anwesenden eine Hör-Gemeinschaft zu bilden und selbst im „Ensemble zum Teil eines ansteckenden Beispiels“¹¹⁰ zu werden.

105 Ebd., S. 15.

106 Ebd., S. 16.

107 Potthast, „A propos, von wem stammt eigentlich das Zitat ‚Nach Auschwitz kann man keinen Adorno mehr lesen?‘“, S. 68.

108 Ebd.

109 Ebd.

110 Rühmkorf, *agar agar – zaurzaurim*, S. 16.

4.1.3 Inszenierung eines „offenen Hallraums“

Rühmkorfs Ziel in Frankfurt ist es, eine Gemeinschaft zwischen Sprecher:in und Hörer:in zu erzeugen, genau wie auch das Gedicht oder Literatur im Allgemeinen in seinen Augen eine Gemeinschaft zwischen Autor:in und Leser:in stiftet. In Frankfurt ist der Ort einer solchen Gemeinschaftsbildung zwischen Poetikdozent:in und Publikum institutionell vorgegeben. In der Vortragssituation der Poetikvorlesung besteht immer eine temporär und räumlich begrenzte Gemeinschaft von Poetikdozent:in und Frankfurter Publikum. Anders als die Lesenden der ersten Phase versucht Rühmkorf mit der Idee eines „offenen Hallraum[s]“¹¹¹ auch eine Lerngemeinschaft zu kreieren:

Statt Ihnen die gefälligsten Kunstreime der deutschen Dichtungsgeschichte noch einmal mit werberischem Nachdruck vorzutragen, habe ich Sie in einen offenen Hallraum verleitet, in dem jede zweifelhafte Lautverbindung gleichzeitig ein kleiner Probierstein war und jedes Vorführexemplar ein praktisches Testmodell; und ich habe beobachten dürfen, wie Sie in bestimmten Reizsituationen erkenntnisinnig gelächelt haben und den Umgangsreim sogar mit freundlichem Applaus bedacht. Das war das sogenannte Wiedererkennungsexperiment, das sich in einem – generationen-überspannenden – Identifikationsschmunzeln wohl zu recht bestätigt sehen darf.¹¹²

Rühmkorfs Rückmeldung auf die Reaktionen des Publikums zu seinen Ausführungen spielen mit der beidseitigen Präsenz im Hörsaal. Er durchbricht auf diese Weise die vierte Wand zum Publikum hin und beschreibt den Hörsaal als einen Raum, in dem sowohl er als Poetikdozent als auch die Zuhörer:innen Laute von sich geben. Rühmkorf regt sein Publikum explizit dazu an, die von ihm vorgetragenen Reime mit den eigenen Sinnen – oder wie er es nennt: „Anklangsnerven“ – nachzuempfinden, aber auch mitzusprechen. Seine Reime pausen sich dabei auf das Publikum ab, wie die Farbe der Klecksografie von der einen auf die andere Blattseite.

Der „offene Hallraum“ meint in diesem Zusammenhang auch eine vermeintlich intime Situation zwischen Rühmkorf und dem Publikum, das Teil seines „Wiedererkennungsexperiment[s]“ ist. Diese zunehmende Intimität im Verlauf der Vorlesungen äußert sich bereits in Rühmkorfs Begrüßungsformeln zu den jeweiligen Veranstaltungen. Er beginnt mit einem „Meine sehr geehrten Damen und Herren“,¹¹³ fügt dieser Formel in der zweiten Vorlesung schon ein „liebe Freunde“¹¹⁴ hinzu, verweilt in der dritten Vorlesung bei den Freunden und verabschiedet sich von einer förmlichen Ansprache: „Wenn Sie sich, liebe Freunde, von unsrer dritten

111 Ebd., S. 97.

112 Ebd.

113 Ebd., S. 11.

114 Ebd., S. 31.

Lektion bereits den entscheidenden Fortschritt von der Dopplung zur Variation, beziehungsweise vom geklonten Laut zum Endreim erwartet haben, muß ich Sie ein wenig enttäuschen.“¹¹⁵ In der vierten Vorlesung, die Rühmkorf dem Prinzip der Wiederholung widmet, vermeidet er eine Wiederholung der Anredefloskel mit „Meine lieben Zuhörer, treu ausharrende oder frisch interessierte“,¹¹⁶ in der fünften Vorlesung grüßt er das Publikum als „Verehrte Freunde, liebe Anwesende“,¹¹⁷ in der sechsten als „Meine lieben Frankfurter Freunde“.¹¹⁸ Die siebte und letzte Vorlesung beginnt schließlich, nachdem die Zuhörer:innen sechs Lektionen über den Reim belegt haben, mit der Ansprache „Liebe Freunde der Reimkunst“¹¹⁹ – womit die Eingemeindung vollendet ist.

Rühmkorf versteht seine Frankfurter Vorlesungen als eine Kommunikationssituation, in der er für randständige Themen zuständig ist, weil er nicht die „Kommunikationskanone, die das Showbiz aus ihm machen möchte“,¹²⁰ sein will:

Gerade wenn man selbst auf dem randständigen Gebiet mittlerweile in den Genuß eines – sagen wir es ruhig – Weltmonopols geraten ist (etwa mit Spezialisten für Grasmückendialekte oder Hexensalben zu vergleichen), stellt sich immer wieder die einschnürend bange Frage, ob solche Spezialitäten überhaupt noch auf ein allgemeineres Interesse hoffen dürfen, zumal in den Zusammenhängen eines Poetik-Lehrstuhls, der doch wohl dafür auf der Welt ist, die trennenden Dornestrüppe zwischen Literatur und Leben, Poesie und Praxis, künstlerischem Ausdrucksverlangen und politischem Tatendrang allgemeinverbindlich zu durchdringen. Die Literatur als Lebenshilfe und die Poesie als ein außerparlamentarisch verankertes Handlungs- und Unterweisungsinstrument, das sind ja durchaus verbreitete Erwartungsschablonen, und ich kenne auch die Kolleginnen/Kollegen sehr gut, die sich in die Rollen der literarischen Barfußheilerin und des lyrischen Alternativsani bestens hineingefunden haben. ‚Dichter zum Anfassen‘, so verheißt es gewiß nicht grundlos jedes zweite Kunstfestival und jeder Literaturubel, eine Kommunikationsofferte, die heimlich von einem überall vorhandenen Bedürfnis nach magischer Berührung und direktem Handauflegen zehrt. Trotzdem scheinen mir solche leichtfertig geschürten Hoffnungen auf einen wirksamen Anfaßzauber irgendwie als unsittliches Angebot, und das gewiß nicht bloß, weil es den Partizipationspoeten in die Nähe von Grabbelkino und Gemeinschaftssauna rückt.¹²¹

Die Bescheidenheitsgeste, die mit der Selbstverortung als Spezialist für aus der Mode geratene literarische Phänomene generiert wird, dient der Kritik am Mainstream. Diesen Mainstream provozieren Veranstaltungen, an denen auch Rühmkorf selbst maßgeblich beteiligt ist, Kulturfestivals und „Literaturubel“, was die

115 Ebd., S. 51.

116 Ebd., S. 71.

117 Ebd., S. 97.

118 Ebd., S. 119.

119 Ebd., S. 145.

120 Ebd., S. 13.

121 Ebd., S. 12f.

verschiedenen Amalgamierungen der Begriffe Literaturtrubel, Literaturübel und Rubel (im Sinne von Währung = Kommerz) anklingen lässt. Das Problem dieser Veranstaltungen ist für Rühmkorf ihre Ausrichtung ausschließlich auf Vermarktung und nicht mehr „auf einen richtig sinnlichen Sinn“.¹²²

Die wieder und wieder und fast schon beschwörend zitierte ‚verbale Kommunikation‘ will aber gerade dort nicht stattfinden, wo die Gesangsdarbietung als eine öffentliche Eingreif- und Mitmach-Veranstaltung vorabverkündet wird; und das nun gar nicht einmal, weil der Herr oder die Dame da vorn von sich aus aussageunwillig oder gesellungsunlustig wären, sondern als unmittelbare Folge einer Dispersionspädagogik, die das Interesse statt auf den gesammelten Ohrenschaus vorsätzlich auf das anschließende Tralala lenkt.¹²³

Einen solchen ‚Ohrenschaus‘ möchte Rühmkorf kreieren, damit seine Poetikdozentur nicht zur „Peinigungsprozedur“¹²⁴ wird. In seinen Vorlesungen wird dieser ‚Ohrenschaus‘ an ausgewählten lyrischen Beispielen erfahrbar, die er vom Podium aus liest, aber auch in den diskursiven Passagen, die er permanent mit literarischem Wortwitz und Reimen ausgestaltet.

Bevor Rühmkorf seine Hörer:innen mit mittelalterlichen und modernen Reimen konfrontiert, grenzt er den gemeinsamen „offenen Hallraum“ ab gegen vergleichbare elitäre Veranstaltungen aus der Literaturgeschichte („als Stefan George noch zum Schein von Bienenwachskerzen vortrug“¹²⁵) und gegen Kulturveranstaltungen, die von „Animationsdezernenten“ begründet werden, deren Ansinnen vor allem „prompte Sozialisierungserfolge“ und „großangekündigte[] Après-Poesie“ sei.¹²⁶ Mit dieser Beschreibung von z. B. Sektempfängen nach Lesungen als „Après-Poesie“ nimmt Rühmkorf auch vorweg, dass der Reim aufgrund seiner Eigenschaften als „Binde- und Beschwörungsmittel“¹²⁷ immer schon dazu neige, als Werbe- und Vergnügungsmittel verwendet zu werden:

Das von der Hoch- und Spitzliteratur methodisch verdrängte Bedürfnis der Menschen nach sinnlich erlebbaren Übereinklängen bricht sich von unten her seine eigene einfache Bahn, und die ist dort zu verfolgen, wo die primitive akustische Sensation auf Song- und Schlagerfestivals zu den ganz normalen Verköstigungsmitteln gehört.¹²⁸

Die Reaktion des Menschen auf Reime, seien es Reime eines Schlagerlieds, politische Manipulationsfloskeln oder poetische Verse, führt Rühmkorf nicht auf ein „Ge-

122 Ebd., S. 15.

123 Ebd., S. 14f.

124 Ebd., S. 14.

125 Ebd., S. 15.

126 Ebd.

127 Ebd., S. 20.

128 Ebd., S. 26.

heimnis unseres höheren Geschmackslebens“ zurück, sondern auf ein im frühen „Stadium des Spracherwerbs herangebildetes Zusammenhangs-Zusammenklangs-Empfinden.“¹²⁹

Im Verlauf seiner Vorlesungen zeigt Rühmkorf jedoch an verschiedenen Beispielen (u. a. an einem spöttischen Brief Mozarts an das „Bäsle Häsle“), dass der Mensch in seiner sprachlichen Entwicklung, aber auch in ästhetischer Hinsicht mit dem Reim nicht ausschließlich versuche, Zusammenhang zu begreifen und zu stiften, sondern diesen auch zu stören. Der hilfs- und nahebedürftige Ausruf nach der „Ma-Ma“ weiche im Verlauf der (Sprach-)Entwicklung „nun dem Ausdruck der Respektsverweigerung oder doch der ‚kritisch‘-satirischen Verstellung (Beispiel: Mutter-Schnutter)“.¹³⁰ Aber schon im Mittelalter sei dem Reim eine solche Janusköpfigkeit eigen gewesen, wie Rühmkorf an der Rollenhaftigkeit des Minnesangs aufweist:

Ähnlich wie unser zeitgenössischer Schlager mit vorgeprägten Liebesbeteuerungen nicht spart und Glaubwürdigkeit nur vorspiegelt, repräsentierte sich im Minnesang nicht Liebe, sondern Scheinbühlschaft, nicht das wahrhaftige Herzbibbern einer tragischen Passion, sondern deren eindrucksvolle Inszenierung, eine Daseinslüge, die bald die ganze gleisnerische Gattung in ein künstliches Spiegelkabinett umzauberte und ihre Spezialisten zu Selbstreflektoren von Berufs wegen.¹³¹

Aufgrund der „eindrucksvollen Inszenierung“ einer Liebesbekundung in Reimen, die niemand im höfischen Kontext für authentisch befand, habe sich der Reim einen trügerischen Ruf eingehandelt. In der gereimten Vorrede des „Lucidarius“ versichere der Autor, „daß er ihn lieber in Versen geschrieben hätte“, sein Herzog dies aber nicht erlaubt habe, weil er nichts als die Wahrheit vorgetragen sehen wünsche („bat daz sie ez tihten / âne rîme wolden / wan sie ensolden / niht schrîben wan die wâhrheit“).¹³² Im Verlauf der Literaturgeschichte habe sich diese Janusköpfigkeit zum Widerstreit von „betörende[m] Vers und dem belehrenden“,¹³³ von aufklärerischen und romantischen Versen und von artistisch-ästhetizistischen und politisch engagierten Versen gewandelt.

Zwischen diesen beiden Polen schwanken Rühmkorfs Vorlesungen selbst, was sich in Verweisen auf Benn, an dem er die formale Fertigkeit schätzt, und Brecht zeigt, dessen ironische Brechungsverfahren und politische Haltung Rühm-

¹²⁹ Ebd., S. 45.

¹³⁰ Ebd., S. 81.

¹³¹ Ebd., S. 102.

¹³² Ebd., S. 103.

¹³³ Ebd., S. 105.

korf näherstehen. Mit seiner Lyrik und seinen Vorlesungen versucht Rühmkorf immer einen deutlichen Bezug zur außerlyrischen Wirklichkeit zu ziehen, der auch politischer Natur ist, weigert sich aber, zum „Ich-lege-Rechnung-Literaten“ oder zur „Ich-bringe-mich-ein-Lyrikerin“ dazuzählt zu werden.¹³⁴ Seine Vorlesungen wollen im Horaz'schen Sinn nutzen und erfreuen und im Rühmkorfschen belehren und beschwören. Der Reim ist für Rühmkorf die Form, die diesen Widerspruch aushält und anzeigt:

Auch das Reimgedicht kann die ungeratene Welt nicht einfach wieder zusammenreimen, weder mit einem schneidigen *Schnedderengteng* noch mit einem besänftigenden *Tooralooralo*. Auch die auf nichts so innig wie auf einen bündigen Zusammenhang-Zusammenklang erpichte Strophe kann von den Unverhältnissen einer wirklichen Welt einfach absehen – sie muß sie vielmehr anzeigen. Das aber hieße, daß der Reim – als Eck- und Angelpunkt des Verses – gleichzeitig ein Gleichgewichtsorgan und einen Disproportionsanzeiger darzustellen hätte, einen Peacemaker und einen Unruhistifer, einen Beschwörungsort und eine Beschwerdestelle, was seiner doppelten Abkunft ganz genau entspricht. Auf fraglos genossene Wiederholungswonnen gegründet, aber zu einem eigenen bewußten Sein erst erwacht in einer kindlichen Aufklärerperiode, hält er als bleibender Glaubensanker her wie auch als Stein des Anstoßes, ein Widerspruch, der sich immer wieder neu als *Coincidentia Oppositorum* zu fassen sucht.¹³⁵

Der Reim erzeugt für Rühmkorf zwar Zusammenhang und Gemeinschaft, weil er leicht einprägsam ist und zum Mitsprechen einlädt. Er taucht in verschiedenen Ausprägungen auf, die die Gesellschaft widerspiegeln, denn man findet ihn im Minnesang, im Volkslied, im Kinderspruch, in der Lyrik und in der Werbung. Diese Gemeinschaftsbildung stört der Reim für Rühmkorf allerdings in selbem Maße wie er sie konstituiert, denn dem Reim ist auch immer schon der Wille zur Parodie eingeschrieben:

Und gar nichts anderes [als Anklang suchen und dennoch gezielt auf Abstand gehen, I.B.] ist die ‚Parodie‘ in ihren edelsten Erscheinungsformen. Wortwörtlich Wiederholung und unterschieden Verstellung oder Richtigstellung heißen ihre dialektisch aufeinander bezogenen Antriebskräfte. Zwischen geneigter Nachfolge und kritisch gestimmter Umlautungslust ist ein Federwerk gespannt, das eine Unruh völlig eigener Art in Gang hält. Das aber macht die ‚Parodie‘ dem Reim nicht nur vergleichbar, sondern läßt sie als eine innigste Verwandte erkennbar werden, am deutlichsten vielleicht an jenen grotesken Auseinander-Reimen zu belegen, die uns mit der erwarteten Konsonanz zugleich die ketzerische Dissonanz ins Bewußtsein rufen.¹³⁶

Die Potenz des Reims erprobt Rühmkorf mit seinen Frankfurter Vorlesungen, indem er mit ihm die Nähe zu seinen Zuhörer:innen aufbaut und diese wieder ver-

¹³⁴ Ebd., S. 111.

¹³⁵ Ebd., S. 108 f.

¹³⁶ Ebd., S. 151.

wirft und indem er die Kenntnis des ‚Höhenkamms‘ ausstellt und diesen mit der menschlichen Evolution und Triebhaftigkeit konfrontiert wie im Reim „Adorno – Hardcoreporno“. Mit seinen Frankfurter Zuhörer:innen macht Rühmkorf in seinen Vorlesungen eine Entwicklung durch von der ‚kindlichen Aufklärungsperiode‘ hin zur Fähigkeit, Widerspruch einzulegen. In seinen Vorlesungen ist diese Spannung allerdings nicht in Form einer Entwicklung, sondern bereits von Beginn an angelegt. Rühmkorf spielt mit der Form der Vorlesung, stilisiert sich selbst zum Rezitator, wenn er Merseburger Zaubersprüche vorträgt, wenn er seine eigene Parodie auf diese Zaubersprüche liest („Auf einen alten Klang“), er gibt den gelehrten Dozenten, der sich in der mittelalterlichen Lyrik genauso gut auskennt wie mit der zeitgenössischen Literatur, der sich als Kritiker und Übersetzer betätigt hat, und bleibt doch vor allem der Narr, der die Veranstaltung mit Wortwitz unterläuft.

4.2 Ernst Jandl (1984/85)

Als 1957 Gedichte von Ernst Jandl (1925–2000) in der österreichischen Zeitschrift „Neue Wege“ veröffentlicht wurden, darunter eines seiner bekanntesten Gedichte, „schtzngrmm“, kam es zum Eklat. Der zuständige Redakteur der „Neuen Wege“ wurde entlassen, Jandl für seine experimentelle Lyrik verspottet und fortan von Verlagen abgelehnt. Der Vorwurf an Jandl lautete, dass es sich bei seinen Gedichten um Unsinn handele und sie deshalb, weil Jandl zu diesem Zeitpunkt parallel als Lehrer arbeitete, eine Gefahr für die Jugend darstellten. Erst in den 1960er Jahren konnte Jandl publizistisch wieder Fuß bei Verlagen fassen.¹³⁷ Der Skandal, den Jandls Gedichte auslösten, ist vielleicht mit einem bürgerlichen Konservatismus der Nachkriegszeit zu erklären. Jandls poetische Verfahren sind Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts jedoch nicht neu. Schon die Vertreter:innen der Avantgarden hatten mit dem Klang der Sprache und verschiedenen Auftrittssituationen experimentiert. Auch das (gemeinschaftliche) laute Lesen von Gedichten war schon lange vor Jandl wieder verstärkt aufgenommen worden, z. B. in Gruppenformationen wie dem George-Kreis oder der Gruppe 47.¹³⁸ Die Vortragspraxis und das gemeinsame Lesen des George-Kreises, angeführt durch einen „charismatische[n] Leiter“, diente vor allem der „Stabilisierung der Gruppe in affektiv-sozialer Form.“¹³⁹ Nach den Jahren der nationalsozialistischen Diktatur war

¹³⁷ Vgl. Klaus Siblewski, a komma punkt. Ernst Jandl: Ein Leben in Texten und Bildern, München 2000, S. 98 ff.

¹³⁸ von Ammon, Fülle des Lauts, S. 41 f.

¹³⁹ Rainer Kolk, Literarische Gruppenbildung. Am Beispiel des George-Kreises 1890–1945, Tübingen 1998, S. 223.

gerade diese Vortragsform und jegliche Mystifizierung eines Anführers in Verruf geraten. Um eine Mystifizierung und einen charismatischen Anführer ging es der Gruppe 47 nicht, dennoch wurde die Exklusivität der Gruppierung sowie eine daraus resultierende Vorstellung, wie ein Gedicht zu lesen sei, spätestens in Niendorf an der Ostsee zum Problem als Bachmanns Auftritt angeblich beinahe in einer Ohnmacht endete und Celan aufgrund seines Vortragsstils mit Goebbels verglichen wurde. Auratische Sprecherpositionen erinnerten in jedem Fall an nationalsozialistische Propaganda vor den und für die Massen.

Dennoch nehmen Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts Vertonungen von Lyrik, Lesungen, Poetikvorlesungen, kurz: performative Ausgestaltung von Lyrik, wieder deutlich zu. Frieder von Ammon erklärt das mit der medialen Wende und dem Vermögen, Schallplatten mit den originalen Dichterstimmen aufzunehmen, der Bereitschaft verschiedener Radiosender, Lyriker und Lyrikerinnen in ihren Programmen vorlesen zu lassen und – etwas allgemeiner – mit einer teilweisen „Rückkehr zu vormodernen Formen literarischer Kommunikation“, „deren Formen nun den Bedingungen des Medienzeitalters angepasst“ wurden.¹⁴⁰ Jandl bestätigt diesen „Performativierungsschub“¹⁴¹ mit seinem Werk nicht nur, sondern forciert ihn regelrecht.

Am 11. Juni 1965 liest Jandl, gemeinsam mit 16 anderen Lyriker:innen aus sechs Ländern, einige Gedichte in der Royal Albert Hall in London. Hieß die Veranstaltung ursprünglich „The International Poetry Reading“, kursierte sie im Nachhinein auch als „The International Poetry Incarnation“, was zum einen auf die religiöse Fleischwerdung anspielt, zum anderen als poetologische Metapher zu verstehen ist, die die Lesung als „performatives Ereignis“ beschreibt.¹⁴² Jandls Auftritt beschreibt von Ammon nach dem Filmmitschnitt des Dokumentarfilmers Peter Whitehead als den „eines kleinen, untersetzten Mannes mit schütterem Haar und Brille“, „den in der Royal Albert Hall damals höchstens eine Handvoll Zuschauer gekannt haben

¹⁴⁰ von Ammon, Fülle des Lauts, S. 6f.

¹⁴¹ Fischer-Lichte, Ästhetik des Performativen, S. 24. Fischer-Lichte macht diesen Performativierungsschub nicht nur „innerliterarisch, z. B. an den sogenannten labyrinthischen Romanen“ aus, „die den Leser zum Autor machen, indem sie ihm Materialien anbieten, die er beliebig kombinieren kann. Er wird auch in der enormen Zahl von Dichterlesungen manifest, zu denen sich das Publikum versammelt, um der Stimme des Dichters/Schriftstellers zu lauschen [...]“ (Ebd.) Dass eine solche Hinwendung zum Performativen erst mit etwas Abstand zum Zweiten Weltkrieg möglich ist, darauf verweist von Ammon: „Das Ende des Zweiten Weltkriegs und des sogenannten Dritten Reichs bedeutete zunächst jedoch einen Einschnitt für das Projekt der Re-Performativierung und Re-Musikalisierung der Lyrik: Es verlor gewissermaßen vorübergehend an Fahrt und wurde in seiner weiteren Entwicklung gehemmt. [...] Dies hing unter anderem mit dem Missbrauch performativer poetischer Praktiken im ‚Dritten Reich‘ zusammen: So hatte etwa das Deklamieren von Gedichten – vor allem Hölderlins – im Rahmen der Hitlerjugend zum Pflichtprogramm gehört.“ (von Ammon, Fülle des Lauts, S. 47.)

¹⁴² Vgl. ebd., S. 1.

dürfte.¹⁴³ Dennoch hinterließ Jandl einen bleibenden Eindruck beim Publikum, wie sich der griechische Schriftsteller Alexis Lykiard erinnert:

But one of the most impressive moments was when the Austrian Ernst Jandl read and the audience successively turned football crowd, Boy Scout rally, and wolfpack ... As his sound-poems rose to a crescendo, a rhythmic furore aided and abetted by the claps and cries of the crowd, so, suddenly, the destruction of words and their conversion to a shouted, half-hysterical series of sounds, seemed sinister – took on a Hitlerian aspect: the Hall became almost a Babel. It was perhaps the most extraordinary event of the evening [...].¹⁴⁴

Diese Form der Publikumsaffektion grenzt auch an Publikumsagitation, wenn Jandls Lesung ein babylonisches Stimmengewirr lostritt, in das das Publikum lauthals mit einstimmt. Der Hinweis Lykiards auf einen „Hitlerian aspect“ in Jandls Gedichtvortrag bezieht sich einerseits auf dessen eigene Sprech- und Vortragsweise, andererseits aber auch auf das Publikum, die Masse, die von Jandls Vortrag angeregt wird und in das Schreien und die Rhythmen, die Jandl vorgibt, einstimmt. Dass es als „ein überwältigendes kollektives und als solches auch ambivalentes Ereignis“¹⁴⁵ wahrgenommen wurde, ist auch symptomatisch für Jandls deutlich später stattfindende Poetikvorlesungen, die völlig anders funktionieren als die Vorlesungsreihen der ersten Generation von Poetikdozent:innen. Was die erste Generation noch scheute, nämlich genau jene Affektion des Publikums, die mit der Macht und dem charismatischen Auftreten der Redner:in und der Vorlesungssituation einhergeht, wird in Jandls Vorlesungen zur Bedingung des Gelingens. Aber Jandl steht der Poetikvorlesung als Format nicht weniger skeptisch gegenüber als die Lyriker und Lyrikerinnen vor ihm.

Im Wintersemester 1984/85 – als er schon lange nicht mehr der unbekannteste Dichter ist, der dem Brotberuf des Lehrers nachgeht – wird Jandl als Poetikdozent nach Frankfurt berufen. Die veränderte performative Situation, die Jandl in Frankfurt kreiert, überträgt sich sogar auf die Druckversion seiner Vorlesungsreihe. Schon auf den ersten Blick fällt auf, dass sich in seinen Vorlesungen nicht mehr eindeutig unterscheiden lässt, was Gedicht ist und was nicht. Das bedeutet nicht, dass Jandl ausschließlich in Form von Gedichten zu seinem Publikum spricht, wenngleich er, ähnlich wie Bachmann, häufig zitiert. Für Jandl gibt es eine „außerpoetische[] Wirklichkeit der Sprache“¹⁴⁶ und eine poetische Sprache, die sich zwar immer auf diese „außerpoetische Wirklichkeit“ bezieht, sich aber doch durch ein „entscheidendes Ab-rücken von der außerpoetischen Realität“¹⁴⁷ auszeichnet. Damit tangiert er für das

143 Ebd., S. 2.

144 Lykiard, zit. n. ebd., S. 2 f.

145 Ebd., S. 3.

146 Jandl, *Das Öffnen und Schließen des Mundes*, S. 49.

147 Ebd., S. 51.

Format der Poetikvorlesung entscheidende Fragen: Wann gilt etwas als ‚poetisch‘? Wie unterscheiden sich Alltagssprache und poetische Sprache? Und worin macht Jandl die Poetizität seiner eigenen Gedichte aus? Schaut man sich Jandls Überlegungen zur Sprache genauer an, wird deutlich, dass Jandls Kritik an dem Format einer Poetikdozentur eben nicht in der Kritik der Auftrittssituation besteht, sondern in einer sprachlichen Unmöglichkeit des Lyrikers begründet liegt, über Lyrik zu reden.

4.2.1 Der Autor lebt: Momente der Präsenz und Performativität

Anders als viele seiner Kollegen und Kolleginnen wird Jandl mit seinen experimentellen Gedichten zunächst auf der Bühne und erst später durch die Publikation seiner Gedichte bekannt.¹⁴⁸ Die Auftrittssituation, die auch grundlegend für die Frankfurter Poetikdozentur ist, ist ihm also nicht neu. Dennoch steht auch er vor der Frage, womit er seine Vorlesungen füllen und ob er sie als akademische Vorlesung, als Vortrag oder als Lesung inszenieren und sich selbst damit als Dichter, Kritiker oder Dozent positionieren möchte. Sein Einstieg in die erste Vorlesung mit dem Titel „Das Öffnen und Schließen des Mundes“ lässt diese Frage inhaltlich zunächst offen, beantwortet sie aber performativ:

um ein gedicht zu machen / habe ich nichts // eine ganze sprache / ein ganzes leben / ein ganzes denken / ein ganzes erinnern // um ein gedicht zu machen / habe ich nichts //

Und nun erst – eine Vorlesung! Nein – fünf!

Um eine Vorlesung zu halten / habe ich nichts // eine ganze Sprache – mir fehlen die Worte / ein ganzes Leben – zu viele Versäumnisse / ein ganzes Denken – nur noch Perseverationen / ein ganzes Erinnern – ausschließlich Lücken // um eine Vorlesung zu halten / habe ich alles.

Vor allem ein Thema. Zu diesem kam es aus rein organisatorischen Gründen. Es läßt sich indes aus sich selbst begründen. Vor allem als Zeichen des Fleißes, des Mangels an Faulsein. Ich rieche, rieche – Menschenfleiß!

ein faulsein / ist nicht lesen kein buch / ist nicht lesen keine zeitung / ist überhaupt nicht kein lesen // ein faulsein / ist nicht lernen kein lesen und schreiben / ist nicht lernen kein rechnen / ist überhaupt nicht kein lernen // ein faulsein / ist nicht rühren keinen finger / ist nicht tun keinen handgriff / ist überhaupt nicht kein arbeiten // ein faulsein / solange mund geht auf und zu / solange luft aus und ein / ist überhaupt nicht //. Dies – unser Motto. Unser Thema: das Öffnen und Schließen des Mundes.¹⁴⁹

Der Einstieg in Jandls Vorlesungen bricht mit der Konvention der Vorlesungsreihen anderer Lyriker und Lyrikerinnen. Eine rhetorische Ansprache – „Meine Damen

¹⁴⁸ Vgl. Anne Uhrmacher, Spielarten des Komischen. Ernst Jandl und die Sprache, Tübingen 2007, S. 1ff.

¹⁴⁹ Jandl, Das Öffnen und Schließen des Mundes, S. 5.

und Herren“ – fällt weg, die doppelten Schrägstriche deuten auf Vers- und Strophenmarkierungen hin, weisen also den Beginn seiner ersten Vorlesung als zehnstrophiges Gedicht aus. Dieser Befund wird allerdings durch Prosa-Einschübe, wie z. B. „Und nun erst – eine Vorlesung! Nein – fünf!“, in Zweifel gezogen. Sie könnten jeweils das Ende des einen und den Beginn eines neuen Gedichts markieren, man könnte demnach auch drei voneinander getrennte Gedichte ausmachen.

Das ursprüngliche Thema des Gedichts ist die Bedingung der Möglichkeit von Lyrik in der Spätmoderne. Was Jandl nebst einigen Prosa-Sätzen an den Beginn seiner ersten Vorlesung stellt, ist ein Selbstzitat, denn es handelt sich u. a. um ein Gedicht, mit dem er seinen Gedichtband „der gelbe hund“ (1980) eingeleitet hatte.¹⁵⁰ Dieses Gedicht mit dem Titel „inhalt“ verdeutliche, so Wendelin Schmidt-Dengler, „daß das[,] was als Gedicht Kontur gewinnen und durch das winzige Nadelöhr der Poesie soll, auf eine ganze Sprache, ein ganzes Leben, ein ganzes Denken und ein Erinnern sich berufen müsse.“¹⁵¹ Damit ist vor allem eine Aussage über den Inhalt des Gedichts getroffen. Dem Gedicht ist im Rahmen des Gedichtbandes jedoch auch eine spezielle Funktion inne: Anstelle eines Inhaltsverzeichnisses beginnt der Gedichtband nämlich mit dem Gedicht „inhalt“. Das zweite Gedicht des Bandes heißt „contents“ und ist die englische Version des Gedichts „inhalt“:

um ein gedicht zu machen	i've got nothing
habe ich nichts	to make a poem
eine ganze sprache	a whole language
ein ganzes leben	a whole life
ein ganzes denken	a whole mind
ein ganzes erinnern	a whole memory
um ein gedicht zu machen	i've got nothing
habe ich nichts ¹⁵²	to make a poem ¹⁵³

150 Bei dem letzten Teil des Gedichts, das in der Vorlesung als eine Variation des vorangegangenen Themas wirkt, handelt es sich um Jandls Gedicht „menschensfleisch“, das 1976 entstand und in dem Zyklus „tagenglas“ veröffentlicht wurde. Es ist eines der ersten Gedichte, in denen Jandl „einen poetischen Randbereich erkundet, den er ‚heruntergekommene Sprache‘ nennt“. (Katja Stuckatz, Ernst Jandl und die internationale Avantgarde. Über einen Beitrag zur modernen Weltichtung, Berlin 2016, S. 257.) Auf das Projekt der „heruntergekommenen Sprache“ wird in Kapitel 4.2.3 noch einmal zurückzukommen sein.

151 Wendelin Schmidt-Dengler, Poesie und Lebenszweck. Das Öffnen und Schließen des Mundes. In: Ernst Jandl. Musik, Rhythmus, radikale Dichtung, hg. v. Bernhard Fetz, Wien 2005, S. 125–137, hier: S. 125.

152 Ernst Jandl, „inhalt“. In: Ders., Werke in 6 Bänden, hg. v. Klaus Siblewski, Bd. 3, München 2016, hier: S. 159.

153 Jandl, „contents“. In: Ebd., S. 160.

Das lyrische Ich stellt die Unmöglichkeit eines Gedichts aus, für das es keine Sprache, keine Erinnerung, keine Erfahrung und kein Denken besitze: „um ein gedicht zu machen / habe ich nichts“. Diese Aussage aber kontrastiert mit der Form der Aussage, denn das Gedicht „inhalt“ ist das erste einer Reihe von Gedichten des Gedichtbands. Die ausgestellte Unmöglichkeit, zu dichten, wird zur Grundsatzbedingung für das Gedicht „inhalt“.

In seiner Vorlesung transponiert Jandl diesen Ausgangstext, wenn man die Prosa-Anteile einmal herausnimmt, in folgendes Gedicht:

um ein gedicht zu machen / habe ich nichts // eine ganze sprache / ein ganzes leben / ein
ganzes denken / ein ganzes erinnern // um ein gedicht zu machen / habe ich nichts //

Um eine Vorlesung zu halten / habe ich nichts // eine ganze Sprache – mir fehlen die Worte /
ein ganzes Leben – zu viele Versäumnisse / ein ganzes Denken – nur noch Perseverationen /
ein ganzes Erinnern – ausschließlich Lücken // um eine Vorlesung zu halten / habe ich alles. [/]

ein faulsein / ist nicht lesen kein buch / ist nicht lesen keine zeitung / ist überhaupt nicht
kein lesen // ein faulsein / ist nicht lernen kein lesen und schreiben / ist nicht lernen kein
rechnen / ist überhaupt nicht kein lernen //

ein faulsein / ist nicht rühren keinen finger / ist nicht tun keinen handgriff / ist überhaupt
nicht kein arbeiten // ein faulsein / solange mund geht auf und zu / solange luft aus und ein /
ist überhaupt nicht //.¹⁵⁴

Die Gedichte „inhalt“ und „contents“ wie auch die Variation dieses Gedichts in seiner Vorlesung beruhen auf einer Auseinandersetzung mit dem Werk des amerikanischen Experimentalmusikers John Cage¹⁵⁵ und seinen „Vortrag über nichts“ („Lecture on Nothing“, 1949). Cage hatte in diesem Vortrag mit der Rhythmisierung der Rede bei völliger Abwesenheit eines Inhalts gespielt („I am here / And there is nothing to say“; „I have nothing to say / And I am saying it“¹⁵⁶). Poesie sei, so Cage, schon durch die Form verbürgt: „What I am calling poetry is often called content. / I myself have called it form.“¹⁵⁷ Cages Vortragsperformance zeichnet sich dadurch aus, dass sie permanent auf sich selbst, und damit vor allem auf ihre eigene Performativität, den Performenden und die Performanz des Publikums verweist.

Von Cage übernimmt Jandl den Versuch, die Vortragsituation im Hinblick auf ihre Performativität auszustellen. Stuckatz erkennt in seinem Bezug auf das Werk Cages auch die Bestrebung, die Vorstellung zurückzuweisen, „als Kommen-

¹⁵⁴ Jandl, Das Öffnen und Schließen des Mundes, S. 5.

¹⁵⁵ Vgl. für Jandls Auseinandersetzung mit dem Werk John Cages sowie für seine Übersetzungen von Cages Werk: Stuckatz, Ernst Jandl und die internationale Avantgarde, S. 123 ff; 187 ff.

¹⁵⁶ John Cage, Silence. Lectures and writings, Middletown, Conn. 1973, S. 109.

¹⁵⁷ Ebd., S. 111.

tator seiner poetischen Praxis aufzutreten“.¹⁵⁸ Dennoch endet die Variation des Gedichts über die Vorlesung gerade nicht mit dessen behaupteter Unmöglichkeit wie noch in seinem Gedicht „inhalt“, sondern mit einer Wendung ins Positive: „um eine Vorlesung zu halten / habe ich alles.“ Der für Jandl maßgebliche Unterschied zwischen Gedicht und Vorlesung hängt mit der Unterscheidung zwischen Form und Inhalt zusammen, auf die bereits der Titel seines Gedichts „inhalt“ verweist. Sein Gedicht hat keinen Inhalt, weil es im Sinne Jandls keinen mehr haben kann. Die Sprache bleibt nicht als Medium der Signifikation erhalten, sondern vielmehr als musikalisches und rhythmisches Material, aus dem sich das sich selbst leugnende Gedicht ergibt. Ein Gedicht entsteht also dennoch, nämlich durch seine Form, die den Inhalt für Jandl entbehrlich macht und in der die Funktion des Gedichts gespeichert ist. Diese Lösung ist für Jandl aber nur im Medium der Lyrik möglich. Eine Vorlesung kommt ohne Inhalt nicht aus, und dieser Prämisse kann sich auch Jandl als Vorlesender im Rahmen der Poetikdozentur nicht entziehen. Er verweigert sich dem Format der Vorlesung jedoch, indem er die Form seiner Gedichte zum Inhalt seiner Vorlesungen macht. Mit Jandl gesprochen: „Meine Vorlesungen, jetzt, sind meine Gedichte.“¹⁵⁹

Wenn Jandl seine Vorlesungen mit einem seiner Gedichte und dessen Variationen beginnt, kann man diese Behauptung Jandls nachvollziehen. Allerdings variiert Jandl das Gedicht zu Beginn seiner Vorlesung nicht nur, „indem er die Defizite in Bezug auf Sprache, Leben, Denken und Erinnern dem Anspruch auf Totalität sarkastisch entgegenstellt“,¹⁶⁰ er fügt auch Prosa-Anmerkungen hinzu. Kommentiert er auf diese Weise doch sein Gedicht und seinen ersten Auftritt als Poetikdozent? „[U]m eine Vorlesung zu halten / habe ich alles. Vor allem ein Thema. Zu diesem kam es aus rein organisatorischen Gründen“, heißt es in der Variation auf die Vorlesung des Gedichts „inhalt“. Schmidt-Dengler konstatiert, dass Jandl den Unterschied zwischen Gedicht und Variation („Um eine Vorlesung zu halten“) klar hervorhebe für diejenigen, „die den Text nur lesen“, „da er in der Variation die Großschreibung einführt und damit den Übergang von der poetischen zur diskursiven Rede andeutet.“¹⁶¹ Es stimmt, dass diese Unterscheidung das ursprüngliche Gedicht von seiner Variation abhebt, aber es bleibt zu bezweifeln, ob diese Abhebung allein schon poetische und diskursive Rede unterscheidet, denn durch Groß- und Kleinschreibung sowie durch die fehlenden Schrägstriche sind auch Jandls Kommentare in Prosa abgesetzt. Schmidt-Denglers Lektüre ließe den Trugschluss zu, dass Jandl in seinen Vorlesungen ein lyrisches Reden und ein Reden über Lyrik unterscheiden und selbst

158 Stuckatz, Ernst Jandl und die internationale Avantgarde, S. 219.

159 Jandl, Das Öffnen und Schließen des Mundes, S. 111.

160 Schmidt-Dengler, Poesie und Lebenszweck, S. 125.

161 Ebd., S. 126.

vornehmen würde, dabei geht es Jandl im Rahmen seiner Poetikvorlesung gerade um die Unmöglichkeit, als Dichter über Lyrik reden zu können.

Deutlich wird dies, wenn er im Anschluss an die Variation das Thema seiner Vorlesungen anhand eines weiteren Gedichts vorstellt:

Unser Thema: das Öffnen und Schließen des Mundes. Unser Generalthema. Anschaulich dargestellt durch das Gedicht: *der mund*.

er ist offen*)
 er ist weiter offen
 er ist sehr weit offen
 er ist zu¹⁶²

Die nachträgliche Publikation seiner Vorlesungen trägt auch den Titel „Das Öffnen und Schließen des Mundes“ und zeigt auf dem Titelblatt das Gedicht „der mund“ begleitet von vier Abbildungen, die einen offenen, weiter geöffneten, sehr weit geöffneten und schließlich geschlossenen Mund zeigen. Jandl veranschaulicht hier, dass das Thema vor allem im Sinne eines musikalischen Themas, also als Strukturmerkmal der Vorlesung, zu begreifen ist. „Das Öffnen und Schließen des Mundes“ ist die allgemein notwendige Bedingung für das Sprechen. Damit begibt sich Jandl in ein Feld, das der Differenz von poetischem und nicht-poetischem Sprechen vorgelagert ist, und lenkt den Fokus auf das Sprechen selbst. In einer der Variationen zu Beginn seiner Vorlesung hieß es über das Öffnen und Schließen des Mundes: „ein faulsein / solange mund geht auf und zu / solange luft aus und ein / ist überhaupt nicht“. Das basalste und doch reflexartigste Öffnen und Schließen des Mundes ist immer schon ein schöpferischer Akt, der Jandl als Dichter genauso glückt wie seinen Zuhörer:innen. Über den Atem ist auch die Körperlichkeit angesprochen: Das Tote der Schrift wird zum Leben erweckt durch das Atmen und Sprechen.¹⁶³

Beim Vortrag des Gedichts „der mund“ ergibt sich jedoch ein Problem: Jandl muss sich entscheiden, ob er das Gedicht spricht oder ob er es mimisch darstellen möchte – oder ob er zunächst liest und dann mimit, was notwendigerweise zu einer gewissen Hierarchisierung von Sprache und mimischer Darstellung führen würde. In der gedruckten Version steht der Vers des Gedichts unter dem Bild des geschlossenen, weiter geöffneten oder sehr weit geöffneten Mundes. Die Leser:in

¹⁶² Jandl, *Das Öffnen und Schließen des Mundes*, S. 6.

¹⁶³ Vgl. Monika Schmitz-Emans, *Poesie als Sprachspiel. Überlegungen zur Poetik Ernst Jandls*. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 109 (1990), H. 4, S. 551–571, hier: S. 558. „Gerade die artikulatorisch-gestische Dimension der Sprache besitzt für Jandl zentrale Bedeutung; das Öffnen und Schließen des Mundes als die fundamentalste Sprach-Geste, als ein, ja der virale Vorgang schlechthin, stellt den Bedingungs- und Einheitsgrund von Sprechen und Leben dar und verweist damit auf die tiefere Identität beider Prozesse. Mit dem Leben des Sprechers geht es zugleich um das der Sprache.“

sieht und liest Bild und Text ebenfalls nacheinander, einer Lesehierarchie von links oben nach rechts unten folgend, dabei bleiben die Textanteile beim eigenen stillen Lesen in Gedanken jedoch intakt. In der Aufführungssituation ist beides zugleich performativ zwar prinzipiell möglich, verfälscht aber die Aussprache deutlich. Diese Zusammenführung von Sprechen und mimischem Zeigen, durch die sich die Aussprache verändert, verliert sich wiederum in der gedruckten Version der Vorlesungen, worauf Jandl mit einer gesonderten Erklärung reagiert:

*) der aussage der einzelnen zeile entsprechend, ist der mund beim sprechen des textes möglichst vollkommen unbeweglich jeweils offen, weiter offen, sehr weit offen oder geschlossen zu halten, wobei die lautbildung, in verschiedenen graden von annäherung an das gewohnte lautbild, durch die in bewegung bleibenden teile – zunge und kehlkopf – und durch die, möglichst geschickte, lenkung des luftstroms und ausnützung der resonanzräume erfolgt.¹⁶⁴

Jandl besteht auf der Gleichzeitigkeit des Lesens und der mimischen Nachahmung, was zu einer Verfremdung des Klangs führt. Auf diese Weise ist das Gedicht „der mund“ ein visuelles und akustisches Gedicht, beide Dimensionen werden zeitgleich jedoch erst im Moment der Aufführung erkenntlich.

Der performative Akt des Vorlesens, das zeitgleiche Sprechen, Hören und Sehen, sind für Jandl konstitutiv für das Gedicht.¹⁶⁵ Er wehrt sich damit gegen die Vorstellung, dass das Lesen eines Gedichtes der einsamen Leser:in vorbehalten sei, aber auch gegen jegliche Innerlichkeit der Dichter:in oder des Gedichts. Er wendet sich „scharf gegen jede Poesie, die Innerliches nach außen bringen möchte, dieses Innerliche aber mit einer diffusen Sprache versieht.“¹⁶⁶ Gegen eine solche Innerlichkeit bringt Jandl beispielsweise sein Lautgedicht¹⁶⁷ „innerlich“ in Stellung, das, wie er sagt, „sich als ein Beitrag zur Neuen Innerlichkeit“ versteht, „was immer man darunter versteht.“¹⁶⁸ Was folgt, ist erneut eine kleine Legende, die das performative Gedicht „innerlich“ den Leser:innen erläutert, die seine Aufführung am Frankfurter Katheder nicht sehen:

164 Jandl, Das Öffnen und Schließen des Mundes, S. 6.

165 Vgl. zur Bedeutung von Mündlichkeit für Jandls Gedichte: Veronika Römer, Dichter ohne eigene Sprache? Zur Poetik Ernst Jandls, Münster 2012.

166 Schmidt-Dengler, Poesie und Lebenszweck, S. 126.

167 Von Ammon spricht zurecht auch von Jandls „Aufführungsgedicht“, vgl. von Ammon, Fülle des Lauts, S. 88.

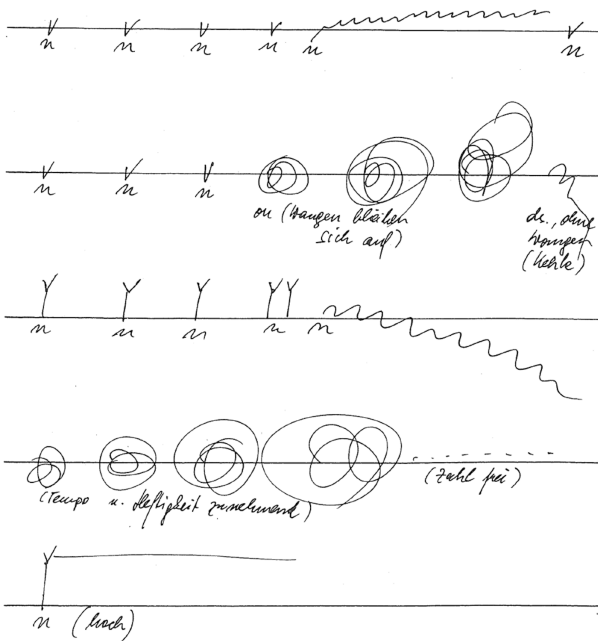
168 Jandl, Das Öffnen und Schließen des Mundes, S. 11.

»innerlich«

mit geschlossenem Mund

n = mit Nase

on = ohne Nase (= Mundhöhle, Wangen)



»ein Beitrag zur neuen Innerlichkeit«

Abb. 1: Jandl, Das Öffnen und Schließen des Mundes, S. 12.

Das Gedicht selbst besteht schließlich aus einer Abfolge von „n“ und „on“, die (handschriftlich) an Zeilenlinien angeordnet sind, die eine Linearität des Lesens und Sprechens vorgeben. Versehen sind sie mit ‚gekrickelten‘ Zeichen, die die Länge eines Lauts, die Lautstärke und den Rhythmus vorgeben. In Jandls Lautgedichten steht, anders als in den Sprechgedichten, die eine Semantik nicht komplett negieren, ausschließlich die Performanz des Gedichts im Vordergrund. Sie sind, genau wie das Sprechgedicht, an ihre Aufführungssituation gebunden, in der der Dichter Jandl als Sprecher notwendig ist, wenn das Gedicht ohne größere Erläuterungen auskommen soll. In der schriftlichen Fixierung der Lautgedichte kommt Jandl ohne diese Erklärungen nicht aus, was sich auch in seinen Vorlesun-

gen an beigefügten Fußnoten oder kleineren Legenden zeigt. Eine hermeneutische Lektüre eines Lautgedichts müsste dann zunächst mit der Entzifferung von Jandls Handschrift beginnen, um die intendierte Aufführung nachvollziehen und nachahmen zu können.

Anhand seines Sprechgedichts „der mund“ verdeutlicht Jandl, wie literarische Performance- bzw. Vortragskunst für ihn aussieht: „Es gibt dabei etwas zu hören, und es gibt dabei etwas zu sehen, ein kleines mimisches Element, das einfach dazu gehört. Das Gedicht sagt etwas, und es stellt es zugleich hörbar und sichtbar dar. Es bedarf also eines hörbaren und sichtbaren Sprechers, und es bedarf eines Publikums.“¹⁶⁹ Jandl greift damit auf die traditionelle Aufführungsform der Lyrik in Mittelalter oder Antike zurück und hebt in Bezug auf die Redesituation die Trennung von *declamatio* und *actio* auf, die seit dem Humanismus etabliert war. Er verbindet Stimme, Mimik und Gestik und ist damit nicht mehr Rhetor, sondern ein moderner Rhapsode, der Gedichte im deklamatorischen Stil vorträgt. Wenn Jandl seine eigenen Gedichte auf diese Weise spricht, erfülle er laut Meyer-Kalkus immer die „Grundregel des Sprachspiels Vortragskunst“, die besagt,

dass sich der Vortragende zeigen muss als der, der er ist, denn nur dann kann er als Autor zum Anwalt seines Buchs oder Manuskripts werden oder als Vortragskünstler oder Laie zum Sprachrohr des Autors bzw. des Buchs. Mit seiner Person steht er für das unabhängig von ihm bestehende Vorgetragene und dessen Vortragswürdigkeit ein. Anders als ein Schauspieler muss er deshalb in seiner bürgerlichen Rolle erkennbar bleiben, auch wenn er mit der Vorleser- bzw. Rezitatorenrolle spielt. Unter diesen Voraussetzungen geben ihm die Zuhörer einen Vertrauensvorschuss durch ihre Präsenz und Zuhörensbereitschaft.¹⁷⁰

Das mag auf die Vortragssituation zutreffen, wenn Jandl seine eigenen Gedichte performativ darbietet. Allerdings ist die Situation in der Poetikvorlesung noch einmal komplexer: Im Rahmen dieses Formats stellt Jandl die Rolle des Sprechers und des Autors in Personalunion dar. Zudem verbindet er auch die Funktion des Dichters mit der des Poetikdozenten.

Wie dem Gedichtvortrag liegt auch der Poetikdozentur das zugrunde, was Meyer-Kalkus als „Vertrauensvorschuss“ beschreibt: Das Vertrauen des Publikums bezieht sich zunächst darauf, dass in der Poetikvorlesung Informationen über die Poetikdozent:in geliefert werden, denn unabhängig davon, worüber die Poetikdozent:in spricht, lebt das Format von dem Interesse an der dozierenden Autor:in. Die Poetikdozentur fällt, obwohl sie anfangs noch als Studienleistung akkreditiert wurde, immer schon aus dem wissenschaftlichen Curriculum heraus. Darüber hinaus gilt der Vertrauenszuschuss der Sprechsituation: Wenn die Poetikdozent:in

169 Ebd., S. 6.

170 Meyer-Kalkus, Geschichte der literarischen Vortragskunst, S. 29.

„Ich“ sagt, vertraut man darauf, dass sie auch ein „Ich“ verkörpert. Schon Bachmann hatte am Katheder ein solches „Ich“ geleugnet und ihm ein „Ich ohne Gewähr“ entgegengestellt, Enzensberger hatte auf die Rollenhaftigkeit des „Ichs“ und die Problematik des Namens als „Markennamen“ hingewiesen. Krolow und Heißenbüttel hatten in dem Versuch, über mehr als nur sich und die eigenen Werke zu reden, die Selbstausslegung verweigert und auf diese Weise auch den eigenen lyrischen Standpunkt kaschiert, damit im Rahmen der Vorlesung gleichwohl eine starke Subjektposition eingenommen. Erst mit Rühmkorfs und Jandls Vorlesungen treten aber Poetikdozenten auf, die dem Paradoxon anders begegnen wollen, indem sie *etwas* und *sich* zeigen wollen. Die Betonung der eigenen Körperlichkeit, die einen starken Kontrast zum Zurücktreten Bachmanns hinter die Lyrik anderer darstellt, erfüllt die Erwartungen, die an Poetikvorlesungen verhaftet sind: Enzensbergers Prognose, das zunehmend über Autor:innen und nicht ihre Werke gesprochen werde, wird von Jandl insofern umgesetzt, als in seinen Vorlesungen alles an ihn als Vortragenden gebunden ist (z. B. welche Gedichte er liest, wie er Gedichte liest, welche Rolle seine Mimik beim Gedichtvortrag spielt und wie diese aussieht etc.). Er bricht aber mit einer anderen Erwartung, nämlich mit der Erwartung, die mit der Funktion der Vorlesung einhergeht, dass etwas über einen Sachverhalt, der über die Person der Vorlesenden hinaus reicht, zu lernen sei.

4.2.2 Lyrik sprechen: Vom Rezitator zum Deklamator

Bei Jandls Auftritten irritiere, so Meyer-Kalkus, dessen „hartnäckiger Blick auf die Textvorlage, die er nicht aus der Hand legte. Jandl kannte seine Gedichte vermutlich auswendig, doch las er sie vom Blatt ab, kurioserweise selbst bei der Zugabe [...]“¹⁷¹ Damit reihe Jandl seine Vortragskunst „bewusst in die Tradition einer textzentrier-

171 Ebd., S. 986. Die Irritation, die Meyer-Kalkus anhand von Jandls Faszination für die Schrift beschreibt, der allein Jandl in seinen Vorlesungen ja die Charakteristiken des Toten attestiert, verweist letztlich auch auf Jandls Medienbewusstsein und -interesse, das sich auch in der Distribution seiner Poetikvorlesungen und in Jandls Umgang damit in seinen Vorlesungen zeigt (Präsenzvorlesung, Buch, Filmaufnahme [vgl. Ernst Jandl, *Das Öffnen und Schließen des Mundes*. Frankfurter Poetikvorlesungen 1984/1985. 2 DVDs, 263 min., hg. v. Johannes Ullmeier, Frankfurt a.M. 2010.]). Jandl weiß z. B., dass die archivierenden Versionen seiner Vorlesungen nicht ohne Erläuterungen auskommen. Deshalb versucht er mit seinen Erläuterungen zu gewährleisten, dass auch die Leser:in die Mimik z. B. des Gedichts „der mund“ imitieren kann. Auf diese Weise kann auch die Leser:in Jandls Poetikvorlesungen beim heimischen Lesen von der toten Schrift hin zu einer körperlich-stimmlichen Nachahmung „wiederbeleben“. Der Filmmitschnitt überträgt hingegen Ton und Bild, verändert aber die Rezeptionsbedingungen. In den Aufnahmen hört man beispielsweise das Auditorium lachen, wenn Jandl mit der Variation seines Gedichts ansetzt („Um eine Vorlesung zu halten /

ten Vortragskunst ein, die in Deutschland durch Klopstock und Goethe begründet worden war.¹⁷² Für Goethe sei die damit verbundene Unterscheidung von Deklamation und Rezitation charakteristisch für die Bestimmung der Gattungen gewesen, wie Meyer-Kalkus ausführt:

Die Rezitation kann auswendig sein oder mit dem Blick ins Buch erfolgen, sie kann also lautes Vorlesen oder auswendiges Vortragen sein, entscheidend ist, dass sie das Vorgetragene sinngemäß vermittelt und zugleich die Individualität des Vortragenden deutlich erkennen lässt. Zu vermeiden ist mithin eine Verwandlung des Vortragenden („Mutation“) in die im Text formulierten Sprecherrollen, im Gegenteil hält die Rezitation immer Abstand gegenüber dem Text.¹⁷³

Den Text bei einer Rezitation sichtbar in Händen zu halten, erlaubt es, den „Abstand gegenüber dem Text“ deutlich zu machen, denn auf diese Weise werden die Ebenen der Autorschaft, des Textes selbst und der Interpretation des Textes für die Rezipient:innen erkennbar unterschieden. Die Deklamation hingegen ist der Schauspieler:in vorbehalten, die vor der Brecht'schen Theaterreform meist einer Illusionswahrung diene (der Körper der Schauspieler:in soll als semantischer Körper, d. h. nur als von ihr verkörperte Figur wahrgenommen werden). Der Rezitator:in hingegen geht es nicht um eine Illusion, nicht um die Einnahme der Rolle des lyrischen Ichs, sondern immer schon um die Trennung von Text- und Vortragsautorität (ihr Körper bleibt damit phänomenaler Leib der Vortragenden).

habe ich nichts“) und damit die Vorlesungssituation ad absurdum zu führen scheint. Mit den Reaktionen der Zuhörer:innen in Frankfurt verändert sich die Rezeptionssituation für die Zuschauer:innen des Filmmitschnitts: Die Reaktion der Zuschauer:innen ist nicht mehr nur eine auf Jandl als Vorlesenden, sondern auch auf die Reaktion des Frankfurter Publikums. Dennoch versucht Jandl mit seinem direkten Blick in die Kamera auch für die Zuschauer:in des Filmmitschnitts seiner Vorlesungen einen Moment der beidseitigen Präsenz qua Ansprache zu schaffen (gebrochen wird dieser Moment nicht von Jandl selbst, sondern von einer wechselnden Kameraeinstellung, die ihn von der Seite und im Hintergrund Teile des Publikums zeigt). Von Ammon macht in Jandls Ausführungen über die verschiedenen Publikationsmedien „eine Hierarchie der verschiedenen dafür in Frage kommenden Distributionsmedien“ aus, „an deren erster Stelle das ‚Videoband‘ steht, mithin ein audiovisuelles Medium.“ Dann folge an „zweiter Stelle [...] die Schallplatte, also ein auditives Medium“ und an „dritter und letzter Stelle [...] das Medium Buch“, zu dem Jandl „nicht ohne Ironie“ bemerke, „dass bei der Distribution im Medium Buch trotz aller Verluste auch etwas hinzukäme, nämlich eine ‚Fußnote‘, also Paratext.“ (von Ammon, Fülle des Lauts, S. 74.)

172 Meyer-Kalkus, *Geschichte der literarischen Vortragskunst*, S. 986. Goethes eigene Vortragskunst schwankte, bei aller Stütze auf den Text, dennoch zwischen deklamatorischen, schauspielerischen und rezitatorischen, affektloseren Elementen. Zwischen Goethes theoretischer Auseinandersetzung mit der Vortragskunst und der eigenen Ausführung selbiger ergebe sich deshalb, so Meyer-Kalkus an anderer Stelle, letztlich kein einheitliches Bild. Vgl. Reinhart Meyer-Kalkus, *Goethe als Vorleser, Sprecherzieher und Theoretiker der Vortragskunst*. In: *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 90 (2016), H. 4, S. 529–565.

173 Ebd., S. 541.

Bei einer Lesung Jandls am 3. Dezember 1983 in der Alten Oper in Frankfurt am Main trägt er sein Gedicht „schtzngrmm“ vor und nimmt dabei sehr deutlich die Rolle des Rezitators ein, die auch Meyer-Kalkus in seiner Textbezogenheit ausmacht. Von Ammon beschreibt, dass Jandl bei dem Vortrag

auf eine für ihn untypische Weise sowohl auf eine paratextuelle Rahmung als auch auf den Einsatz von Gestik und Mimik verzichtet, und dies geradezu demonstrativ. Im Gegenteil verhält er sich auffällig distanziert, sowohl im Hinblick auf das vorgetragene Gedicht als auch auf das Publikum. Dazu trägt vor allem die Tatsache bei, dass er das Gedicht vollständig abliest und nur ein einziges Mal (und nur ganz kurz) Blickkontakt zu seinem Publikum aufnimmt. Er vermeidet also eine direkte Kommunikation mit dem Publikum. [...] Man könnte somit sagen, dass der Sprecher Jandl hier zu einem Sprachrohr des Krieges wird: Beim Vortrag vermittelt er dessen ‚Sound‘ an das Publikum, bleibt als vermittelnde Instanz selbst aber zurückhaltend. Aus diesem Grund nimmt man ihn in dieser Aufführungssituation eher als Interpreten des Gedichts in einem musikalischen Sinn wahr, als einen reproduzierenden Künstler also, der ein im Notentext fixiertes Musikstück vor Publikum realisiert. Dies aber ist auch eine Folge der vorausgegangenen Eliminierung des Adressanten, die nicht nur dazu führt, dass es beim Vortrag nicht zu einer Kollision der Instanzen kommt, sondern die tendenziell eben auch die Involvierung des Sprechers in das vorgetragene Gedicht abschwächt, solange er diesem Eindruck nicht entgegenwirkt.¹⁷⁴

Für von Ammon erklärt sich diese Lesesituation vor allem aus der „Eliminierung des Adressanten“ des Gedichts „schtzngrmm“. Jandl performe das Gedicht explizit als Rezitator, weil das Gedicht eine deklamatorische – und damit ist hier gemeint: eine einführende, die Rolle des lyrischen Ichs einnehmende – Darbietung aufgrund seiner Subjektlosigkeit gar nicht erlaube.

In seinen Frankfurter Vorlesungen verhält es sich umgekehrt. Hier spricht Jandl deklamatorisch, insofern er nicht nur sprachmusikalisch, sondern mit seinem gesamten Körper performt. Jandl inszeniert und positioniert sich auf diese Weise in seinen Vorlesungsreihen emphatisch als Dichter, der die Rolle des Poetikdozenten wie ein Schauspieler durch seine Präsenz bekleidet. Die Auswirkung dieser Präsenz zeigt sich auch in einer Besonderheit der Druckversion, die zu einer Verdopplung oder aber Leerstelle seiner Vorlesungen führt. Zu seinem Gedicht „der mund“ hatte Jandl in der Druckversion eine Erklärung beigefügt, wie das Gedicht vorzutragen sei. Diese Erläuterung markierte die Leerstelle, die für die Leser:in der gedruckten Vorlesungen entstanden ist durch die fehlende szenische Ausführung Jandls am Katheder. Zu einer Verdopplung kommt es dann, wenn in Jandls gedruckten Vorlesungen ein Gedicht, das er in der Präsenzsitu-

174 Frieder von Ammon, Wer spricht beim Gedichtvortrag? Zum Problem der Korrelation von Sprecher und Adressanten in Aufführungssituationen. In: Grundfragen der Lyrikologie. Lyrisches Ich, Textsubjekt, Sprecher?, hg. v. Claudia Hillebrandt, Sonja Klimek, Ralph Müller u. a., Berlin, Boston 2019, S. 224–241, hier: S. 230 f.

tion vorgetragen hat, der Leser:in schwarz auf weiß zugänglich ist. Das heißt, als Leser:in liest man das Gedicht und erhält zusätzlich noch eine Erläuterung Jandls darüber, wie das Gedicht aufgebaut ist und aussieht. Deutlich wird dies u. a. anhand seines Gedichts „chanson“:

l'amour
die tür
the chair
der bauch

the chair
die tür
l'amour
der bauch

[...]

che dauch
am'thour
ber dür
tie lair

l'amour
die tür
the chair¹⁷⁵

Nach seinem Vortrag des Gedichts „chanson“ heißt es in der gedruckten Version:

Es hängt auch ein Erinnern an Schule daran, eine wohl nicht mehr ganz zeitgemäße Art des Vokabellernens, ein Heftchen mit linierten, in der Mitte durch einen senkrechten Strich in zwei Hälften geteilten Seiten; darin waren in zwei Kolonnen die zu lernenden Wörter einzutragen, links das Wort aus der Fremdsprache, rechts seine deutsche Entsprechung, l'amour – die Liebe; la porte – die Tür; the chair – der Stuhl; the belly – der Bauch. Und nun, unversehens, geraten die beiden Kolonnen in Bewegung, verschieben sich gegeneinander, und sind nicht mehr zu stabilisieren: l'amour – die tür; the chair – der bauch; the chair – die tür; l'amour – der bauch. Das ist die erste Phase. In der zweiten, die nichts mehr mit Vokabellernen zu tun hat, befreien sich die Artikel von ihren Substantiven, oder die Substantive von ihren Artikeln, es ist nicht zu entscheiden [...].¹⁷⁶

Für die Leser:in der Vorlesungen sind diese Anmerkungen bisweilen überflüssig, denn kurz vorher liest man selbst das Gedicht und sieht die von Jandl beschriebene Struktur der Vermischung. Wie Jandl das Gedicht allerdings intoniert, an welchen

¹⁷⁵ Jandl, *Das Öffnen und Schließen des Mundes*, S. 15f.

¹⁷⁶ Ebd., S. 17.

Stellen er Luft geholt und wie er schließlich die völlige Vermischung der Silben („tie dair / che lauch / am thür / ber’dour“¹⁷⁷) ausgesprochen haben mag, erfährt man durch seine Anmerkungen nicht. Das ist der Veranstaltung selbst und dem Filmmitschnitt vorbehalten. Zum einen kann man bei Jandls Vorlesungen deshalb von einer Reauratisierung des Präsentischen und einer notwendigen Anwesenheit sprechen. Obwohl er anscheinend möchte, dass die Vorlesungen als Text und Film Verbreitung finden, wird den Zuhörer:innen im Frankfurter Hörsaal doch eine besondere Erkenntnis und Teilhabe ermöglicht. Zum anderen huldigt er auf diese Weise – bei aller Verweigerung eines Redens über Lyrik in der Rolle des Dozenten – dem Format der Vorlesung. Den Zuhörern und Zuhörerinnen reicht es nämlich nach Jandls Logik nicht, sich, wie Benn es noch proklamiert hatte, einsam über einen Text zu beugen. Jandl zufolge ermöglichen sowohl wissenschaftliche Vorlesung als auch Poetikvorlesung aufgrund des ihnen inhärenten Präsentischen einmalige Erkenntnismomente.

Nur weil Jandls Vorlesungen aus Gedichten bestehen, bedeutet das nicht, dass Jandl generell keinen Unterschied zwischen einem diskursiven Reden über Lyrik und einem Reden über Lyrik *in* Lyrik ziehen würde. Seine Vorlesungen selbst beweisen, dass er nicht durchgehend in Gedichtform spricht, wie bereits seine Erläuterungen der vorher gelesenen Gedichte sowie die Prosaeschübe im Gedicht, mit denen Jandl seine Vorlesungen beginnt, gezeigt haben.

Dennoch handelt es sich auch bei den Prosa-Passagen von Jandls Vorlesungen nicht um ein diskursives Reden über Lyrik. Er ahmt dieses Reden über Lyrik jedoch nach, indem er behauptet, dass es einen kategorischen Unterschied zwischen Reden und Sprechen gebe. In seiner dritten Vorlesung mit dem Titel „Szenen aus dem wirklichen Leben“ greift Jandl ein Thema auf, das auch schon die ersten Poetikdozent:innen beschäftigt hatte. Was in den anderen Vorlesungsreihen als Fragen nach der Wirkung und Wirksamkeit des Gedichts angeklungen war, äußert sich bei Jandl als Frage nach poetischer und außerpoetischer Sprache. Er gibt vor, nun von dem „wahrhaft realistische[n] Gedicht“¹⁷⁸ zu sprechen, „mittels dessen uns die Wirklichkeit der Welt so hart anfährt, daß uns jeder Gedanke an Poesie augenblicklich entfällt.“¹⁷⁹ Er fügt hinzu: „Nur leider, so kenne ich keines.“¹⁸⁰ Dennoch beschäftigt sich auch Jandl mit der Sprache, die sowohl die außerpoetische Kommunikation als auch die poetische ermöglicht. Reden ist dabei für Jandl „vollständig eine Sache der außerpoetischen Realität“, denn es

177 Ebd., S. 16.

178 Ebd., S. 47.

179 Ebd.

180 Ebd.

[...] besteht aus Sprache und Körper, unserem Körper, seinem Kopf hauptsächlich, doch auch den anderen Extremitäten, ‚er redet mit den Händen‘ heißt ja nicht ‚mit den Händen allein‘, außer vielleicht im Sonderfall von Taubstummen unter sich. Es ist ganz eine Sache der außerpoetischen Realität, auch wenn es zur Hälfte aus einer Sache besteht, die der Poesie ihr Material gibt. So ist selbstverständlich ein Gedicht, das sich auf das Reden irgendwie bezieht, ein Gedicht, das außerpoetische Realität irgendwie mit einbezieht.¹⁸¹

Als Beispiel für ein solches Gedicht, das das Reden und damit die außerpoetische Realität mit einbezieht, liest er sein Gedicht „talk“ vor:

talk

blaablaablaablaa
 blaablaablaa
 blaablaablaablaa
 blaablaablaa
 bäbb
 bäbb
 bäbbbäb
 bäbbbäb
 bäbbäbbb
 bäbb
 bäbb
 bäbbbäb
 bäbbbäb
 bäbbäbbb
 blaablaablaablaa
 bäbb
 bäbb
 bäbbbäb
 blaablaablaa
 bäbbäbbb
 bäbb
 bäbb
 bäbbäbbb
 bäbb
 bäbb
 bäbbbäb
 bäbbäbbb
 blaablaablaablaa
 bäbbäbbb¹⁸²

¹⁸¹ Ebd., S. 48.

¹⁸² Ebd., S. 48 f.

Als Beispiel für ein Gedicht, das das Thema „Sprechen“ behandelt, rekurriert Jandl auf das zu Beginn seiner Vorlesungsreihe performte Gedicht „der mund“. Während Jandl das Reden als Merkmal des „Sprechgedichts“ ausmacht, ist das Sprechen „die Domäne des Lautgedichts, wo es nicht zuerst auf den Inhalt, sondern auf die Lauterzeugung ankommt.“¹⁸³ Anhand 17 eigener Gedichte (darunter zweimal das Gedicht „talk“), einem Gedicht von Gertrude Stein im englischen Original und in seiner deutschen Übersetzung sowie einem Gedicht von Kurt Schwitters gibt Jandl vor, einen theoretischen Unterschied zwischen Reden und Sprechen zu machen.

Indem er eine Leitdifferenz angibt und diese an Beispielen veranschaulicht, erfüllt Jandl scheinbar die Anforderungen, die von dem Format der Vorlesung ausgehen. Er verweist schließlich auch auf sekundäre Quellen wie Lexika, um über sein Gedicht „talk“ zu sprechen. So habe Hermann Paul in seinem „Deutschen Wörterbuch“ festgehalten, dass „fast ausschließlich“ das Verb „sprechen“ und nicht „reden“ angewendet werde, „wo es sich nicht um den Inhalt, sondern um die Lauterzeugung handelt“.¹⁸⁴ Und über die verschiedenen Silben seines Gedichts „talk“, das Sprachmaterial des Gedichts, heißt es: „bäbb‘ ist die Erfindung, ‚blaa‘ finden Sie im Lexikon“.¹⁸⁵ Was der Blick ins Lexikon verrate, wenn man die Silbe nachschlage, schildert Jandl seinen Zuhörer:innen so:

Immer verdoppelt, ich habe es [i. e. das „blaablaa“, I.B.] nie anders gehört, aber welche Enttäuschung, mein großes zweibändiges englisch-deutsches Wörterbuch läßt es mich nicht finden, Langenscheidts Enzyklopädisches Wörterbuch, und ich *habe* es doch aus dem Englischen, so habe ich es im Ohr: ‚that’s just blah-blah‘, aber es ist darin nicht aufzufinden, wohl aber in Duden’s Deutschem Universalwörterbuch, darin freilich deutsch, das Substantiv, neutrum, lautmalend: das ‚Blabla‘, zusammengeschrieben, b-l-a-b-l-a, mit der Betonung auf der zweiten Silbe, *Blabla*, umgangssprachlich, in der Bedeutung: leeres Gerede, nichtssagende Äußerungen, Beispiel: ‚Die Diskussion bestand nur aus B.‘ Gottlob, weder Roget’s Thesaurus, eine Art englischer Dornseiff, jedoch ohne diese wahnwitzige Anhäufung von Pflanzen- und Tiernamen, noch ‚An English Pronouncing Dictionary‘ von Daniel Jones, dessen prominentem Schnurrbart ich drei visuelle Lippengedichte – remember, remember the first of my lectures – einst widmete, lassen mich im Stich. Hier wie dort finde ich das schöne englische ‚blah-blah‘, b-l-a-h-Bindestrich-b-l-a-h, mit level stress, schwebender Betonung, laut Daniel Jones, nicht anders als in meinem Gedicht, wo die Zeile nicht etwa lauten kann ‚blabla-blabla‘, sondern einzig ‚blaablaablaablaa‘, also mit schwebender Betonung, level stress, zu sprechen ist, ein gültiger Beweis für die Herkunft derselben aus dem Englischen, nicht aus dem Deutschen; wobei ich mich, im Gegensatz zu beiden, der Schreibung b-l-doppel-a-b-l-doppel-a-b-l-doppel-a-b-l-doppel-a bediene.¹⁸⁶

¹⁸³ Ebd., S. 55.

¹⁸⁴ Paul, zit. n. ebd., S. 54.

¹⁸⁵ Ebd., S. 49.

¹⁸⁶ Ebd., S. 49f.

Aus einer Referenz auf Sekundärquellen, die in einer akademischen Vorlesung vielleicht zur Stützung einer These zurate gezogen würde, wird bei Jandl ein Exempel über das Suchen und Finden des dichterischen Sprachmaterials. In dieser Erzählung geht es weniger um die Inhalte der Lexika als um die Erzählung selbst. Jandls Sätze werden länger, die Einschübe häufen sich, intertextuelle Bezüge auf die eigenen, bereits vergangenen Vorlesungen werden vorgenommen, aber beispielsweise auch auf einen Vers aus dem Guy Fawkes-Gedicht („Remember, remember the fifth of November“). Diese Form des *stream of consciousness* ist keine diskursive Reflexion über das Gedicht „talk“, sondern vielmehr die Erzählung einer Schreibszenen, in der die Dichterfigur Jandl das Material für sein Gedicht zusammensucht.

Auch die Passagen, in denen Jandl keine Gedichte deklamiert, stellen letztlich eine deutliche Verweigerung seines Redens über Lyrik aus. Seine Leitdifferenz des Redens und Sprechens hintertreibt er, wenn er das Reden, das eher dem außerpoetischen Kommunikationsbereich zuzuordnen sei, seinem Gedicht „talk“ zuordnet. Zum einen erlaubt der englische Titel „talk“ den Unterschied zwischen Reden und Sprechen nicht, weil das englische Wort „talk“ in der Übersetzung noch nicht einmal den Unterschied zwischen Verb und Substantiv markiert, geschweige denn den Unterschied zwischen „reden“, „sprechen“, „erzählen“ oder „ein Gespräch führen“. Zum anderen parodiert dieses Gedicht, das durch seine Variationen des „blaablaas“ leeres Gerede nachahmt, das sich auf einen semantischen Inhalt konstituierende Reden.

„Talk“ ist für Jandl denn auch ein Gedicht, das sich an „Konversation orientiert, Konversation als einer außerpoetischen Realität“,¹⁸⁷ und dennoch behauptet er, dass die Sprache des Gedichts „eine durch und durch poetische ist, und nichts sonst.“¹⁸⁸ Sobald ein Gedicht als Gedicht besteht, ist die Sprache des Gedichts poetisch, weil die Form des Gedichts poetische Sprache bedingt. Weshalb das Gedicht „talk“ vollständig als ein solches gelten müsse, verdeutlicht Jandl an der Verdopplung der Silben – die auch in Rühmkorfs Vorlesungen eine Rolle spielten:

Oder stellen Sie sich vor, ich hätte ganz auf die Erfindung einer zweiten Silbe verzichtet – dann hätte ich auf das Gedicht als ganzes verzichten müssen. Mit blaablaa allein, wie oft auch wiederholt, wäre es immer nur das außerpoetische Ding geblieben, das Sie mit einigem Glück in Ihrem Lexikon finden können, dazu brauchen Sie *Laut und Luise* nicht.¹⁸⁹

187 Ebd., S. 49.

188 Ebd.

189 Ebd., S. 51.

Die Behauptung, dass das Gedicht als solches nur erkennbar bzw. entstanden sei durch die Verdopplung der Silben, dass also ein „blaablaa“ nur aus außerpoetischer Sprache, „blaablaablaablaa“ hingegen schon poetische Sprache sei, parodiert Versuche, das Poetische des Gedichts anhand seiner Sprachlichkeit auszumachen. Für Jandl gilt, wie die Analyse seiner ersten Vorlesung verdeutlichte, vor allem die Form des Gedichts und nicht der Inhalt als bestimmender Faktor. Und deshalb wird ein Reden über Lyrik, das sich diesem Inhalt verschreibt, in Jandls Augen auch immer sein Ziel verfehlen.

Mit seinem Reden über Lyrik *in* Lyrik verdeutlicht Jandl, dass er selbst nur als Dichter sprechen will und sich für anderes nicht berufen fühlt. Er hegt poetische Ansprüche und sieht sich als Poetikdozent in seiner Funktion als Dichter einer funktional selbstentfremdenden Situation gegenüber. Seine Verweigerung ahmt die Vorlesung nach und nutzt die für die Vorlesung ebenfalls nötige Präsenz, um letztlich sein poetisches Sprechen und seine Gedichte auszustellen. Er inszeniert auch die Gefahr und Möglichkeit, in ein Reden über Lyrik zu verfallen und sich zu weit von der Lyrik zu distanzieren. Nach seinen Ausführungen zu seinem Gedicht „talk“ überlegt er laut, ob er das Gedicht noch einmal lesen solle. Denn „je mehr ich darüber rede, um so weiter scheint mir die Distanz davon, um so mehr fürchte ich, daß wir es [i. e. das Gedicht, I.B.] noch ganz aus dem Auge verlieren, und meine Absicht, es nicht zu tun, beginnt zu wanken.“¹⁹⁰ Deshalb liest er sein Gedicht schließlich noch einmal, um zu verhindern, in ein Reden über Lyrik zu verfallen. Nimmt man Jandls Präferenz der Form ernst, gilt für seine Poetikvorlesungen ähnliches wie für seine Gedichte: Sie sind qua Form immer schon Vorlesungen. Als Vorlesungen müssen sich jedoch auch Jandls Vorlesungen der Frage stellen, was durch seine Vorlesungen zu lernen sei und ob sie einen Lehranspruch hegen.

4.2.3 Eine Vorlesung sprechen

Als Jandl im Verlauf seiner Vorlesungsreihe sein Gedicht „chanson“ liest, verweist er darauf, dass dieses Gedicht in Frankfurt nicht zum ersten Mal zu hören ist. Karl Krolow hatte es bereits in seiner Vorlesungsreihe vorgetragen, allerdings mit deutlicher Kritik. Bei Krolow heißt es:

Die ‚Behandlung‘ der vier Worte, die jeweils mit dem Artikel gegeben werden – l’amour, die tür, the chair, der bauch –, ist von einer heiteren Kopulationsfreiheit angetrieben, die zu bestimmten Okulationsvorgängen führt. Wortverschneidungen, das Aufkleben und Abziehen

190 Ebd., S. 52.

von Buchstaben, die von zartem Leben sind, denen man diesen Moment Dasein allerdings lassen sollte, ohne sie mit Verbindlichkeiten zu belasten, wie es der Verfasser tut. Er zerstört mit dieser Absicht das einzige Reizmittel, das er zulässt! Das Kleinstlebewesen Wort, der Wort-Einzeller, ist mit sich und seiner mikrobischen Veränderbarkeit allein zu lassen. Es besorgt die ‚Eingriffe‘ selber, aus seiner winzigen Natur heraus. Bedarf es noch der Feststellung, daß hier etwas am Ende angelangt ist? Doch muß man dieses Ende wollen bei einer Sache wie dem Gedicht, einer Sache, die doch nicht enden kann, da sie unendlich strapazierbar ist und noch die äußerste Zumutung braucht, der sie sich auf schwer vorhersehbare Weise widersetzt. Das Gedicht war immer schon ein Gebilde des Widerstands gegen die, die es hervorriefen. Seine sanfte Widersetzlichkeit ist sein Ruhm.¹⁹¹

Krolows Kritik an Jandls Gedicht richtet sich, anders als die Kritik der Verlage in den 1950er und 1960er Jahren, die die frühen Gedichte Jandls nicht drucken wollten, nicht ausschließlich gegen dessen lyrische Konventionsbrüche. Krolow äußert sich zwar durchaus polemisch über Jandls Wortspielereien und attestiert dessen Gedichten, nur noch aus toten „Buchstabenhülsen“¹⁹² zu bestehen. Schlimmer noch als Jandls Umgang mit der Sprache ist für Krolow jedoch der von Jandl beförderte Autorzentrismus.

Jandl habe, so Krolow, über sein „chanson“-Gedicht gesagt, es sei der „einzig mögliche [] versuch einer europäischen gemeinschaftssprache“.¹⁹³ Indem der Verfasser eines Gedichts sich in solcher Weise zu seinen Absichten äußert, rückt er sich selbst augenscheinlich in den Fokus und dies ist bei Jandl tatsächlich sehr gut nachzuvollziehen: Immer wieder rekurriert er im Verlauf seiner Poetikvorlesungen auf seinen eigenen Körper, auf den Mund, der begleitende Bewegungen beim Vortrag eines Gedichtes macht, auf die notwendige Präsenz eines Menschen, um Gedichte zum Leben zu erwecken. Dieser körperliche Selbstbezug ist jedoch noch keine Selbstkommentierung. Die Selbstkommentierung kollidiert für Krolow mit der Widerstandsfähigkeit und der Autonomie des Gedichtes. Was bleibe, sei „Purismus mit spezifischem ethischem Pathos“.¹⁹⁴ Für Krolow ist das Gedicht immer „schon ein Gebilde des Widerstands gegen die, die es hervorriefen. Seine sanfte Widersetzlichkeit ist sein Ruhm.“¹⁹⁵ Wer wie Jandl, Franz Mon, Heißenbüttel und anderen das aus dem Sinnzusammenhang gerissene Wort einem sprachlichen und tatsächlichen Terror entgegensezte, produziere letztlich nur einen Zwang, der im Gegenterror münde.¹⁹⁶ In Krolows Augen entspricht Jandls Kommentar zu „chanson“ darüber hinaus einer Selbstüberschätzung: „Mir scheint das – im Hin-

191 Krolow, *Aspekte zeitgenössischer deutscher Lyrik*, S. 162.

192 Ebd., S. 164.

193 Zit. n. ebd., S. 160.

194 Ebd., S. 165.

195 Ebd., S. 162.

196 Ebd., S. 165f.

blick auf den sehr leicht und liebenswürdig lebenden Text, der keines Kommentars bedarf – eine überflüssige Feststellung.“¹⁹⁷

Jandl beschreibt Krolows Vortrag seines „chanson“-Gedichts als einen Glücksfall für den Dichter, dessen Gedichte man sich weigerte zu publizieren:

Wie durchfuhr es mich, welcher Schauer, welcher Blitz, als ich plötzlich in einem [Buch in der Buchhandlung Heger in Wien] mein chanson zitiert fand, einem Buch, veröffentlicht 1961 im Gütersloher Verlagshaus Gerd Mohn, unter dem Titel Aspekte zeitgenössischer deutscher Lyrik, worin Karl Krolow seine Poetik-Vorlesungen an der Universität Frankfurt, die er während des Wintersemesters 1960/61, also vor 24 Jahren gehalten hatte, veröffentlicht hatte. Was mich damals beinah zu Tränen rührte, tut es heute beinah auch. Heute ist Karl Krolow 10 Jahre älter als ich, aber damals war Karl Krolow 15 Jahre jünger als ich heute – was Wunder, daß er die Kunst der Vorlesung so viel besser beherrschte als dieser vor Ihnen stehende gebeugte Mann.¹⁹⁸

Krolow, zum Zeitpunkt seiner Poetikdozentur bereits Büchner-Preisträger und einer der erfolgreichsten Lyriker der Nachkriegszeit, führte mit seinem Gedichtvortrag ein Gedicht Jandls in die Institutionen ein, die dem im Jahr 1960 noch geschmähten Jandl bis dato verschlossen waren. Dennoch lässt Jandl Krolows Missbilligung nicht ohne eine kritische Entgegnung verstreichen: Seine vermeintliche Würdigung der Krolow'schen Kunst, eine Vorlesung zu halten, kann nach den Ausführungen zu Jandls Kritik am Format der Poetikvorlesung auch als eine Spitze gegen den Dichter Krolow verstanden werden: Krolow ist der bessere Dozent, Jandl der bessere Dichter. Und doch ist auch Krolows Kritik nicht von der Hand zu weisen, dass auch Jandl sich zu einem Gedichtkommentar hatte hinreißen lassen, den das Gedicht nicht gebraucht hätte.

Der Gedanke einer „europäischen Gemeinschaftssprache“ sowie die Absicht, das „Beschädigtsein[] menschlicher Existenz“¹⁹⁹ zur Darstellung zu bringen, ist auch in Jandls Vorlesungen noch präsent. Hier äußert er sich vor allem in dem Projekt der „heruntergekommenen Sprache“, das Jandl auch in den 1970er Jahren schon verfolgt. Die Gedichte Jandls in „heruntergekommener Sprache“ zeichnen sich, so Stuckatz, „durch sprachliche Vereinfachungen, Reduktionen und Regelverstöße“ aus, „wie z. B. das Weglassen von bestimmten Artikeln, eine fehlerhafte Wortstellung, den Ausfall oder die falsche Verwendung von Präpositionen sowie die Verwendung des Infinitivs anstelle von konjugierten Verbformen.“²⁰⁰ Sein Ge-

¹⁹⁷ Ebd., S. 160.

¹⁹⁸ Jandl, Das Öffnen und Schließen des Mundes, S. 17.

¹⁹⁹ Monika Schmitz-Emans, Das Subjekt als literarisches Projekt oder: Ich-Sager und Er-Sager. In: Komparatistik. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft (2000), S. 74–104, hier: S. 100.

²⁰⁰ Stuckatz, Ernst Jandl und die internationale Avantgarde, S. 257.

dicht „menschensleiß“, das Jandl zu Beginn seiner ersten Vorlesung vorgetragen hatte, gilt als ein solches Gedicht in „heruntergekommener Sprache“ („ein faulsein / ist nicht lesen kein buch“). In seinen Frankfurter Vorlesungen beschreibt Jandl das Projekt der „heruntergekommenen Sprache“ als einen „Gegensatz zur erhöhten Sprache“, mit der die Poesie meistens in Verbindung gebracht werde. Die Sprache eines Gedichts in „heruntergekommener Sprache“ hingegen sei

bewußt unter das Niveau unserer Alltagssprache gedrückt. Drei Dinge werden damit bezweckt: erstens wird ein Tabu durchbrochen, denn auch diese Art Sprache kommt im Leben vor, wenn sie auch bisher aus der Poesie verbannt war; sie wird von Leuten gesprochen, die sich des Deutschen bedienen, ohne es je systematisch, also schulmäßig, erlernt zu haben; zuweilen höre ich die Sprache dieser Gedichte als *Gastarbeiterdeutsch* bezeichnet; das ist nicht ganz abwegig. Zweitens ist diese Sprache poetisch unverbraucht, wie es einst, zu Beginn der fünfziger Jahre, der Dialekt war; sie erlaubt die Behandlung von Themen, die im Gedicht konventioneller Sprache heute kaum mehr möglich sind. Schließlich, und das ist das dritte, muß mancher, der zeitlebens Gedichte schreibt, immer wieder einen neuen Weg finden, um seine Tätigkeit fortsetzen zu können; ein solcher Weg ist für mich diese *heruntergekommene Sprache*.²⁰¹

Jandl knüpft die dichterische Innovation an eine Sprache (z. B. an einen Soziolekt), die dem Alltag verhaftet ist. Die Vorstellung einer genuin lyrischen Sprache, die sich von der begrifflichen Sprache deutlich abheben muss, existiert für Jandl nicht, weil er das Gelingen eines Gedichts an dessen Form knüpft und nicht an eine Vorstellung von schönen Reimen u. ä.

Der Tabubruch, den die „heruntergekommene Sprache“ für Jandl markiert, ist das politische Moment in Jandls Gedichten und Vorlesungen. Für Jandl sind gesellschaftskritische Texte nicht nur dann gesellschaftskritisch, wenn sie „ein Entsetzen über die Peinigung der Menschen durch den Menschen zum Ausgangspunkt haben.“²⁰² Denn das lasse

außer acht, daß ein gewisses Maß an Gesellschaftskritik bereits überall dort konstatierbar sein könnte, wo die Sprache von Texten aus dem normativen Geleise gekippt ist. Es gibt Leute, die in jeder Abweichung von der Norm, in welchem kleinem Teilbereich immer sie sich ereignet, eine Bedrohung jeglicher Norm erblicken, womit sie nicht völlig unrecht haben mögen. Größere Liberalität, für manche ein Dorn, ist nur durch den Abbau von Normen, Verbindlichkeiten erreichbar. An sie, die Verteidiger jeglicher Norm, ist zweifellos auch gedacht, wenn mit den Mitteln der Kunst die Vorstellung von Normalität vorsätzlich und lustvoll gestört wird.²⁰³

201 Jandl, *Das Öffnen und Schließen des Mundes*, S. 32 f.

202 Ebd., S. 76.

203 Ebd.

Als eine solche Störung sieht Jandl seine Gedichte, aber auch seine Poetikvorlesung: Der Bruch mit Erwartungen, die an ein Format wie eine Vorlesung bestehen, durch das Reden über Lyrik *in* Lyrik sind Jandls Form der Störung.

Allerdings zeigt sich in seiner vierten Vorlesung, dass er diese Störung nicht auf Permanenz stellen kann. Nicht nur gewöhnen sich Zuhörer:innen, Zuschauer:innen und Leser:innen seiner Vorlesungen an seinen Vortragsgestus, wodurch sich schon eine neue Form der ‚Normalität‘ ausprägt, auch seine Vorlesungen werden letztlich – und so hatte es Enzensberger in seiner Ausführung über die Kritik an bestehenden Systemen/Institutionen prognostiziert – trotz des Versuchs, sie nur in Form von Gedichten zu halten, von der institutionellen Rahmung gebunden. Sie werden unter dem Titel „Frankfurter Vorlesungen“ veröffentlicht und als solche akzeptiert. In dieser vierten Vorlesung, nach einem Drama Jandls titulierte mit „Die Humanisten“, geht es, so Jandl, um eine „gesellschaftskritische] Thematik“. ²⁰⁴ Auffällig an dieser Vorlesung ist, dass Jandl in ihr notwendig doch in das von ihm abgelehnte „Reden“ gerät, denn sie beschäftigt sich am deutlichsten mit einer politischen Dimension von Poesie, Literaturbetrieb und Poetikvorlesungen. Jandl stellt in dieser Vorlesung zwei ‚Jagdgedichte‘ einander gegenüber. Das erste ist „ein noten“ und ein Sprechgedicht von Jandl in „heruntergekommener Sprache“:

das jagen sein ein bitter brot
für feld- und waldwild alle
allein auch menschen sein in not
hochmut kommt vor dem falle

laß hungers sterben inderkind
dich sitzen breit auf gasthausbank
dein umdrehn gehen nicht so geschwind
wie hammer auf dein kopf zum dank

hier kommen ein sozialen not
ein noten rein in das gedicht
inderkind sein inzwischen tot
noch steigen gasthausmanns gewicht²⁰⁵

Bei dem zweiten Gedicht handelt es sich um das Gedicht „Politische Grammatik“ von Helmut Heißenbüttel:

Verfolger verfolgen die Verfolgten. Verfolgte aber werden Verfolger. Und weil Verfolgte Verfolger werden werden aus Verfolgten verfolgende Verfolgte und aus Verfolgern verfolgte Verfolger. Aus verfolgten Verfolgern aber werden wiederum Verfolger [verfolgende ver-

²⁰⁴ Ebd., S. 7.

²⁰⁵ Ebd., S. 84.

folgte Verfolger]. Und aus verfolgenden Verfolgten werden wiederum Verfolgte [verfolgte verfolgende Verfolgte]. [...] ²⁰⁶

Über sein eigenes Gedicht urteilt Jandl, dass es nur aufgrund der Infinitive – als Marker der „heruntergekommenen Sprache“ – überhaupt ein Gedicht sei. Sobald man sagen würde: „Die Jagd ist ein bitteres Brot“, werde das Gedicht „zitierbar“ und klinge nur noch nach einem „Motto für das Blättchen jedes Jägervereins“, sodass man sich „die übrigen Zeilen ersparen“ könne. ²⁰⁷ Über Heißenbüttels Gedicht heißt es:

Zweifellos so, fast nur so, läßt sich politische Erkenntnis mit den Mitteln der Sprache zu Kunst machen, richtiger gesagt: läßt sich aus Sprache, unter Anwendung politischer Erkenntnis, Kunst machen. Denn das ist wohl hier, wie überhaupt, die Absicht, mit den Mitteln der Sprache Kunst zu machen. Es geschieht nicht in politischer Absicht, sondern unter Anwendung politischer Erkenntnis, und diese, zweifellos, wird weitergegeben, in diesem anhaltend gültigen dauerhaften Stück Kunst, diesem Kunststück, das dadurch, daß es dies ist, über eine unzerstörbare, nahezu unzerstörbare, Kommunikabilität verfügt. Eine solche Mitteilung politischer Erkenntnis durch Kunst funktioniert, wenn es so wie hier funktioniert, wie ein auf Transparentpapier gezeichnetes Netz oder Raster – Sie können es an eine Vielzahl von einzelnen Fällen politischer Realität anlegen, um genau zu ermitteln, ob und wie und in welchem Maße zwischen dem Raster und dem politischen Fall Deckung und Abweichung eintritt. ²⁰⁸

Die Form ist für Jandl das Politische des Gedichts, weshalb Kunst in ihrem formalen Gewordensein für Jandl auch immer schon politisch ist: „Aber darin besteht ja die Kunst, unter anderem, daß Fesseln abgestreift oder gesprengt werden können, wo keiner sie bisher bemerkt hat.“ ²⁰⁹ Seine Gedichte in „heruntergekommener Sprache“ sind, so Jandl, nicht deshalb politisch, weil sie mit „politischer Absicht“ geschrieben, sondern weil sie das Resultat einer „politischen Erkenntnis“ seien.

Allerdings zeichnet sich diese Passage in Jandls Vorlesung, in der er über das Politische des Gedichts spricht, dadurch aus, dass er das Reden über Lyrik in Lyrik – oder mit Jandl: das Sprechen – zugunsten eines Redens *über* Lyrik aufgibt. Damit verändert sich auch die Sprecherrolle, wie an anderer Stelle deutlich wird: Die „heruntergekommene Sprache“ ist eine „regelwidrige Sprache“, ²¹⁰ die nur durch die Differenz zur Normsprache als solche erkennbar werden kann. Sich ihrer zu bedienen, ist nicht folgenlos:

²⁰⁶ Ebd., S. 86.

²⁰⁷ Ebd., S. 85.

²⁰⁸ Ebd., S. 87.

²⁰⁹ Ebd., S. 22.

²¹⁰ Ebd., S. 41.

Es sind einschneidende Maßnahmen nötig dazu, und man muß auch bereit sein, sich an den Pranger zu stellen. Überhaupt, jeder, der heute etwas an Poesie oder etwas an Kunst macht, muß wieder bereit sein, sich anprangern und anspucken zu lassen. Ich meine das ganz im Ernst und ohne jede Scheu, auch wenn die Preise erst jüngst auf mich nur so heruntergeschauert sind, ja gerade deswegen. Das lorbeergekrönte Haupt wird auf Dauer keinen entzücken.²¹¹

Schmitz-Emans hat in Bezug auf Jandl davon gesprochen, dass er „verschiedentlich Anstalten macht, das eigene Ich hinter die als eigenmächtig gedachten Wörter zurücktreten zu lassen.“²¹² Obwohl Jandl immer mit der „Eigenmächtigkeit der Sprache“ beschäftigt sei und es ihm nicht um „subjektive Selbstaussage oder Selbstversenkung“ gehe, würden Jandls Texte nicht beweisen, „daß es die Sprache ist, welche sich durch den Mund der Sprecher ausspricht – sie beweisen, daß es möglich ist, entsprechende Suggestionen zu erzeugen.“²¹³ Die Stimme, um die Jandl seine Vorlesungen herum konzipiert, verbürge ebenfalls „nicht die Präsenz eines auktorialen Subjekts“, aber „doch immerhin körperliche Gegenwart.“²¹⁴ Selbst wenn er in seinen Vorlesungen immer wieder auf autobiografische Ereignisse und persönliche Erfahrungen eingeht, seien diese nicht als „Selbstdarstellungen eines ihnen vorgängigen Ichs“ zu verstehen, sondern immer nur als „eine vermittelte Präsenz“, denn das Ich entstehe erst, „indem es sich artikuliert“.²¹⁵ In dem Moment, in dem sich Jandl über die politische Dimension des Gedichts äußert, verändert sich seine Sprecherrolle letztlich doch zu einer auktorialen Sprecherrolle. Suggestionen einer Sprache, die sich selbst ausspricht, tragen nicht mehr. Wenn Jandl also in ein Reden über Lyrik verfällt, dann ist es Jandl selbst, der ‚am Pranger steht‘.

In Jandls Vorlesungen geht es nicht um die Ausstellung von Privatheit oder einen inhaltlichen Austausch zwischen Poetikdozent und Zuhörer:innen, sondern um die formalen Bedingungen, die das Zusammensein zu einem solchen gestalten. Für Jandl sind diese Bedingungen sowohl die körperliche Präsenz als auch körperliche Mitteilungen qua Mimik und Gestik. Deutlich wird das u. a. an seiner wiederkehrenden Bezugnahme auf das gemeinsame Mundöffnen und -schließen zu Beginn seiner Vorlesungen. Nachdem er in seiner ersten Vorlesung sein Gedicht „der mund“ als „Generalthema“ vorgelesen hatte, konstatiert er:

Fünf Vorlesungen hindurch wird uns nun das Öffnen und Schließen des Mundes beschäftigen. Einer wird es tun, und viele werden es sehen. Auch einige von Ihnen, ja die meisten,

211 Ebd.

212 Schmitz-Emans, *Subjekt und Sprache*, S. 306.

213 Ebd., S. 306f.

214 Schmitz-Emans, *Reflexionen über Präsenz*, S. 382.

215 Ebd., S. 382f.

werden es dann und wann tun, ein Gähnen, ein Seufzen, ein kleines Lachen vielleicht – Sie werden es tun; nur nicht so ununterbrochen wie ich. Wobei das Öffnen und Schließen des Mundes von meiner Seite immer im Gedanken an Ihre Ohren geschehen wird, die etwas aus meinem Inneren in Ihr Inneres zu transportieren haben werden, an *die* Stelle in Ihrem Inneren, wo es denkt.²¹⁶

Seine erste Vorlesung eröffnete er mit diesem Thema, seine zweite Vorlesung beginnt wie folgt:

Nun haben wir vierzehn Tage herumgebracht, um an den Beginn der zweiten von fünf Vorlesungen zu gelangen. Wir haben sie mit zahlreichen interessanten und uninteressanten Erlebnissen zugebracht, wobei eines uns alle verbunden hat, nämlich das nahezu unaufhörliche Öffnen und Schließen des Mundes. Vielleicht ist einigen von Ihnen die Zeit so langsam vergangen wie mir, und vielleicht ist mir die Zeit so rasch vergangen wie einigen von Ihnen, aber wir alle wissen, sie ist vergangen, sie ist dahin. Vierzehn Tage sind verstrichen, vierzehn Tage ist das Öffnen und Schließen des Mundes weitergegangen, und nun haben wir uns zu unserer zweiten Vorlesung zu diesem Thema zusammengefunden, um das Öffnen und Schließen des Mundes für die Dauer von 45 Minuten vor allem an mir zu erproben.²¹⁷

Zu Beginn der dritten Vorlesung heißt es:

Nun haben wir vierzehn Tage herumgebracht, um an den Beginn der dritten von fünf Vorlesungen zu gelangen. Wir haben sie mit zahlreichen interessanten und uninteressanten Erlebnissen zugebracht, wobei eines uns alle verbunden hat, nämlich das nahezu unaufhörliche Öffnen und Schließen des Mundes.²¹⁸

Ähnlich wie schon Rühmkorfs Vorlesungen basieren auch Jandls Vorlesungen auf einem dialogischen Verständnis der Vortragssituation. Diese Dialogizität wird in seinen Vorlesungen allerdings schon durch die bloße Anwesenheit von Poetikdozent und Publikum und deren jeweilige ununterdrückbaren menschlichen Regungen (wie Atmen, Husten, Niesen, Lachen) garantiert. Dieser Logik des Präsentischen zufolge, die nicht auf der Selbstdarstellung Jandls, sondern der poetischen Sprache basiert, müsste die Sprecherrolle eine variable und von jedem einnehmbar sein. Ähnliches wurde von Michael Lentz im Rahmen seiner Poetikdozentur mit dem Engagement eines Schauspielers, der die ersten Minuten der Vorlesung als Redner übernahm, schließlich auch erprobt.

Realistisch ist dieses Szenario im Rahmen einer Poetikdozentur bislang dennoch nicht, denn das Format ist und bleibt darauf angelegt, dass man als Zuhörer:in etwas über die Poetikdozent:in erfährt. Selbst bei einem Verweigerer des Redens über Lyrik wie Jandl besteht die Erkenntnis aus der Vorlesung letztlich darin, dass etwas über

²¹⁶ Jandl, *Das Öffnen und Schließen des Mundes*, S. 6.

²¹⁷ Ebd., S. 29.

²¹⁸ Ebd., S. 46.

Jandls Vortragsweise, über Jandls Poetologie etc. zu erfahren ist. Wenn die Vorlesungen, wie dies bei Jandl der Fall ist, ausstellen, dass kein Unterschied zwischen poetischem und poetologischem Sprechen gezogen wird, ist die Sprecherrolle letztlich doch wieder an den empirischen Dichter Jandl gebunden, dessen Sprach- und Darstellungsvirtuosität mit den Vorlesungen ausgestellt wird. Mit seiner Verweigerung eines Redens über Lyrik verortet sich Jandl emphatisch als Dichter, indem er die Form zum Inhalt macht: Das Gedicht entsteht allein durch seine formalen Bedingungen, eine Vorlesung ist jedoch auf ihren Inhalt und ihr zeitliches und räumliches Setting angewiesen. Diesen Inhalt bestreitet Jandl mit seinen Gedichten, die ihren Status nur durch ihre Form erhalten. Die durchexerzierte Formemphase Jandls bricht im Verlauf seiner Vorlesungen jedoch an einer Stelle auf, und es scheint, als habe Jandl nicht den Mut gehabt, gänzlich auf die Form zu vertrauen, wenn er über Politisches redet.

In dem Moment also, in dem Jandl kundtut, dass das Politische der Kunst immer in der Form begründet ist, durch den sprachlichen Regelverstoß etc., verfällt er vollständig in ein Reden über Lyrik. Diese Momente sind auch die Momente, die von Jandl eine andere, nicht austauschbare, Deckung des Ichs verlangen. Wenn er davon spricht, dass sich der Dichter, der mit „heruntergekommener Sprache“ arbeitet, ansnucken und an den Pranger stellen lassen müsse, dann zeigen sich zwar biografische Bezüge zu Jandls eigenen beruflichen Erfahrungen, aber darüber hinaus muss er als Dichter im Moment der Vorlesung für dieses „Ich“ einstehen, weil die politische Aussage immer an den subjektiven Standpunkt gebunden ist:

Ja, ich bin ein Lyriker ohne eigene Sprache, denn diese Sprache, die deutsche, wie jede andere übrigens, und also gilt es, wie ich es sehe, für den Dichter jeglicher Zunge, gehört nicht dem Lyriker, nicht dem Dichter, nicht dem Schriftsteller, sondern allen, die in dieser und jener, jeglicher Sprache leben, d. h. in ihr, mit ihr und durch sie Menschen, menschliche Wesen, sind. Die Sprache gehört mir nicht, diese meine deutsche Sprache gehört mir nicht. Sie gehört allen. Allen, die sie von der Mutter lernen, allen, die sie von den Lehrern lernen, allen, die ihr begegnen, ohne sie je gelernt zu haben. Diese unsere Sprache, diese in aller Welt so hoch geherrte Sprache, die es sich gefallen lassen mußte, durch ein schändliches politisches System, noch dazu mit einem Österreicher an der Spitze, vor aller Welt in Mißkredit zu geraten.²¹⁹

Krolows Kritik an Jandls Gedichten der 1960er Jahre erfüllt sich ironischerweise in Jandls Vorlesungen in diesen Momenten, in denen Jandl beginnt, über Lyrik zu reden. Diese poetologischen Aussagen, die vielleicht noch von jemand anderem vorgelesen werden könnten, versuchen an der Auslegung der eigenen Gedichte mitzuarbeiten und weisen etwas von dem von Krolow kritisierten „spezifische[n] ethische[n] Pathos“²²⁰ auf.

219 Ebd., S. 36.

220 Krolow, Aspekte zeitgenössischer deutscher Lyrik, S. 165.

Jandls Vorlesungsreihe erfüllt und verweigert die seit der Gründung der Poetikdozentur dem Format zugrunde liegenden Erwartungen bzw. Hoffnungen gleichermaßen. 25 Jahre nach Bachmanns Poetikdozentur stellen seine Vorlesungen erneut die Intention aus, neue Bestimmungen für Lyrik zu finden. Diese werden nicht mehr unter dem moralischen Druck der Nachkriegszeit, sondern mit – für die Frankfurter Poetikdozentur noch neuen – formalen und ironisierenden Verfahren vorgestellt. Gleichwohl verweigert sich auch Jandl der Vorstellung, er würde in der Funktion des Poetikdozenten sowohl als Dichter, Kritiker und Dozent sprechen können. Sein Standort ist der des Dichters, und das exerziert er in seinen Vorlesungen durch. Allerdings stellt Jandl dieses Bekenntnis zum Dichtertum als Rolle innerhalb der Poetikdozentur anders aus als Bachmann in der ersten Phase der Poetikdozentur. Die Rolle des Dichters ist für ihn an eine Bühnenpräsenz gebunden: Wenn das Gedicht gehört und gesehen werden muss und Jandls Vorlesungen ‚seine Gedichte sind‘, dann muss der Poetikdozent Jandl hör- und sichtbar sein, kann den eigenen Körper nicht verstecken. In seinen Vorlesungen behauptet er jedoch, dass diese an den Körper gebundene Sprecherrolle eine gemeinschaftsstiftende sei, weil die körperlichen und sprachlichen Fähigkeiten letztlich immer auch die Fähigkeiten des Publikums sind. Seine Verweigerung des Formats der Poetikvorlesung löst sich jedoch auf, wenn er beginnt, die Widerständigkeit der poetischen Sprache zu erklären, und aufhört, die Form der Verweigerung für sich sprechen zu lassen. In diesem Moment wird aus der gemeinschaftsstiftenden Präsenzsituation eine wieder trennende Vorlesungssituation, in der Jandl beginnt, sich letztlich doch selbst zu kommentieren, und das Publikum wieder in die Rolle der Zuhörer:innen zurückfällt, die etwas über Jandl als Person und nicht über sein Werk erfahren.

5 Der Auftritt des Autors als Herausforderung für die Literaturwissenschaft

Die vorliegende Arbeit konnte im Angesicht aktueller identitätspolitischer Grabenkämpfe (z. B. in den Debatten über die Übersetzung von Amanda Gormans Gedichten) aufweisen, dass diese Diskussionen keine ausschließlich amerikanischen oder gegenwärtigen Themen sind, sondern dass es auch im deutschsprachigen Raum eine literarische Tradition der Identitätsdebatten gibt, die auf die Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus zurückgeht. Davon zeugt die historische Initiierung des Projekts „Poetikvorlesung“. Die Frankfurter Vorlesungsreihen sind bis 1989 – auch in Bezug auf das Personal – dezidiert einer bundesrepublikanischen Aufarbeitungshaltung verbunden geblieben. Und zu dieser Aufarbeitung gehörte auch die Frage nach der Funktion von Lyrik und Autorschaft in einer Gesellschaft, die eine Diktatur ermöglicht hatte.

Das hat in der Nachkriegszeit allerdings in Literatur und Literaturwissenschaft zu einem historischen Widerspruch mit internationalen Theoriebemühungen geführt. Denn Roland Barthes hatte in seinem berühmten Aufsatz „La mort de l’auteur“ von 1967 den Autor als textexegetische Kategorie verabschiedet. Die Frankfurter Poetikdozentur ist und war dazu jedoch immer ein Gegenprogramm. Denn dort wird bis heute genau dieser Autor medienwirksam eingeladen, ans Katheder berufen und gebeten, über Literatur zu sprechen. Das hat zur Folge, dass die Identität des Autors in der literaturkritischen, aber auch literaturwissenschaftlichen Bewertung seiner Werke einen großen Stellenwert beibehalten hat. Dieser historische Widerspruch ist bis heute spürbar und bedingt auch eine literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem überpräsenten Autor. Man kann sich in der Folge – noch einmal mit Kempke gesprochen – fortan für eine „Gegenwartsliteraturwissenschaft“ aussprechen, „die weder geschichtsvergessen den Anschluss an die historisierende Forschung aufgibt, noch sich von neuen Problem [sic!] und Fragestellungen philologisch unbeeindruckt zeigt und die versucht, literaturinterne und literaturexterne Faktoren, aktuelle Medienwechselphänomene und bekannte Formate analytisch aufeinander zu beziehen.“¹ Man kann sich aber auch fragen, ob Poetikdozenturen nicht zu einem literaturwissenschaftlichen und literaturökonomischen Selbstzweck geworden sind, da sie zu Tautologien oder einer Konditionierung der „universitären Germanisten“ führen, wie es Galli nannte.²

1 Kempke, Vorlesungsszenen der Gegenwartsliteratur, S. 444.

2 Galli, The Artist is Present, S. 62.

5.1 Resümee

Die sechs in dieser Arbeit versammelten Analysen haben gezeigt, dass die Frankfurter Poetikdozentur seit ihrer Gründung im Jahr 1959 in einem Spannungsverhältnis steht, das auf unterschiedliche Weise aufgelöst wird. Dieses Spannungsverhältnis wurde im Verlauf dieser Arbeit mit verschiedenen Begriffen immer wieder neu beschrieben: als Spannung zwischen Autorkonstitution und Formatverweigerung, zwischen dem diskursiven Reden über Lyrik und der performativen Dimension der Auftrittssituation, zwischen Wissenschaft und Literatur, zwischen politischem Engagement und Ästhetizismus, Monologizität und Dialogizität usw. Es sind genau diese Spannungsverhältnisse, die eine Poetikvorlesung erst konstituieren.

In den Analysen der Vorlesungsreihen von Bachmann bis Jandl zeigte sich, dass die jeweilige Form der *recusatio*, der Verweigerung bei gleichzeitiger Besspielung des Formats, immer dem Zweck einer Selbstverortung dient. Dennoch wurde deutlich, dass den Poetikvorlesungen über eine bloß rhetorische *recusatio* hinaus – im Sinne einer „zusagenden Absage“,³ wie es bei Kempke hieß – auch der Versuch einer tatsächlichen, performativen Verweigerung inhärent ist. Diese Verweigerung hat ihren Ursprung im poetologischen Misstrauen gegenüber einem Reden über Lyrik durch die Dichter:in selbst und richtet sich gegen eine Funktionalisierung vonseiten der einladenden Universität bzw. einer (medialen) Öffentlichkeit. Nebst dem Erneuerungs- und Mitgestaltungswillen in der ersten Phase der Frankfurter Poetikdozentur in den Jahren 1959 bis 1968 standen die ersten Poetikdozent:innen dabei auch unter einem ethischen Repräsentationszwang, dem sie sehr unterschiedlich begegneten.

Ingeborg Bachmann inszenierte als erste Poetikdozent:in auf der Frankfurter Poetikdozentur (1959/60) eine Polyphonie von Stimmen aus der zeitgenössischen Literatur und entzog sich dadurch den Erwartungen des Publikums. Auf diese Weise versuchte sie, das Gespräch nicht auf sich als Privatperson oder auf die Meinung der Dichterin Bachmann zu lenken, sondern auf die Literatur selbst. Insbesondere in ihrer Vorlesung „Über Gedichte“ trat sie als Sprecherin mit den intertextuellen Verfahren des Beiseitesprechens und der Zitation hinter die Worte anderer zurück. Sie erprobte damit ein apostrophisches Verfahren, das die Zuhörer:innen an den vorgetragenen Gedichten Anteil nehmen lassen sollte.

Anders als Viebrock mit seiner Idee einer Vermittlung von Wissenschaft und Kunst erwartet hatte, stellten Bachmanns Vorlesungen einen betont unakademischen Zugang zur Literatur aus. Damit attestierte Bachmann der Literatur eine ganz eigene Erkenntnis. Die vorgetragene Lyrik von Günter Eich, Marie Luise

³ Kempke, ‚Ich kann das gar nicht‘, S. 172.

Kaschnitz, Nelly Sachs und Paul Celan ist für Bachmann eine neue Form von Lyrik, die es vermag, mit einer neuen Sprache auch ein neues Bewusstsein zu schaffen. Dieses Bewusstsein bei ihrem Frankfurter Publikum ‚zu erwecken‘, ist Bachmanns programmatisches Anliegen. Sie selbst nahm im Rahmen ihrer Vorlesungen die Rolle einer Fürsprecherin ein, die am Frankfurter Katheder einen Dialog zwischen zeitgenössischer Lyrik – darunter prominent Paul Celans Lyrik –, aber eben auch zwischen den Rezipient:innen und den Gedichten schaffte. Ihre Fürsprecherinnen-Rolle wollte sie dabei nicht als private, vor allem aber nicht als gefestigte Sprechposition verstanden wissen: Ein sich kundtuendes und kommunizierendes Ich ist für Bachmann immer schon ein „Ich ohne Gewähr“.

Bachmann vertrat in ihren Vorlesungen die Auffassung, dass eine akademische Vorlesung über Lyrik im Sinne einer Dichterpoetologie grundsätzlich nicht möglich sei. Deswegen verweigerte sie ein diskursives bzw. sekundäres Reden über Lyrik, zu dem sie der Begriff der „Poetikvorlesung“ doch eigentlich verpflichtet hatte. Stattdessen stellte sie ihre eigene Expertise in den Fokus: das Schreiben und die Gedichte selbst.

Karl Krolow äußerte zu Beginn seiner Poetikdozentur (1960/61) ähnliche Zweifel am Format wie Bachmann, die in der Aussage gipfelten, er könne nur als ‚Praktiker‘ reden. Anders als Bachmann verweigerte er sich primär dem Anspruch, einen literarhistorischen Überblick zu bieten. Ein solcher Überblick war Krolow zufolge aus der Zeitgenossenschaft heraus nicht möglich – erst recht dann nicht, wenn der Blick einer Veranstaltung so dezidiert auf Probleme der deutschsprachigen Literatur nach 1945 gerichtet sei. Krolows Position war dabei nicht frei von Widersprüchen. Der Selbstverortung als ‚Praktiker‘ widersprach insbesondere der akademische und literaturkritische Habitus, den er zur Schau stellte. Die Ambivalenz zwischen Selbst- und Fremdverortung wurde in Krolows Vorlesungsreihe besonders deutlich: Während Bachmanns Selbstverortungen immer auf die Möglichkeit von Kritik angelegt waren und diese sogar zu evozieren versuchten, dienten Krolows Bescheidenheitsformeln letztlich vor allem der Selbstimmunisierung, also einer Verschließung vor Kritik.

Für Krolow war poetischer Fortschritt nur denkbar durch die Weiterentwicklung des schon Dagewesenen. Deswegen kritisierte er die Bestrebungen eines kompletten Neuanfangs nach 1945 und plädierte für eine Auseinandersetzung mit lyrischen Traditionen. Dabei ließ er die Zeit der nationalsozialistischen Diktatur, in die seine eigenen Schreibanfänge fielen, und die Korruptiertheit der (Natur-) Lyrik auffällig unerwähnt.

Über die Kategorie des Spiels versuchte Krolow stattdessen ein Konzept aus dem achtzehnten Jahrhundert auf die Debatten über zeitgenössische Lyrik und den Status der lyrischen Subjektivität zu übertragen. Ein gelungenes Gedicht ist für Krolow von einem ausgewogenen Maß lyrischer Subjektivität abhängig. Mit-

hilfe dieses Schemas kritisierte er vor allem die Gattungen des Liebesgedichts und des politischen Gedichts, in denen die lyrische Subjektivität stärker als in anderen lyrischen Genres ausgeprägt ist. Im Kontrast erschien so die zeitgenössische Naturlyrik als besonders flexibles und daher geeignetes lyrisches Genre der Nachkriegszeit. Auf diese Weise nobilitierte Krolow auch die eigenen Naturgedichte vom Frankfurter Katheder aus.

Helmut Heißenbüttel verweigerte sich in seinen Frankfurter Vorlesungen (1963) den Ansprüchen des Formats, insofern er grundlegende Kritik an der Literaturwissenschaft übte, der es nicht mehr gelinge, brauchbare poetologische Begriffe zu entwickeln. In Abgrenzung zu Max Wehrli und Ernst Robert Curtius erarbeitet er deswegen eine eigene typologische Gegenüberstellung zwischen dem Typus des Aufklärers und dem des Romantikers. Der Aufklärer verkörpert Heißenbüttel zufolge Regelkonformität, der Romantiker Regelbruch. Seine eigenen Gedichte bezeichnet er als antigrammatisch, weshalb sie, auf den historischen Typus des Romantikers zurückgeht.

Seine Typologie stellt Heißenbüttel als ein Projekt der ‚Entnormativierung‘ vor, mit dem er eine ‚Demokratisierung‘ des literaturwissenschaftlichen Beschreibungssystems in Aussicht stellt. Allerdings wurde durch die Interpretation seiner Vorlesungen auch deutlich, dass seine Typologie immer noch von bildungsbürgerlichen Voraussetzungen ausgeht, die seiner Idee eines unmittelbaren literarischen Sprachzugangs widersprechen. Wenn seine Typologie so sehr auf dem Kontrast von Regelkonformität und Regelbruch beruht, bedeutet das auch, dass man die Regel kennen muss, um sie brechen zu können.

Auf formaler Ebene zeigte sich in der Analyse der Heißenbüttel’schen Vorlesungen, dass er sich selbst als Dichter zu verorten versuchte, um nicht von einer Literaturwissenschaft vereinnahmt zu werden, deren Methoden er kritisierte. Dennoch waren seine Vorlesungen an einem akademischen Modell orientiert. Das bewiesen seine dialektische Herangehensweise genauso wie der Gegenstand seiner Vorlesungen. Heißenbüttel redet über Lyrik und versucht, einen systematischen Vorschlag zu machen, der vor allem (aber nicht nur) für seine eigene Lyrik gültig ist. Er redet nicht in selbstaussagender Weise über die eigene Lyrik und das eigene Schreiben, sondern spricht aus der Rolle des Dozenten, der ein letztlich doch aus der literaturwissenschaftlichen Praxis entlehntes Programm entwickelt.

Mit Hans Magnus Enzensberger trat 1964/65 ein Dichter ans Frankfurter Katheder, der sich weigerte, die Rolle des Dichters, des Literaturkritikers oder des Literaturwissenschaftlers einzunehmen. Er kritisierte auf diese Weise implizit die Entscheidung seiner Vorgänger:innen, sich auf das Projekt der Poetikvorlesung und damit einhergehende Identitätsdebatten eingelassen zu haben. Im Vordergrund seiner Poetikvorlesungen stehen nicht mehr die Verteidigung und Legitimierung einer bestimmten Form der Nachkriegslyrik, wie es bei Bachmann, Krolow und Heißen-

büttel noch der Fall war. Er problematisiert auch das Reden über Lyrik nicht – er übt es gleichwohl auch nicht aus. Stattdessen stellen seine Vorlesungen eine Kritik an dem Reden über Autor:innen dar. Enzensberger zufolge unterstützt die Universität mit ihrer Poetikdozentur eine Entwicklung, in der Autor:innen zunehmend zur Marke würden. Als erster Poetikdozent wendet er sich auf diese Weise gegen die noch junge Tradition der Poetikvorlesungen, nach der die Poetikdozent:in eine Rolle annimmt, um sich mit dieser Rolle einer institutionellen Funktionalisierung zu verweigern. Für Enzensberger ist jedoch jede Rolle bereits Ausdruck einer ideologischen Verformung. Rollensysteme schreiben für ihn immer an einer Mythologisierung mit, die einer kritischen Befragung entzogen seien.

Widerstand gegen die ökonomischen Zwänge sind Enzensberger zufolge nur durch eine kritische Haltung gegen sich selbst und andere möglich. Dennoch erkennt er, dass eine solche kritische Haltung nicht ohne Weiteres als Verweigerung der Rolle durchzuhalten sei. Das Rollensystem ist für Enzensberger derart funktionstüchtig, dass es schwierig sei, daraus auszubrechen. Selbst an diejenigen, die die Rolle verweigern, werde schon die Rolle des Verweigerers angetragen, wie Enzensberger in Bezug auf Samuel Beckett und Bertolt Brecht veranschaulicht. Wie kritische Verfahren aussehen könnten, weist Enzensberger unter Rückgriff auf die Literatur auf. Es gebe Verfahren der Illusionsbrechung und der Illusionsförderung. Die Illusion werde gewahrt, wenn die Ränder der Fiktion verstärkt würden, und durchbrochen, wenn Bruchstücke der Realität wie in der narrativen Metalepse in das Werk inkorporiert würden. Seine eigenen Vorlesungen kommen hinsichtlich der jungen Tradition der Poetikdozentur sowohl einer Illusionswahrung als auch einem Illusionsbruch gleich: Einerseits nimmt er den Ruf auf die Poetikdozentur an (wird also auch zum Botschafter der Marke „Poetikdozent“) und fügt sich damit ein Stück weit deren formalen Bestimmungen, andererseits positioniert er sich mit seiner Kritik an literarischen Rollen und dem Format der Poetikdozentur gänzlich außerhalb der Trias von Literatur, Literaturkritik und Literaturwissenschaft. Gleichwohl prognostiziert Enzensberger mit seiner Aufforderung zu einer kritischen Haltung, dass die Kritik an Institutionen und Rollen immer schon Gefahr laufe, neue Institutionen und Rollen zu begründen. Enzensberger ist damit der erste Poetikdozent, der offen Kritik am Format der Poetikvorlesung übt. Dies tut er jedoch immer noch aus der Position des Vortragenden. Formale Experimente mit dem Format wagen – implizit anknüpfend an Enzensbergers Ausführungen – erst Peter Rühmkorf und Ernst Jandl in der zweiten Phase der Poetikdozentur.

Peter Rühmkorf stellte sein Programm im Sommersemester 1980 pointiert mit dem Satz: „Der Reim ist an sich kein Thema“ vor. Die Mehrdeutigkeit des Satzes ließ erahnen, dass er sich der Veranstaltung nicht über inhaltliche Themen, sondern über die Form nähern wollte. Seine Funktion als Dichter siedelte er zwischen einer Hinwendung zu traditionellen literarischen Formen und Themen

und dem ironischen Umgang mit diesen Traditionen an. Der Reim war für ihn dabei die Form der Parodie, die es, Rühmkorf zufolge, ermögliche, sich als Dichter von formalen und inhaltlichen Zwängen zu befreien, ohne dabei den Bezug zur Tradition zu verleugnen. Seine eigene Positionierung zwischen den literarischen Vorbildern Benn und Brecht, aber auch seine Auseinandersetzungen mit Adorno, verdeutlichten sein parodistisches – und darin nicht epigonales – Verfahren. Als Parodie waren auch die Klecksografien, die Rühmkorf seinen Vorlesungen voranstellte, zu verstehen. Rühmkorf spielte mit ihnen auf die klecksografische Praxis Justinus Kerners an, der aus seinen Klecksografien nach wenigen zielgerichtet hinzugefügten Pinselstrichen meinte, spiritistische Offenbarungen herauslesen zu können. Das Verfahren Kerners übernahm Rühmkorf, ersetzte dessen Spiritismus jedoch mit Wortwitz und einem emphatischen Kunstverständnis. Sowohl dem bildgebenden Verfahren des Klecksografierens als auch dem sprachlichen Verdopplungsschema des Reims sprach Rühmkorf ein „beschwörendes“ Potenzial zu. Dieses beschwörende Potenzial versuchte er in seinen Vorlesungen durch kontinuierliches Reimen und die vorangestellten Klecksografien ins Zentrum seiner Poetikdozentur zu stellen. Aus einem Reden über Lyrik in der ersten Phase der Poetikdozentur wurde so der Versuch eines Redens über Lyrik *in* Lyrik.

Mit dieser Veränderung der Formatverweigerung ging eine Aufwertung der Vorlesungssituation einher: Rühmkorfs Vorlesungen stellten ein Lyrikverständnis aus, das unmittelbar an den mündlichen Vortrag und die Reaktion eines Publikums geknüpft war. Durch die Literarisierung der eigenen Poetikvorlesungen ergab sich also kein Konflikt mehr mit der Auftrittssituation, sondern diese wurde zur notwendigen Bedingung. Rühmkorf machte in der Gemeinschaftsbildung das eigentliche Ziel von Literatur aus und nutzte den institutionell vorgegebenen Rahmen der Gemeinschaftsbildung in Frankfurt dazu, sein Projekt eines „offenen Hallraums“ zu erproben.

Aus den Analysen seiner Vorlesungen ging jedoch auch hervor, dass Rühmkorfs romantischer Wille zur ironischen Brechung in der Rolle des Dozenten bisweilen mit einem aufklärerischen, moralisch-politischen Pflichtgefühl konfligierte. Für die Veränderung des Formats und der Verweigerung des Formats waren Rühmkorfs Vorlesungen dennoch stilprägend, da sie eine Literarisierung ausstellten, die an den präsentischen Körper des Poetikdozenten gebunden waren. Anders als die Poetikdozent:innen der ersten Phase stilisierte sich Rühmkorf in Frankfurt zum Rezipient der eigenen Kunst.

Ernst Jandl trieb diese Entwicklung mit seinen Poetikvorlesungen auf die Spitze. Er verzichtete von Anfang an auf eine rhetorische Ansprache des Publikums und begann seine erste Poetikvorlesung direkt mit einem Gedicht. In Anlehnung an John Cage inszenierte Jandl seine Vorlesungen wie ein Musiker, dem es vor allem um die Rhythmisierung und die Lautlichkeit der Sprache geht. Indem

er seine Vorlesungen mit Gedichten bestritt – und zwar nicht mit bloßer Rezitation eigener Gedichte, sondern qua Poetisierung der Vorlesungssituation – verweigerte er ein Reden über Lyrik und verdeutlichte, dass Fragen nach dem Status und der Funktion von Kunst für ihn in der Form der Kunst begründet liegen.

Jandls eigene Rolle als Poetikdozent wurde im Rahmen dieser Arbeit als die des Deklamators erkennbar. Anders als Rühmkorf, dessen Formexperimente sich vor allem auf die Parodie von Worten und literarischen Traditionen beriefen, setzte Jandl seinen Körper in der Auftrittssituation mit ein und begleitete den Vortrag mit mimischen und gestischen Elementen, die auch in der gedruckten Version der Vorlesungen ihre Spuren hinterlassen haben. Der Versuch der ersten Poetikdozent:innen, nicht zu Selbstauleger:innen und -interpret:innen der eigenen Werke zu werden, wurde mit Jandls Vorlesungen konterkariert. Er re-auratisierte auf diese Weise das Präsentische, das den Poetikdozent:innen der ersten Phase verdächtig war. Seine deklamatorische Rede über Lyrik in Lyrik stellte zugleich seine kritische Haltung dar, denn für Jandl war allein die Form der Kunst in der Lage, Kritik auszuüben. Diese Kritik zeigte sich auch in seinem Projekt einer „heruntergekommenen Sprache“, die Jandl aufgrund ihrer auffälligen Differenz zu grammatisch-diskursiver Sprache als Tabubruch beschrieb. Sowohl die „heruntergekommene Sprache“ als auch seine Poetikvorlesungen wollte Jandl als Störung im System verstanden wissen. Die Form des Poetischen – und nicht die politische Absicht des Dichters – sollte das Politische sein. In der Lektüre seiner Vorlesungen fiel jedoch auf, dass Jandl seine Form der Formatverweigerung, d. h. auch die eigene Kritik am Reden über Lyrik, nicht gänzlich durchhielt. In dem Moment, in dem er über die politische Dimension seiner „heruntergekommenen Sprache“ reflektierte und dies auch an einem Gedicht verdeutlichte, verfiel er zwangsweise doch in ein diskursives Reden über Lyrik.

Alle sechs Analysekapitel haben es bewusst vermieden, die Frage zu beantworten, was für eine Gattung Poetikvorlesungen seien. Denn an ihrer Geschichte zeigt sich ihre Hybridität zwischen essayistischer, poetologischer und poetischer Form.⁴

4 Eine neue Form der Hybridität nehmen Monika Rincks Vorlesungen im Corona-Jahr 2020 an: Aufgrund der Pandemie kann Rinck ihre Vorlesung zum ersten Mal in der Geschichte der Frankfurter Poetikdozentur nicht in einem Frankfurter Hörsaal *coram publico* halten. Stattdessen wurden die drei Vorlesungen vorab produziert und als Video – zunächst nur für einen Zeitraum von knapp sechs Wochen – auf der Homepage der Goethe-Universität Frankfurt zur Verfügung gestellt. Mit einigen Wochen Abstand waren sie schließlich wieder aufrufbar. Die veränderten Auftrittsbedingungen haben unmittelbare Auswirkungen auf Rincks Selbstinszenierung als Autorin und auf die Kommunikationssituation, die eine Poetikvorlesung konstituiert. Ihre Vorlesungen zeugen dabei weiterhin von einem Auseinanderfallen von Präsenz- und Distanzeffekten, die jedoch immer sogleich in ihr Gegenteil umschlagen. So versucht Rinck stetig, die Distanzierung von Autorin und Publikum, die ihr das Videoformat auferlegt, durch die Inszenierung scheinbar

Wichtiger als die Frage nach der Form ist daher die Funktion des Formats der Poetikvorlesung: Ob sie wollen oder nicht, geben alle Poetikvorlesungen – mit Enzensberger gesprochen – Auskunft über die Autor:in. Dabei macht es keinen Unterschied, ob eine Dichter:in die eigene Lyrik vorträgt bzw. die Vorlesung poetisiert oder ob sie sich in literaturwissenschaftlicher Manier den Ordnungsprinzipien von Literatur widmet. Die Zuhörer:innen erfahren schließlich doch immer etwas über *Bachmanns* Kanon, über *Krolows* explizite Poetik, über *Heißenbüttels* Typologie und *Enzensbergers* Vorstellungen von Kritik oder über den Sprachwitz *Rühmkorfs* und die Interpretation und Performance *Jandls*. Egal, auf welche Art sich Poetikdozent:innen dem Format verweigern, ihre Vorlesungen tragen doch immer zur Autorkonstitution bei.

5.2 Ausblick

Günter Grass' Poetikvorlesung, die nicht mehr Gegenstand der Analysen war, ist eine Art Coda der zweiten Phase der Frankfurter Poetikdozentur. Im November 1988 fand in der Frankfurter Paulskirche eine Schriftstellertagung statt, die vom Förderverein Deutscher Schriftsteller/Hessen und dem Verband Deutscher Schriftsteller ausgerichtet wurde. Unter dem Titel „Vom Schreiben nach Auschwitz“ versuchten Autoren und Autorinnen noch einmal aus der Retrospektive, Adornos vermeintliches Verdikt zu reflektieren und zu widerlegen. Günter Grass hielt seine Poetikvorlesung in Frankfurt am 13. Februar 1990 schließlich auch unter dem Titel „Schreiben nach Auschwitz“ und eröffnete mit dieser Vorlesung am 25. Februar 1990 in der Deutschen Staatsoper in Berlin zusätzlich die Vortragsreihe „Nachdenken über Deutschland“, die, wie es im Klappentext der Publikation seiner Vorlesung heißt, „gemeinsam vom Kulturministerium der DDR, dem Verlag der Nation und dem Luchterhand Literaturverlag“ veranstaltet wurde.⁵ Die Orte, an denen er seinen Vortrag hält, Frankfurt und Ost-Berlin, sowie die Themen, die ihn in seiner Vorlesung beschäftigen, verweisen auf den Versuch, über eine autobiografische Perspektive Ost- und Westdeutschland miteinander zu verbinden. Mit Adornos Diktum über Lyrik nach Auschwitz ist ein letztes Mal der Ausgangspunkt für die Ent-

authentischer Details zu unterminieren. Aufgrund dieser Dynamik scheint mir diese neue, komplett virtuelle Form der Poetikvorlesung zwar eine neue Qualität entwickelt zu haben. In ihrer Problemreferenz allerdings steht sie in einer Kontinuitätslinie, die sich bis zur Gründung der Frankfurter Poetikdozentur zurückverfolgen lässt. In neuer Form wird immer noch die Gründungsparadoxie der Poetikdozentur perpetuiert, wie ich sie dargestellt habe: Die Paradoxie von Präsenz der Autor:in und von einem gleichzeitigen Akt der Selbstverweigerung oder des Selbstentzugs.

5 Vgl. den Klappentext von Grass, Schreiben nach Auschwitz.

stehung der Poetikdozentur von einem unmittelbaren Zeitgenossen angesprochen. Dies geschieht in dem Versuch, die aporetische Aussage Adornos noch einmal produktiv zu wenden.

Grass' Poetikvorlesung beschreibt individuelle Lebensdaten, wie die Mitgliedschaft in der Hitlerjugend,⁶ die Freude, mit 15 Jahren aus der Schule ‚befreit‘ zu werden, um für den Kriegsdienst ausgebildet zu werden, und die Scham über die Zeit nach dem Ende des Krieges als kollektive Last einer ganzen Generation. Die Vorlesung ist ein Rückblick auf den eigenen Werdegang, aber sie ist auch eine dreifache Abrechnung: eine Abrechnung mit dem jugendlichen Ich, das sich der nationalsozialistischen Propaganda nicht zur Wehr gesetzt habe, eine Abrechnung mit den Gedichten der Nachkriegsjahre, die mit einem großen Schamgefühl und einer selbstaufgelegten Askese gedichtet worden seien, sowie eine Abrechnung mit denjenigen Dichter:innen, die nach dem Krieg von Unwissenheit oder Zurückgezogenheit sprachen. In diesem Zusammenhang setzt sich Grass mit dem Adorno-Diktum auseinander, das er mehrfach als „Adornos Gebotstafel“ oder „Gesetzestafel“ bezeichnet.⁷ Klaus-Michael Bogdal hebt hervor, dass Grass „durch die alttestamentarische Anspielung einen merkwürdigen Bund zwischen den jüdischen Opfern und den deutschen Schriftstellern seiner Generation“ stifte.⁸ Bei Grass heißt es:

Wir alle, die damals jungen Lyriker der fünfziger Jahre – ich nenne Peter Rühmkorf, Hans Magnus Enzensberger, auch Ingeborg Bachmann –, waren uns deutlich bis verschwommen bewußt, daß wir zwar nicht als Täter, doch im Lager der Täter zur Auschwitz-Generation gehörten, daß also unserer Biographie, inmitten der üblichen Daten, das Datum der Wannsee-Konferenz eingeschrieben war; aber auch soviel war uns gewiß, daß das Adorno-Gebot – wenn überhaupt – nur schreibend zu widerlegen war.⁹

Als einen solchen, politisch motivierten Auftrag versteht Grass sein eigenes Schreiben. Es ist unmittelbar an die Erfahrung von Auschwitz – „zwar nicht als Täter, doch im Lager der Täter zur Auschwitz-Generation“ gehörend – geknüpft.

Sein Rückblick ist jedoch auch eine Tour de Force durch die deutsche und schließlich deutsch-deutsche Geschichte, an deren Wendepunkt Grass im Jahr 1990 seine Poetikvorlesung hält. Grass stilisiert seine Vorlesung zur Zeugenaussage, sowohl was die Umstände seines Werks angeht als auch was die eigene Rolle in Bezug auf das Werk betrifft. Neben den Ereignissen der frühen Jugendjahre unter der

6 Erst mit der Erscheinung von „Beim Häuten der Zwiebel“ und anschließenden Interviews im Jahr 2006 bekennt Grass, Mitglied der Waffen-SS gewesen zu sein.

7 Ebd., S. 17.

8 Klaus-Michael Bogdal, *Literarischer Antisemitismus nach Auschwitz. Perspektiven der Forschung*. In: *Literarischer Antisemitismus nach Auschwitz*, hg. v. Klaus-Michael Bogdal, Klaus Holz, Matthias N. Lorenz, Stuttgart, Weimar 2007, S. 1–12, hier: S. 1.

9 Grass, *Schreiben nach Auschwitz*, S. 17f.

nationalsozialistischen Diktatur berichtet er auch von den Geschehnissen am 16. und 17. Juni 1953 in Ostberlin, Leipzig, Halle, Bitterfeld und Magdeburg:

Ich habe zugesehen. Vom Potsdamer Platz aus sah ich Panzer und Menschen gegeneinandergestellt. Ein Jahrzehnt später schrieb der Augenzeuge jener lapidar totalen Konfrontation in komplexer Form ein deutsches Trauerspiel: ‚Die Plebejer proben den Aufstand‘.¹⁰

Aus dem Ich des beobachtenden Zeugen wird das unpersönliche bzw. distanzierende Gespräch über sich selbst in der dritten Person. Denn die Zeugenaussage in Literatur zu verwandeln, erfordert – so Grass – einen kritischen Abstand zum Geschehen:

Der fünfundzwanzigjährige Augenzeuge des 17. Juni 1953 war noch nicht soweit, direkt schreibend zu reagieren; Vergangenes, Verluste, seine Herkunft, Scham hingen ihm an. Und erst drei Jahre später, als ich von Berlin nach Paris zog, fanden sich – aus Distanz zu Deutschland – Sprache und Atem, um auf tausendfünfhundert Seiten in Prosa das zu schreiben, was mir trotz und nach Auschwitz notwendig war. Angetrieben von berufsspezifischer Vermessenheit, befördert durch anhaltende Schreibwut, ohne Unterbrechung, wenn auch in mehreren Fassungen, so entstanden in Paris, dann, nach meiner Rückkehr ab 1960 in Berlin, die Bücher ‚Die Blechtrommel‘, ‚Katz und Maus‘ und ‚Hundejahre‘.¹¹

Zum Ende seiner Vorlesung stellt Grass die beiden (autobiografisch belegten) historischen Ausgangspunkte, die Zeit des Nationalsozialismus und die deutsch-deutsche Teilung, in einen Zusammenhang:

Indem ich meinen Vortrag unter die lastende Überschrift ‚Schreiben nach Auschwitz‘ stellte, sodann literarische Bilanz zog, will ich zum Schluß die Zäsur, den Zivilisationsbruch Auschwitz dem deutschen Verlangen nach Wiedervereinigung konfrontieren. Gegen jeden aus Stimmung, durch Stimmungsmache forcierten Trend, gegen die Kaufkraft der westdeutschen Wirtschaft – für harte DM ist sogar Einheit zu haben –, ja, auch gegen ein Selbstbestimmungsrecht, das anderen Völkern ungeteilt zusteht, gegen all das spricht Auschwitz, weil eine der Voraussetzungen für das ungeheure, neben anderen älteren Triebkräften, ein starkes, das geeinte Deutschland gewesen ist.¹²

Nur dieses geeinte Deutschland habe „die Methode und den Willen des organisierten Völkermordes entwickeln und vollstrecken können“,¹³ resümiert Grass. Aus diesem (zur Zeit der Wiedervereinigung verbreiteten) Argument leitet er auch ab, dass man „an Auschwitz nicht vorbei“ komme, mit dieser Tatsache aber auch Chancen einhergingen: „Wir sollten, sosehr es uns drängt, einen solchen Gewaltakt auch nicht versuchen, weil Auschwitz zu uns gehört, bleibendes Brandmal unserer Ge-

¹⁰ Ebd., S. 25.

¹¹ Ebd., S. 29.

¹² Ebd., S. 41.

¹³ Ebd., S. 42.

schichte ist und – als Gewinn! – eine Einsicht möglich gemacht hat, die heißen könnte: jetzt endlich kennen wir uns.¹⁴ Aus dem Diktum Adornos, dass nach der Erfahrung von Auschwitz alles an diese zivilisatorische Katastrophe gebunden sei, gewinnt Grass eine Einsicht über die Gefahren eines vereinten Deutschlands.

Grass' Vorlesung ähnelt im Ton und im Bemühen, ein Schreiben nach dem Zweiten Weltkrieg zu legitimieren, den Vorlesungsreihen der ersten Phase der Poetikdozentur. Anders als Bachmann, Krolow, Heißenbüttel und Enzensberger legitimiert Grass sein Schreiben jedoch nicht durch literaturwissenschaftliche, lyriktheoretische oder philosophische Konzepte, sondern allein durch die biografische Erfahrung. Aus dieser Erfahrung heraus fordert er eine politische Literatur, die die Funktion von Zeugenaussagen einnimmt. Mit der starken Fokussierung auf das eigene Leben als Quelle des Dichtens und Schreibens erinnert Grass' Vorlesung auch an den neuen Autorzentrismus, den Rühmkorf und Jandl in ihren Vorlesungen inszenierten. Grass experimentiert allerdings nicht mit der Form der Poetikvorlesung und verweigert auch die Selbstausslegung und Funktionalisierung vonseiten der Universität nicht mehr. Er hat die Rolle des Poetikdozenten – in Form einer moralischen Autorität – angenommen.

Was Grass' Vorlesung für das Format und die Funktion der Frankfurter Poetikvorlesung deutlich macht, ist, dass es im Moment der deutsch-deutschen Wiedervereinigung erneut nicht möglich ist, als bloßer Deklamator ans Katheder zu treten. Der historische Zeitpunkt verlangt die Deckungsgleichheit von Grass als Privatperson, Autor und Poetikdozent. Grass steht, wie schon die Poetikdozent:innen der ersten Phase, unter einem ethischen Repräsentationszwang. Seine Legitimationshaltung ist dabei radikaler als die der Vorlesungsreihen der ersten Phase, denn entgegen dem Titel „Schreiben nach Auschwitz“ ist Grass' Vorlesung als Legitimation des *eigenen* Schreibens nach Auschwitz zu verstehen.

In den zeitgenössischen Poetikdozenturen nach dem Ende der zweiten Phase verändert sich der gemeinsame Erfahrungshorizont und der damit einhergehende ethische Druck auf die Poetikdozent:innen erneut. Es geht fortan nicht mehr darum, das eigene Schreiben im Kontext der Nachkriegszeit zu legitimieren und zu befragen. Die Themen vervielfältigen sich, die deutsch-deutsche Wiedervereinigung hinterlässt ihre Spuren in der Auswahl der Poetikdozent:innen und Themen, aber auch der schon 1994 von Lützelers proklamierte Wandel zu autobiografischeren Vorlesungsreihen tritt (nicht zuletzt am Beispiel Grass') immer deutlicher hervor. Die aus dem historischen Kontext der ersten zwei Phasen der Poetikdozentur entstandene Verweigerungshaltung endet jedoch nicht bei Grass, sondern bleibt dem Format bis heute erhalten.

14 Ebd.

Besonders eindrücklich wurde eine solche Verweigerung – um mit einem letzten Beispiel zu schließen – im Sommersemester 2018, als Christian Kracht in seiner ersten Frankfurter Vorlesung seine Missbrauchserfahrungen zum Thema machte und damit das Feuilleton zu der Aussage verleitete, dass sein Werk von nun an anders zu lesen sei.¹⁵ Kracht stilisierte die Poetikvorlesung zu einem Moment des Bekenntnisses, und gerade diese Form der öffentlichen Konfession ist eine Form der Authentizitätsinszenierung. Als solche ist sie im Rahmen der Poetikdozentur vor allem eine Verweigerung gegen die dem Autor vom Literaturbetrieb zugeschriebene Rolle – sei es nun die Rolle des Pop-Autors oder die des Ironikers. Für den Pop-Autor Kracht, dessen Werke seit „Faserland“ eine biografistische Lektüre provoziert haben, bietet die Frankfurter Poetikdozentur eine ideale Bühne, um dieses Spiel zu hintertreiben. Die Provokation ist Kracht wie keinem Autor und keiner Autorin vor ihm gelungen. Das Thema ‚Missbrauch‘ ist so sensibel, dass die Interpretationshaltung auf die Probe gestellt wird, dieses Bekenntnis im Rahmen einer Poetikvorlesung als eine Rolle bzw. einen Bruch mit einer Rolle zu deuten.

Zu Krachts Inszenierungsstrategie gehörte auch, dass er die Distribution seiner Vorlesungen untersagte. Er verbot, dass lange Zitate, Fotos oder Mitschnitte aus der Poetikvorlesung nach außen getragen wurden. In einer hochgradig medialisierten Welt verweigerte Kracht also den medialen Zugriff auf seine Vorlesungen und stellte so die Formatsverweigerung noch einmal in innovativer Weise aus. Durch Krachts mediale Abschottung wird die Poetikvorlesung nun tatsächlich zu einem Ort der ‚Wahrheitsverkündung‘ über Literatur. Indem Kracht seine Vorlesungen im Grunde nach den Vorstellungen des Gründers Helmut Viebrock hält, erfüllt er vermeintlich den Wunsch derjenigen, die die ‚Wahrheit‘ über das Leben und Schreiben hinter der Ironie des Autors erfahren wollen. Gleichwohl entlässt er das anwesende Frankfurter Publikum mit den Worten: „Alles, was sich zu ernst nimmt, ist reif für die Parodie; so auch diese Vorlesungsreihe.“¹⁶ Auch Kracht inszeniert also letztlich ein „Ich ohne Gewähr“ am Frankfurter Katheder und bestätigt so die dem Format eigentümliche Paradoxie: Was immer eine Poetikvorlesung ausmacht, entscheidet sich an den Versuchen ihrer Unterwanderung.

15 Pars pro toto sei an dieser Stelle der Beitrag von Felix Stephan aus der Süddeutschen Zeitung genannt, in dem es heißt: „Der Christian Kracht, der dort am Pult stand, hat noch nie einen ironischen Satz geschrieben. Es ging immer um alles, um den Menschen, den Humanismus.“ (<https://www.sueddeutsche.de/kultur/christian-kracht-in-frankfurt-leiden-und-werk-1.3981865>, zuletzt aufgerufen am 27.9.2023)

16 Zit. n. Jan Drees, Winzerhut und Gottes Wohlgefallen. Ein Happening im wahren Sinn: Christian Krachts dritte Poetikvorlesung an der Frankfurter Goethe-Universität. In: Tagesspiegel, 24.5.2018 (<https://www.tagesspiegel.de/kultur/poetikvorlesung-von-christian-kracht-winzerhut-und-gottes-wohlgefallen/22594556.html>, zuletzt aufgerufen am 27.9.2023).

6 Literaturverzeichnis

- Achberger, Karen R., *Understanding Ingeborg Bachmann. Understanding Modern European and Latin American Literature*, Columbia 1995.
- Adorno, Theodor W., *Nachgelassene Schriften*, hg. v. Theodor W. Adorno Archiv, Berlin 1993 ff.
- Adorno, Theodor W., *Vorlesungen. Ästhetik (1958/59)*. In: Ders., *Nachgelassene Schriften*, hg. v. Theodor W. Adorno Archiv, Abt. 4: *Vorlesungen*, Bd. 3: *Ästhetik (1958/59)*, Berlin 1993 ff.
- Adorno, Theodor W., *Brief an Viebrock zum Gegenstand der Pressemitteilung vom 8.7.1959 anlässlich der ersten Besetzung der Poetikdozentur*, Universitätsarchiv Frankfurt a.M.; Neues Aktenzeichen: 189.
- Adorno, Theodor W., *Brief an Karl Hax, 14.7.1961*, Universitätsarchiv Frankfurt a.M.; Neues Aktenzeichen: 44.
- Adorno, Theodor W., *Ästhetische Theorie*. In: Ders., *Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden*, hg. v. Rolf Tiedemann, Bd. 7, Frankfurt a.M. 1997–2003.
- Adorno, Theodor W., *Der Artist als Statthalter*. In: Ders., *Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden*, hg. v. Rolf Tiedemann, Bd. 11: *Noten zur Literatur*, Frankfurt a.M. 1997–2003, S. 114–126.
- Adorno, Theodor W., *Der Essay als Form*. In: Ders., *Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden*, hg. v. Rolf Tiedemann, Bd. 11: *Noten zur Literatur*, Frankfurt a.M. 1997–2003, S. 9–33.
- Adorno, Theodor W., *Die auferstandene Kultur*. In: Ders., *Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden*, hg. v. Rolf Tiedemann, Bd. 20.2: *Vermischte Schriften*, Frankfurt a.M. 1997–2003, S. 453–464.
- Adorno, Theodor W., *Engagement*. In: Ders., *Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden*, hg. v. Rolf Tiedemann, Bd. 11: *Noten zur Literatur*, Frankfurt a.M. 1997–2003, S. 409–430.
- Adorno, Theodor W., *Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden*, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M. 1997–2003.
- Adorno, Theodor W., *Jene zwanziger Jahre*. In: Ders., *Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden*, hg. v. Rolf Tiedemann, Bd. 10.2: *Eingriffe. Stichworte*, Frankfurt a.M. 1997–2003, S. 499–506.
- Adorno, Theodor W., *Kulturkritik und Gesellschaft*. In: Ders., *Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden*, hg. v. Rolf Tiedemann, Bd. 10.1: *Prismen. Ohne Leitbild*, Frankfurt a.M. 1997–2003, S. 11–30.
- Adorno, Theodor W., *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. In: Ders., *Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden*, hg. v. Rolf Tiedemann, Bd. 4, Frankfurt a.M. 1997–2003.
- Adorno, Theodor W., *Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit*. In: Ders., *Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden*, hg. v. Rolf Tiedemann, Bd. 6, Frankfurt a.M. 1997–2003.
- Adorno, Theodor W., *Parataxis. Zur späten Lyrik Hölderlins*. In: Ders., *Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden*, hg. v. Rolf Tiedemann, Bd. 11: *Noten zur Literatur*, Frankfurt a.M. 1997–2003, S. 447–491.
- Adorno, Theodor W., *Rede über Lyrik und Gesellschaft*. In: Ders., *Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden*, hg. v. Rolf Tiedemann, Bd. 11: *Noten zur Literatur*, Frankfurt a.M. 1997–2003, S. 49–68.
- Adorno, Theodor W., *Versuch, das Endspiel zu verstehen*. In: Ders., *Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden*, hg. v. Rolf Tiedemann, Bd. 11: *Noten zur Literatur*, Frankfurt a.M. 1997–2003, S. 281–321.
- Adorno, Theodor W., *Zu Subjekt und Objekt*. In: Ders., *Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden*, hg. v. Rolf Tiedemann, 10.2: *Eingriffe. Stichworte*, Frankfurt a.M. 1997–2003, S. 741–758.
- Adorno, Theodor W., *Zum Gedächtnis Eichendorffs*. In: Ders., *Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden*, hg. v. Rolf Tiedemann, Bd. 11: *Noten zur Literatur*, Frankfurt a.M. 1997–2003, S. 69–94.

- Adorno, Theodor W., Zur Krisis der Literaturkritik. In: Ders., Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden, hg. v. Rolf Tiedemann, Bd. 11: Noten zur Literatur, Frankfurt a.M. 1997–2003, S. 661–664.
- Albrecht, Clemens, Die Massenmedien und die Frankfurter Schule. In: Die intellektuelle Gründung der Bundesrepublik. Eine Wirkungsgeschichte der Frankfurter Schule, hg. v. Clemens Albrecht, Günter C. Behrmann, Frankfurt a.M. 1999, S. 203–246.
- Albrecht, Monika; Göttsche, Dirk (Hg.), Bachmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2002.
- Albrecht, Andrea; Löschner, Claudia (Hg.), Käte Hamburger. Kontext, Theorie und Praxis, Berlin, Boston 2015.
- Allkemper, Alo; Eke, Norbert Otto; Steinecke, Hartmut (Hg.), Poetologisch-poetische Interventionen. Gegenwartsliteratur schreiben, München 2012.
- Alt, Peter-André, Das Problem der inneren Form. Zur Hölderlin-Rezeption Benjamins und Adornos. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 61 (1987), H. 3, S. 531–562.
- Alt, Peter-André, Aufklärung, 2., durchges. Aufl., Stuttgart 2001.
- Ammon, Frieder von, Fülle des Lauts. Aufführung und Musik in der deutschsprachigen Lyrik seit 1945: Das Werk Ernst Jandls in seinen Kontexten, Stuttgart 2018.
- Ammon, Frieder von, Lyrikologie. In: Handbuch Literarische Rhetorik, hg. v. Rüdiger Zymner, Berlin, Boston 2015, S. 221–242.
- Ammon, Frieder von, Wer spricht beim Gedichtvortrag? Zum Problem der Korrelation von Sprecher und Adressanten in Aufführungssituationen. In: Grundfragen der Lyrikologie. Lyrisches Ich, Textsubjekt, Sprecher?, hg. v. Claudia Hillebrandt, Sonja Klimek, Ralph Müller u. a., Berlin, Boston 2019, S. 224–241.
- Ansel, Michael, Helmut Heißenbüttel. Ein Poeta doctus des 20. Jahrhunderts. In: „Reden über die Schwierigkeiten der Rede“. Das Werk Helmut Heißenbüttels, hg. v. Hans-Edwin Friedrich, Sven Hanuschek, München 2011, S. 79–96.
- Anz, Thomas (Hg.), Handbuch Literaturwissenschaft. Gegenstände – Konzepte – Institutionen, Stuttgart 2007.
- Anz, Thomas, Benns Bekenntnisse zur expressionistischen Moderne und zum Nationalsozialismus. In: Gottfried Benns Modernität, hg. v. Friederike Reents, Göttingen 2007, S. 11–23.
- Arendt, Hannah, What Is Permitted to Jove ... Reflections on the Poet Bertolt Brecht and His Relation to Politics. In: Hannah Arendt. Reflections on literature and culture, hg. v. Susannah Young-ah Gottlieb, Palo Alto 2007, S. 223–256.
- Aristoteles, Poetik. Griechisch/Deutsch, hg. v. Manfred Fuhrmann, bibliogr. erg. Ausg. 2014, Stuttgart 2014.
- Assmann, David-Christopher, Rausch und Arbeit, harte Arbeit. John von Düffels Authentifizierungsgeste. In: A Journal of Germanic Studies 47 (2011), H. 3, S. 365–378.
- Assmann, David-Christopher, Poetologien des Literaturbetriebs. Szenen bei Kirchhoff, Maier, Gstrein und Händler, Berlin 2014.
- Assmann, David-Christopher; Menzel, Nicola (Hg.), Textgerede. Interferenzen von Mündlichkeit und Schriftlichkeit in der Gegenwartsliteratur, Paderborn 2018.
- Assmann, David-Christopher; Kempke, Kevin; Menzel, Nicola (Hg.), Leider nein! Die Absage als kulturelle Praktik, Bielefeld 2020.
- Avanessian, Armen; Howe, Jan Niklas; Campe, Rüdiger, Poetik. Historische Narrative und aktuelle Positionen, Berlin 2014.

- Bachmann, Ingeborg, Dunkles zu sagen. In: Dies., Werke, hg. v. Christine Koschel, Bd. 1, München 1993, S. 32.
- Bachmann, Ingeborg, Musik und Dichtung. In: Dies., Werke, hg. v. Christine Koschel, Bd. 4, München 1993, S. 59–62.
- Bachmann, Ingeborg, Probleme zeitgenössischer Dichtung. Frankfurter Vorlesungen. In: Dies., Werke, hg. v. Christine Koschel, Bd. 4, München 1993, S. 181–274.
- Bachmann, Ingeborg, Rede zur Verleihung des Anton-Wildgans-Preises. In: Dies., Werke, hg. v. Christine Koschel, Bd. 4, München 1993, S. 294–297.
- Bachmann, Ingeborg, Werke, hg. v. Christine Koschel, 4 Bände, München 1993.
- Bachmann, Ingeborg, Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews, 4. Aufl., München 1994.
- Bachmann, Ingeborg; Celan, Paul, Herzzeit. Ingeborg Bachmann – Paul Celan, der Briefwechsel. Mit den Briefwechseln zwischen Paul Celan und Max Frisch sowie zwischen Ingeborg Bachmann und Gisèle Celan-Lestrange, hg. v. Bertrand Badiou, Frankfurt a.M. 2008.
- Bannasch, Bettina, Literaturkritische Essays und Frankfurter Vorlesungen. In: Bachmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. v. Monika Albrecht, Dirk Götsche, Stuttgart 2002, S. 191–203.
- Barner, Wilfried, Poeta doctus. Über die Renaissance eines Dichterideals in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts. In: Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Festschrift für Richard Brinkmann, hg. v. Jürgen Brummack, Tübingen 1981, S. 725–752.
- Barthes, Roland, Der Tod des Autors. In: Texte zur Theorie der Autorschaft, hg. v. Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matías Martínez u. a., Stuttgart 2000, S. 185–193.
- Barthes, Roland, Literatur oder Geschichte. In: Ders., Am Nullpunkt der Literatur, Frankfurt a.M. 2016, S. 73–170.
- Bartsch, Kurt, Ingeborg Bachmann, 2., überarb. und erw. Aufl., Stuttgart 1997.
- Batteux, Charles; Schlegel, Johann Adolf, Von der lyrischen Poesie. In: Lyriktheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart, hg. v. Ludwig Völker, Stuttgart 2011, S. 46–57.
- Bauer, Matthias; Patrut, Julia-Karin, Facetten des Vielfältigen in der Lyrik. Interferenzen und interkulturelle Literatur. In: Zeitschrift für interkulturelle Germanistik 8 (2017), H. 2, S. 53–72.
- Beckett, Samuel, Stories, and Texts for nothing, New York 1967.
- Beicken, Peter, Ingeborg Bachmann, 2., verb. und um bibliogr. Nachtr. erw. Aufl., München 1992.
- Bekes, Peter, Peter Rühmkorf. In: Kindlers neues Literatur-Lexikon, hg. v. Walter Jens, Rudolf Radler, Bd. 14, Frechen 2001, S. 447–450.
- Bender, Hans, Mein Gedicht ist mein Messer. Lyriker zu ihren Gedichten, erw. Aufl., München 1961.
- Benn, Gottfried, Das Genieproblem. In: Ders., Sämtliche Werke. Stuttgarter Ausgabe, hg. v. Holger Hof, Gerhard Schuster, Bd. 3: Prosa 1 (1910–1932), Stuttgart 1986 ff., S. 278–291.
- Benn, Gottfried, Der Aufbau der Persönlichkeit. Grundriss einer Geologie des Ich. In: Ders., Sämtliche Werke. Stuttgarter Ausgabe, hg. v. Holger Hof, Gerhard Schuster, Bd. 3: Prosa 1 (1910–1932), Stuttgart 1986 ff., S. 263–277.
- Benn, Gottfried, Epilog und Lyrisches Ich. In: Ders., Sämtliche Werke. Stuttgarter Ausgabe, hg. v. Holger Hof, Gerhard Schuster, Bd. 3: Prosa 1 (1910–1932), Stuttgart 1986 ff., S. 127–133.
- Benn, Gottfried, Probleme der Lyrik. In: Ders., Sämtliche Werke. Stuttgarter Ausgabe, hg. v. Holger Hof, Gerhard Schuster, Bd. 6: Prosa 4 (1951–1956), Stuttgart 1986 ff., S. 9–44.
- Benn, Gottfried, Rede auf Heinrich Mann. In: Ders., Sämtliche Werke. Stuttgarter Ausgabe, hg. v. Holger Hof, Gerhard Schuster, Bd. 3: Prosa 1 (1910–1932), Stuttgart 1986 ff., S. 315–322.
- Benn, Gottfried, Rede in Darmstadt. In: Ders., Sämtliche Werke. Stuttgarter Ausgabe, hg. v. Holger Hof, Gerhard Schuster, Bd. 6: Prosa 4 (1951–1956), Stuttgart 1986 ff., S. 45–48.

- Benn, Gottfried, *Sämtliche Werke*. Stuttgarter Ausgabe, hg. v. Holger Hof, Gerhard Schuster, 7 Bände, Stuttgart 1986 ff.
- Benn, Gottfried, Vortrag in Knokke. In: Ders., *Sämtliche Werke*. Stuttgarter Ausgabe, hg. v. Holger Hof, Gerhard Schuster, Bd. 6: Prosa 4 (1951–1956), Stuttgart 1986 ff., S. 72–79.
- Benn, Gottfried, *Wirklichkeit*. In: Ders., *Sämtliche Werke*. Stuttgarter Ausgabe, hg. v. Holger Hof, Gerhard Schuster, Bd. 1: Gedichte 1, Stuttgart 1986 ff., S. 267.
- Benn, Gottfried, *Zur Problematik des Dichterischen*. In: Ders., *Sämtliche Werke*. Stuttgarter Ausgabe, hg. v. Holger Hof, Gerhard Schuster, Bd. 3: Prosa 1 (1910–1932), Stuttgart 1986 ff., S. 232–247.
- Benn, Gottfried, *Briefe an F.W. Oelze. 1945–1949*, hg. v. Harald Steinhagen, Jürgen Schröder, 2. Aufl., Stuttgart 2008.
- Benn, Gottfried; Oelze, Friedrich Wilhelm, *Briefwechsel 1932–1956*, hg. v. Harald Steinhagen, Stephan Kraft, Holger Hof, 4 Bände, Stuttgart, Göttingen 2016.
- Benn, Gottfried, *Briefwechsel 1951–1956*. In: Dies., *Briefwechsel 1932–1956*, hg. v. Harald Steinhagen, Stephan Kraft, Holger Hof, Bd. 4, Stuttgart, Göttingen 2016.
- Bense, Max, *Über den Essay und seine Prosa*. In: *Deutsche Essays. Prosa aus zwei Jahrhunderten*, hg. v. Ludwig Rohner, München 1972, S. 48–61.
- Bergh, Gerhard van den, *Adornos philosophisches Deuten von Dichtung. Ästhetische Theorie und Praxis der Interpretation. Der Hölderlin-Essay als Modell*, Bonn 1989.
- Bermann Fischer, Gottfried, *Brief von Bermann Fischer an Viebrock vom 25.1.1960* (Frankfurter Universitätsarchiv; ohne Aktenzeichen).
- Berning, Matthias, Peter Rühmkorf. In: *Benn-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. v. Christian M. Hanna, Friederike Reents, Stuttgart 2016, S. 378–379.
- Bernstein, Nils, „kennen sie mich herren/meine damen und herren“. *Phraseologismen in moderner Lyrik am Beispiel von Ernst Jandl und Nicanor Parra*, Würzburg 2011.
- Beun, Cyril de, *Schriftstellerreden 1880–1938: Intellektuelle, Interdiskurse, Institutionen, Medien*, Berlin, Boston 2021.
- Beutin, Wolfgang; Beilein, Matthias; Ehlert, Klaus u. a. (Hg.), *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, 8. aktual. u. erw. Auflage, Stuttgart, Weimar 2013.
- Bies, Michael; Gamper, Michael; Kleeberg, Ingrid (Hg.), *Gattungs-Wissen. Wissenspoetologie und literarische Form*, Göttingen 2013.
- Blumenberg, Hans, *Sprachsituation und immanente Poetik*. In: *Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne* (= Band 2: Poetik und Hermeneutik. Kolloquium Köln 1964), hg. v. Wolfgang Iser, München 1966, S. 145–155.
- Bogdal, Klaus-Michael, *Literarischer Antisemitismus nach Auschwitz. Perspektiven der Forschung*. In: *Literarischer Antisemitismus nach Auschwitz*, hg. v. Klaus-Michael Bogdal, Klaus Holz, Matthias N. Lorenz, Stuttgart, Weimar 2007, S. 1–12.
- Bohley, Johanna, *Zur Konjunktur der Gattung Poetikvorlesung als „Form für nichts“*. In: *Das erste Jahrzehnt. Narrative und Poetiken des 21. Jahrhunderts*, hg. v. Julia Schöll, Johanna Bohley, Würzburg 2011, S. 227–242.
- Bohley, Johanna, *Dichter am Pult. Altes/Neues aus Poetikvorlesungen 2010–2015*. In: *Gegenwart schreiben. Zur deutschsprachigen Literatur 2000–2015*, hg. v. Corina Caduff, Ulrike Vedder, Paderborn 2017, S. 243–254.
- Bollenbeck, Georg (Hg.), *Die janusköpfigen 50er Jahre*, Wiesbaden 2000.
- Borchers, Elisabeth: *Lichtwelten – abgedunkelte Räume. Frankfurter Poetikvorlesungen*, Frankfurt a.M. 2003.
- Borgards, Roland (Hg.), *Büchner-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart 2009.
- Bösch, Frank, *Zeitenwende 1979. Als die Welt von heute begann*, München 2019.

- Böschenstein, Bernhard; Weigel, Sigrid (Hg.), Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Poetische Korrespondenzen, 2. Aufl., Frankfurt a.M. 1997.
- Böschenstein, Bernhard; Weigel, Sigrid, Paul Celan – Ingeborg Bachmann. Zur Rekonstruktion einer Konstellation. In: Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Poetische Korrespondenzen, hg. v. Bernhard Böschenstein, Sigrid Weigel, Frankfurt a.M. 1997, S. 7–14.
- Böttcher, Philipp; Trilcke, Peer, „Ich war äußerlich und innerlich pleite“. Die Neukonstituierung des Autors Peter Rühmkorf nach 1972. In: „Lass leuchten!“. Peter Rühmkorf zwischen Aufklärung, Romantik und Volksvermögen, hg. v. Jan Bürger, Stephan Opitz, Göttingen 2010, S. 65–96.
- Böttiger, Helmut, Die Gruppe 47. Als die deutsche Literatur Geschichte schrieb, 2. Aufl., München 2013.
- Brandmeyer, Rudolf, Das historische Paradigma der subjektiven Gattung. Zum Lyrikbegriff in Friedrich Schlegels „Geschichte der Poesie der Griechen und Römer“. In: Wege in und aus der Moderne. Von Jean Paul zu Günter Grass, hg. v. Werner Jung, Sascha Löwenstein, Thomas Maier u. a., Bielefeld 2006, S. 155–174.
- Brandmeyer, Rudolf, Poetiken der Lyrik. Von der Normpoetik zur Autorenpoetik. In: Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte, hg. v. Dieter Lamping, Stuttgart 2016, S. 2–14.
- Brockoff, Jürgen; Geitner, Ursula; Stüssel, Kerstin (Hg.), Engagement. Konzepte von Gegenwart und Gegenwartsliteratur, Göttingen 2016.
- Brokoph-Mauch, Gudrun (Hg.), Ingeborg Bachmann. Neue Richtungen in der Forschung? St. Ingbert 1995.
- Brummack, Jürgen (Hg.), Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Festschrift für Richard Brinkmann, Tübingen 1981.
- Büchner, Georg, Dantons Tod. Ein Drama. In: Ders., Sämtliche Werke und Briefe, hg. v. Werner R. Lehmann, Bd. 1, Hamburg 1967, S. 7–75.
- Burdorf, Dieter (Hg.), „Im Geheimnis der Begegnung“. Ingeborg Bachmann und Paul Celan, Iserlohn 2003.
- Burdorf, Dieter, Einführung in die Gedichtanalyse, Stuttgart 1995.
- Burdorf, Dieter, Benn als Fest- und Gedenkredner. In: Gottfried Benn. Wechselspiele zwischen Biographie und Werk, hg. v. Matías Martínez, Göttingen 2007, S. 85–112.
- Bürger, Peter, Theorie der Avantgarde, Frankfurt a.M. 1974.
- Bürger, Jan; Opitz, Stephan (Hg.), „Lass leuchten!“. Peter Rühmkorf zwischen Aufklärung, Romantik und Volksvermögen, Göttingen 2010.
- Busch, Christopher; Dembeck, Till; Jäger, Maren (Hg.), Ichtexpte. Beiträge zur Philologie des Individuellen, Paderborn 2019.
- Caduff, Corina; Vedder, Ulrike (Hg.), Gegenwart schreiben. Zur deutschsprachigen Literatur 2000–2015, Paderborn 2017.
- Cage, John, Silence. Lectures and writings, Middletown, Conn. 1973.
- Campe, Rüdiger, Affekt und Ausdruck. Zur Umwandlung der literarischen Rede im 17. und 18. Jahrhundert, Tübingen 1990.
- Campe, Rüdiger, Zitat. In: Büchner-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. v. Roland Borgards, Stuttgart 2009, S. 274–282.
- Campe, Rüdiger, Three Modes of Citation. Historical, Casuistic, and Literary Writing in Büchner. In: The Germanic Review: Literature, Culture, Theory 89 (2014), H. 1, S. 44–59.
- Celan, Paul, Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen. In: Ders., Gesammelte Werke. In fünf Bänden, hg. v. Beda Allemann, Stefan Reichert, Bd. 3: Gedichte III. Prosa. Reden, Frankfurt a.M. 1986, S. 185–186.

- Celan, Paul, Gesammelte Werke. In fünf Bänden, hg. v. Beda Allemann, Stefan Reichert, 5 Bände, Frankfurt a.M. 1986.
- Celan, Paul, Der Meridian. Endfassung – Entwürfe – Materialien. In: Ders., Werke. Tübinger Ausgabe, hg. v. Jürgen Wertheimer, Heino Schull, Christiane Wittkop, Frankfurt a.M. 1999 ff.
- Celan, Paul, Werke. Tübinger Ausgabe, hg. v. Jürgen Wertheimer, Heino Schull, Christiane Wittkop, Frankfurt a.M. 1999 ff.
- Dechert, Jens, Probleme der Lyrik. Die Neubestimmung der Lyrik nach 1945. In: Gottfried Benn (1886–1956). Studien zum Werk, hg. v. Walter Delabar, Ursula Kocher, Bielefeld 2007, S. 211–230.
- Delabar, Walter; Kocher, Ursula (Hg.), Gottfried Benn (1886–1956). Studien zum Werk, Bielefeld 2007.
- Dembeck, Till, Was ist hier defekt? Sprachdifferenz und Laut in Gedichten Ernst Jandls und Oskar Pastiors. In: Dichtung für die Ohren. Literatur als tonale Kunst in der Moderne, hg. v. Britta Herrmann, Berlin 2015, S. 167–189.
- Derrida, Jacques, Das Gesetz der Gattungen. In: Ders., Gestade, hg. v. Peter Engelmann, Peter Engelmann, Monika Buchgeister, Wien 1994, S. 245–283.
- Detering, Heinrich; Fohrmann, Jürgen (Hg.), Autorschaft. Positionen und Revisionen. DFG-Symposion 2001, Stuttgart, Weimar 2002.
- Diner, Dan; Benhabib, Seyla; Hoppmann-Löwenthal, Susanne (Hg.), Zivilisationsbruch. Denken nach Auschwitz, Frankfurt a.M. 1988.
- Domin, Hilde, Das Gedicht als Augenblick von Freiheit. Frankfurter Poetik-Vorlesungen 1987/1988, Frankfurt a.M. 2005.
- Donahue, Neil H., Karl Krolow and the poetics of amnesia in postwar Germany, Rochester, NY 2002.
- Drees, Jan, Winzerhut und Gottes Wohlgefallen. Ein Happening im wahren Sinn: Christian Krachts dritte Poetikvorlesung an der Frankfurter Goethe-Universität. In: Tagesspiegel, 24.5.2018 (<https://www.tagesspiegel.de/kultur/poetikvorlesung-von-christian-kracht-winzerhut-und-gottes-wohlgefallen/22594556.html>, zuletzt aufgerufen am 27.9.2023).
- Durzak, Manfred, Ist Rühmkorf dabei, ein Klassiker zu werden? Ein Gespräch mit Peter Rühmkorf. In: Zwischen Freund Hein und Freund Heine: Peter Rühmkorf. Studien zu seinem Werk, hg. v. Manfred Durzak, Hartmut Steinecke, Reinbek b. Hamburg 1989, S. 321–364.
- Eberhardt, Joachim, „Es gibt für mich keine Zitate“. Intertextualität im dichterischen Werk Ingeborg Bachmanns, Berlin 2002.
- Eberhardt, Joachim, Sprachphilosophie und poetologische Sprachreflexion. In: Bachmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. v. Monika Albrecht, Dirk Götsche, Stuttgart 2002, S. 214–216.
- Eke, Norbert Otto, Poetologisch-poetische Interventionen: Gegenwartsliteratur schreiben. Dreißig Jahre Paderborner Gastdozentur für Schriftstellerinnen und Schriftsteller. In: Poetologisch-poetische Interventionen. Gegenwartsliteratur schreiben, hg. v. Alo Allkemper, Norbert Otto Eke, Hartmut Steinecke, München 2012, S. 9–25.
- Eliot, T. S., The Three Voices of Poetry, New York 1954.
- Enzensberger, Hans Magnus, Die Steine der Freiheit. In: Merkur 13 (1959), H. 139, S. 770–775.
- Enzensberger, Hans Magnus, Gedichte. Die Entstehung eines Gedichts, Frankfurt a.M. 1962.
- Enzensberger, Hans Magnus, Brief von H. M. Enzensberger an Herrn Professor Neumark aus Tjölme/Norwegen, 16.9.1962, (Universitätsarchiv Frankfurt a.M.; ohne Aktenzeichen).
- Enzensberger, Hans Magnus, Gemeinplätze, die Neueste Literatur betreffend. In: Kursbuch 15 (1968), S. 187–197.
- Enzensberger, Hans Magnus, Die Aporien der Avantgarde. In: Ders., Einzelheiten II. Poesie und Politik, Frankfurt a.M. 1997, S. 50–80.
- Enzensberger, Hans Magnus, Einzelheiten II. Poesie und Politik, Frankfurt a.M. 1997.

- Enzensberger, Hans Magnus, Poesie und Politik. In: Ders., Einzelheiten II. Poesie und Politik, Frankfurt a.M. 1997, S. 113–137.
- Enzensberger, Hans Magnus, Gedichte, Frankfurt a.M. 1999.
- Enzensberger, Hans Magnus, Goldener Schnittmusterbogen zur poetischen Wiederaufrüstung. In: Ders., Gedichte, Frankfurt a.M. 1999, S. 85–86.
- Enzensberger, Hans Magnus, Albumblatt für Peter Rühmkorf. In: Ders., Scharmützel und Scholien. Über Literatur, hg. v. Rainer Barbey, Frankfurt a.M. 2009, S. 688–693.
- Enzensberger, Hans Magnus, Die Entstehung eines Gedichts. In: Ders., Scharmützel und Scholien. Über Literatur, hg. v. Rainer Barbey, Frankfurt a.M. 2009, S. 798–817.
- Enzensberger, Hans Magnus, Scharmützel und Scholien. Über Literatur, hg. v. Rainer Barbey, Frankfurt a.M. 2009.
- Enzensberger, Hans Magnus, Spielen Schriftsteller eine Rolle? Frankfurter Poetikvorlesungen 1964/65. In: Ders., Scharmützel und Scholien. Über Literatur, hg. v. Rainer Barbey, Frankfurt a.M. 2009, S. 9–82.
- Eppelsheimer, Hanns W., Laudatio auf Hans Magnus Enzensberger anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises. In: <https://www.deutscheakademie.de/de/auszeichnungen/georg-buechner-preis/hans-magnus-enzensberger/laudatio> (zuletzt aufgerufen am 27.9.2023).
- Fassbind, Bernard, Poetik des Dialogs. Voraussetzungen dialogischer Poesie bei Paul Celan und Konzepte von Intersubjektivität bei Martin Buber, Martin Heidegger und Emmanuel Lévinas, München 1995.
- Felsch, Philipp, Der lange Sommer der Theorie. Geschichte einer Revolte. 1960–1990, 3., durchges. Auflage, München 2015.
- Felstiner, John, Paul Celan. Eine Biographie, 2. Aufl., unveränd. Nachdr., München 2010.
- Fetz, Bernhard (Hg.), Ernst Jandl. Musik, Rhythmus, radikale Dichtung, Wien 2005.
- Fischer, Alexander M., Posierende Poeten. Autorinszenierungen vom 18. bis zum 21. Jahrhundert, Heidelberg 2015.
- Fischer, Bernhard, „Probleme der Lyrik“ (1951). In: Benn-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. v. Christian M. Hanna, Friederike Reents, Stuttgart 2016, S. 215–219.
- Fischer-Lichte, Erika, Ästhetik des Performativen, 9. Aufl., Frankfurt a.M. 2014.
- Foucault, Michel, Was ist ein Autor? In: Texte zur Theorie der Autorschaft, hg. v. Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matías Martínez u. a., Stuttgart 2000, S. 194–229.
- Foucault, Michel, Schriften zur Literatur, hg. v. Daniel Defert, François Ewald, Frankfurt a.M. 2008.
- Foucault, Michel, Was ist ein Autor? In: Ders., Schriften zur Literatur, hg. v. Daniel Defert, François Ewald, Frankfurt a.M. 2008, S. 234–270.
- Freie Akademie der Künste in Hamburg (Hg.), 20. Jahrbuch der Freien Akademie der Künste in Hamburg von 1968, Hamburg 1968.
- Friedrich, Hans-Edwin; Hanuschek, Sven (Hg.), „Reden über die Schwierigkeiten der Rede“. Das Werk Helmut Heißenbüttels, München 2011.
- Friedrich, Hans-Edwin; Potthast, Barbara (Hg.), Peter Rühmkorfs Lyrik, Göttingen 2015.
- Friedrich, Hugo, Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts, Reinbek bei Hamburg 1956.
- Galli, Matteo, The Artist is Present. Das Zeitalter der Poetikvorlesungen. In: Merkur 68 (2014), H. 1, S. 61–65.
- Gamm, Gerhard; Schürmann, Eva (Hg.), Das unendliche Kunstwerk. Von der Bestimmtheit des Unbestimmten in der ästhetischen Erfahrung, Hamburg 2007.
- Gann, Thomas, Gehirn und Züchtung. Gottfried Benns psychiatrische Poetik 1910–1933/34, Bielefeld 2015.

- Gehle, Holger, Poetologien nach Auschwitz. Bachmanns und Celans Sprechen über Dichtung zwischen 1958 und 1961. In: Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Poetische Korrespondenzen, hg. v. Bernhard Böschenstein, Sigrid Weigel, Frankfurt a.M. 1997, S. 116–130.
- Geppert, Hans Vilmar; Zapf, Hubert (Hg.), Theorien der Literatur. Grundlagen und Perspektiven, Tübingen 2007.
- Gesellschaft der Freunde der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main e.V. (Hg.), Wenn Schreibende reden ... Gespräche zur Frankfurter Gastdozentur Poetik, Frankfurt a.M. 1998.
- Geulen, Eva, Das Ende der Kunst. Lesarten eines Gerüchts nach Hegel, Frankfurt a.M. 2002.
- Geulen, Eva; Geimer, Peter, Was leistet Selbstreflexivität in Kunst, Literatur und ihren Wissenschaften? In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 89 (2015), H. 4, S. 521–533.
- Geyer, Paul; Schmitz-Emans, Monika (Hg.), Proteus im Spiegel. Kritische Theorie des Subjekts im 20. Jahrhundert, Würzburg 2003.
- Gisi, Lucas Marco; Meyer, Urs; Sorg, Reto (Hg.), Medien der Autorschaft. Formen literarischer (Selbst-)Inszenierung von Brief und Tagebuch bis Fotografie und Interview, München 2013.
- Grünig, Hiltrud, Entstehung und Krise lyrischer Subjektivität. Vom klassischen lyrischen Ich zur modernen Erfahrungswirklichkeit, Stuttgart 1983.
- Goddemeier, Christof, „Fanatismus zur Transzendenz“. Am 7. Juli 1956 starb der Dichter und Arzt Gottfried Benn. In: Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte 59 (2007), H. 2, S. 175–182.
- Golisch, Stefanie, Ingeborg Bachmann zur Einführung, Hamburg 1997.
- Görner, Rüdiger, Wortspuren ins Offene. Lyrische Selbstbestimmungen, Heidelberg 2016.
- Gottlieb, Susannah Young-ah (Hg.), Hannah Arendt. Reflections on literature and culture, Palo Alto 2007.
- Göttsche, Dirk; Ohl, Hubert (Hg.), Ingeborg Bachmann. Neue Beiträge zu ihrem Werk. Internationales Symposium Münster 1991, Würzburg 1993.
- Gottsched, Johann Christoph, Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen. In: Ders., Schriften zur Literatur, hg. v. Horst Steinmetz, Stuttgart 2009, S. 12–196.
- Grass, Günter, Schreiben nach Auschwitz. Frankfurter Poetik-Vorlesung, Frankfurt a.M. 1990.
- Grimm, Reinhold (Hg.), Zur Lyrik-Diskussion, Darmstadt 1966.
- Grimm, Gunter E., Literatur und Gelehrtentum in Deutschland. Untersuchungen zum Wandel ihres Verhältnisses vom Humanismus bis zur Frühaufklärung, Tübingen 1983.
- Grimm, Gunter E.; Schärf, Christian (Hg.), Schriftsteller-Inszenierungen, Bielefeld 2008.
- Groddeck, Wolfram, Reden über Rhetorik. Zu einer Stilistik des Lesens, Basel, Frankfurt a.M. 1995.
- Grünbein, Durs, Vom Stellenwert der Worte. Frankfurter Poetikvorlesung 2009, Berlin 2010.
- Gutjahr, Ortrud, Rhetorik und Literatur. Ingeborg Bachmanns Poetik-Entwurf. In: Ingeborg Bachmann. Neue Beiträge zu ihrem Werk. Internationales Symposium Münster 1991, hg. v. Dirk Göttsche, Hubert Ohl, Würzburg 1993, S. 299–327.
- Haarmann, Andreas; Rok, Cora (Hg.), Wozu Literatur(-wissenschaft)? Methoden, Funktionen, Perspektiven, Göttingen 2019.
- Hachmann, Gundela, Poeta doctus docens. Poetikvorlesungen als Inszenierung von Bildung. In: Subjektform Autor. Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung, hg. v. Sabine Kyora, Bielefeld 2014, S. 137–155.
- Hahn, Peter (Hg.), Literatur in Frankfurt. Ein Lexikon zum Lesen, Frankfurt a.M. 1987.
- Hahn, Barbara (Hg.), Im Nachvollzug des Geschriebenseins. Theorie der Literatur nach 1945, Würzburg 2007.
- Hahn, Marcus, Gottfried Benn und das Wissen der Moderne. 1905–1932, Göttingen 2012.
- Hamburger, Käte, Die Logik der Dichtung, 3. Aufl., Frankfurt a.M. 1980.

- Hammerschmid, Michael; Neundlinger, Helmut, „von einen sprachen“. Poetologische Untersuchungen zum Werk Ernst Jandls, Innsbruck, Wien, Bozen 2008.
- Hanna, Christian M.; Reents, Friederike (Hg.), Benn-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2016.
- Hartung, Harald, Lyrik und Hoffnung. Hilde Domin, „Das Gedicht als Augenblick von Freiheit“ (1988). In: Poetik der Autoren. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, hg. v. Paul Michael Lützeler, Frankfurt a.M. 1994, S. 182–193.
- Hartwig, Ina, Wer war Ingeborg Bachmann? Eine Biographie in Bruchstücken, Frankfurt a.M. 2017.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, Vorlesungen über Ästhetik III. In: Ders., Werke. In 20 Bänden und 1 Registerband, Bd. 15, Frankfurt a.M. 2003.
- Heißenbüttel, Helmut, Dankrede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises 1969. In: <https://www.deutscheakademie.de/de/auszeichnungen/georg-buechner-preis/helmut-heissenbuettel/dankrede> (zuletzt aufgerufen am 27.9.2023).
- Heißenbüttel, Helmut, Grundbegriffe einer Poetik im 20. Jahrhundert. Frankfurter Vorlesungen über Poetik 1963. In: Ders., Über Literatur. Aufsätze und Frankfurter Vorlesungen, München 1970, S. 116–194.
- Heißenbüttel, Helmut, Über den Einfall. In: Ders., Über Literatur. Aufsätze und Frankfurter Vorlesungen, München 1970, S. 212–215.
- Hemecker, Wilhelm; Mittermayer, Manfred; Österle, David (Hg.), Mythos Bachmann. Zwischen Inszenierung und Selbstinszenierung, Wien 2011.
- Herrmann, Britta (Hg.), Dichtung für die Ohren. Literatur als tonale Kunst in der Moderne, Berlin 2015.
- Hiebel, Hans H., Das Spektrum der modernen Poesie. Interpretationen deutschsprachiger Lyrik 1900–2000 im internationalen Kontext der Moderne, Würzburg 2006.
- Hillebrandt, Claudia; Klimek, Sonja; Müller, Ralph u. a. (Hg.), Grundfragen der Lyrikologie. Lyrisches Ich, Textsubjekt, Sprecher? Berlin, Boston 2019.
- Hillebrandt, Claudia; Klimek, Sonja; Müller, Ralph u. a., Wer spricht das Gedicht? Adressatenmarkierung in Lyrik. In Grundfragen der Lyrikologie. Lyrisches Ich, Textsubjekt, Sprecher?, hg. v. Claudia Hillebrandt, Sonja Klimek, Ralph Müller u. a., Berlin, Boston 2019, S. 1–21.
- Hinck, Walter, Magie und Tagtraum. Das Selbstbild des Dichters in der deutschen Lyrik, Frankfurt a.M. 1994.
- Hinderer, Walter (Hg.), Geschichte der deutschen Lyrik vom Mittelalter bis zur Gegenwart, 3. Aufl., Würzburg 2010.
- Hinderer, Walter, Arbeit an der Gegenwart. Zur deutschen Literatur nach 1945, Würzburg 1994.
- Hochreiter, Susanne; Oberreither, Bernhard; Rauchenbacher, Marina u. a. (Hg.), Ein Zoll Dankfest. Texte für die Germanistik. Konstanze Fliedl zum 60. Geburtstag, Würzburg 2015.
- Höcker, Arne, Brainless. Scientific Observation and Literary Writing in Gottfried Benn. In: Monatshefte 105 (2013), H. 3, S. 458–471.
- Hofmannsthal, Hugo von, Der Brief des Lord Chandos. Schriften zur Literatur, Kultur und Geschichte, hg. v. Mathias Mayer, Stuttgart 2012.
- Homepage der Frankfurter Poetikdozentur, https://www.uni-frankfurt.de/44355962/Archiv__Frankfurter_Poetikvorlesungen (zuletzt aufgerufen am 27.9.2023).
- Hohendahl, Peter Uwe (Hg.), Benn – Wirkung wider Willen. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Bennis, Frankfurt a.M. 1971.
- Höller, Hans, Ingeborg Bachmann. Das Werk. Von den frühesten Gedichten bis zum „Todesarten“-Zyklus, Frankfurt a.M. 1987.

- Höllerer, Walter, Einleitung des Symposiums „Lyrik heute“. In: Akzente (1961), H. 1, S. 2–4.
- Hrdličková, Jana, Die deutschsprachige Lyrik und die ‚Stunde Null‘ 1945. In: Brünner Beiträge zur Germanistik und Nordistik 34.2 (2020), S. 45–63.
- Ihmdahl, Max; Iser, Wolfgang; Jauß, Hans Robert u. a. (Hg.), Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste. Texte und Abhandlungen, München 1969.
- Jäger, Maren, Man wird ja wohl noch „Ich“ sagen dürfen! Zur Institutionalisierung von Individualität im Genre der Poetikvorlesung. In: Ichtex. Beiträge zur Philologie des Individuellen, hg. v. Christopher Busch, Till Dembeck, Maren Jäger, Paderborn 2019, S. 185–213.
- Jahraus, Oliver, Literatur als Medium. Sinnkonstitution und Subjekterfahrung zwischen Bewußtsein und Kommunikation, Weilerswist 2003.
- Jandl, Ernst, Das Öffnen und Schließen des Mundes. Frankfurter Poetik-Vorlesung, Darmstadt, Neuwied 1985.
- Jandl, Ernst, Das Öffnen und Schließen des Mundes. Frankfurter Poetikvorlesungen 1984/1985. 2 DVDs, 263 min., hg. v. Johannes Ullmeier, Frankfurt a.M. 2010.
- Jandl, Ernst, Das Sprechgedicht. In: Ders., Werke in 6 Bänden, hg. v. Klaus Siblewski, Bd. 6, München 2016, S. 8.
- Jandl, Ernst, die bearbeitung der mütze. Gedichte. In: Ders., Werke in 6 Bänden, hg. v. Klaus Siblewski, Bd. 3, München 2016.
- Jandl, Ernst, Mitteilungen aus der literarischen Praxis. 3 Vorträge. In: Ders., Werke in 6 Bänden, hg. v. Klaus Siblewski, Bd. 6, München 2016, S. 174–246.
- Jandl, Ernst, Werke in 6 Bänden, hg. v. Klaus Siblewski, München 2016.
- Jannidis, Fotis; Lauer, Gerhard; Martínez, Matías u. a. (Hg.), Texte zur Theorie der Autorschaft, Stuttgart 2000.
- Jannidis, Fotis; Lauer, Gerhard; Martínez, Matías u. a. (Hg.), Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs, Tübingen 2008.
- Jannidis, Fotis; Lauer, Gerhard; Martínez, Matías u. a., Rede über den Autor an die Gebildeten unter seinen Verächtern. Historische Modelle und systematische Perspektiven. In: Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs, hg. v. Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matías Martínez u. a., Tübingen 2008, S. 3–35.
- Jannidis, Fotis; Martínez, Matías; Lauer, Gerhard u. a., Autor und Interpretation. In: Texte zur Theorie der Autorschaft, hg. v. Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matías Martínez u. a., Stuttgart 2000, S. 7–29.
- Janz, Marlies, Vom Engagement absoluter Poesie. Zur Lyrik und Ästhetik Paul Celans, Königstein i.Ts. 1984.
- Janz, Marlies, Benjamin – Adorno – Szondi. In: Hölderlin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. v. Johann Kreuzer, Stuttgart, Weimar 2002, S. 439–443.
- Jauß, Hans Robert, Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik, Frankfurt a.M. 2007.
- Jens, Walter; Radler, Rudolf (Hg.), Kindlers neues Literatur-Lexikon, Studienausgabe, Frechen 2001.
- Johann, Wolfgang, Das Diktum Adornos. Adaptionen und Poetiken. Rekonstruktion einer Debatte, Würzburg 2018.
- Johnson, Uwe, Begleitumstände. Frankfurter Vorlesungen, Frankfurt a.M. 2003.
- Jung, Werner; Löwenstein, Sascha; Maier, Thomas u. a. (Hg.), Wege in und aus der Moderne. Von Jean Paul zu Günter Grass, 2. Aufl., Bielefeld 2006.
- Jürgensen, Christoph; Kaiser, Gerhard, Schriftstellerische Inszenierungspraktiken. Typologie und Geschichte, Heidelberg 2011.
- Kähne, Konstanze, Anreden. Apostrophen, Tübingen 2014.
- Kaiser, Gerhard R., Poesie der Apokalypse, Würzburg 1991.

- Kaiser, Gerhard R., „Dichtung als Dichtung“ – Die langen 50er Jahre der westdeutschen Germanistik. In: *Der Deutschunterricht* 53.5 (2001), S. 84–94.
- Kehlmann, Daniel, *Kommt, Geister*. Frankfurter Vorlesungen, Reinbek b. Hamburg 2016.
- Kempke, Kevin, ‚Ich kann das gar nicht‘. Absagen als Topos der Gattung Poetikvorlesung. In: *Leider nein! Die Absage als kulturelle Praktik*, hg. v. David-Christopher Assmann, Kevin Kempke, Nicola Menzel, Bielefeld 2020, S. 167–182.
- Kempke, Kevin, *Vorlesungsszenen der Gegenwartsliteratur. Die Frankfurter Poetikvorlesungen als Gattung und Institution*, Göttingen 2021.
- Kempke, Kevin, *Forschungsüberblick*. In: *Handbuch Poetikvorlesungen. Geschichte – Praktiken – Poetiken*, hg. v. Gundela Hachmann, Julia Schöll, Johanna Bohley, Berlin, Boston 2022, S. 27–34.
- Kiedaisch, Petra (Hg.), *Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter*, Stuttgart 2006.
- Kirchmeier, Christian, *Die ästhetisierte Katastrophe. Über ein Schichtdispositiv in Gottfried Benns Zur Problematik des Dichterischen und Der Aufbau der Persönlichkeit*. In: *Der Erste Weltkrieg als Katastrophe. Deutungsmuster im literarischen Diskurs*, hg. v. Claude D. Conter, Oliver Jahraus, Christian Kirchmeier, Würzburg 2014, S. 221–241.
- Kirchmeier, Christian, *Von der Ästhetik der Repräsentation zur Ethik der Partizipation. Die politische epochē der parabatischen Komödie am Beispiel Tiecks*. In: *Das Politische des romantischen Dramas*, hg. v. Christian Kirchmeier, Paderborn 2019, S. 157–181.
- Kirsch, Sarah, *Von Haupt- und Nebendrachen*, hg. v. Moritz Kirsch, Göttingen 2019.
- Klein, Richard; Kreuzer, Johann; Müller-Doohm, Stefan (Hg.), *Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, Weimar 2011.
- Klessinger, Hanna, *Bekennnis zur Lyrik. Hans Egon Holthusen, Karl Krolow, Heinz Piontek und die Literaturpolitik der Zeitschrift „Mercur“ in den Jahren 1947 bis 1956*, Göttingen 2011.
- Klimke, Martin; Scharloth, Joachim (Hg.), 1968. *Handbuch zur Kultur- und Mediengeschichte der Studentenbewegung*, Stuttgart, Weimar 2007.
- Klingenböck, Ursula, „Hörsaal sechs. Galaxie Erde. Planet der Affen“. Überlegungen zum Format der Poetikvorlesung am Beispiel von Rainald Goetz. In: *Ein Zoll Dankfest. Texte für die Germanistik. Konstanze Fliedl zum 60. Geburtstag*, hg. v. Susanne Hochreiter, Bernhard Oberreither, Marina Rauchenbacher u. a., Würzburg 2015, S. 289–297.
- Knoell, Dieter Rudolf, *Ästhetik zwischen kritischer Theorie und Positivismus. Studien zum Verhältnis von Ästhetik und Politik und zur gesellschaftlichen Stellung der Kunst zwischen Natur und Technik anhand der ästhetischen Konzeptionen Benjamins, Adornos, Benses und Heißenbüttels*, Hildesheim 1986.
- Kohl, Katrin, *Es lebe das Klischee! Spielarten eines verpönten Stilmittels bei Ernst Jandl, Andreas Okopenko und Oskar Pastior*. In: *Schaltstelle. Neue deutsche Lyrik im Dialog*, hg. v. Karen Leeder, Amsterdam, New York 2007, S. 187–212.
- Kolk, Rainer, *Literarische Gruppenbildung. Am Beispiel des George-Kreises 1890–1945*, Tübingen 1998.
- Komfort-Hein, Susanne; Drügh, Heinz (Hg.), *Christian Krachts Ästhetik*, Stuttgart, Weimar 2019.
- Kommerell, Max, *Gedanken über Gedichte*, Frankfurt a.M. 1943.
- Korte, Hermann, *Geschichte der deutschen Lyrik seit 1945*, Stuttgart 1989.
- Korte, Hermann, *Säulenheilige und Portalfiguren? Benn und Celan im Poetik-Dialog mit der jüngeren Deutschsprachigen Lyrik seit den 1990er Jahren*. In: *Schaltstelle. Neue deutsche Lyrik im Dialog*, hg. v. Karen Leeder, Amsterdam, New York 2007, S. 107–137.
- Koselleck, Reinhart, *Kritik und Krise. Eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt*, 3. Aufl., Frankfurt a.M. 1979.

- Kramer, Sven, Lyrik und Gesellschaft. In: Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. v. Richard Klein, Johann Kreuzer, Stefan Müller-Doohm, Stuttgart, Weimar 2011, S. 200–210.
- Krauß, Andrea, „Ausfahrt“ in poetologische Zwischenwelten. Bachmanns Lyrik im Kontext der 50er Jahre. In: „Im Geheimnis der Begegnung“. Ingeborg Bachmann und Paul Celan, hg. v. Dieter Burdorf, Iserlohn 2003, S. 69–85.
- Krauß, Angela, Die Gesamtliebe und die Einzelliebe. Frankfurter Poetikvorlesungen, Frankfurt a.M. 2004.
- Kreuder, Ernst, Dichtung als existentielles Experiment. Laudatio auf Karl Krolow (1956). In: <https://www.deutscheakademie.de/de/auszeichnungen/georg-buechner-preis/karl-krolow/laudatio> (zuletzt aufgerufen am 27.9.2023).
- Krolow, Karl, Dankrede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises 1956. In: <https://www.deutscheakademie.de/de/auszeichnungen/georg-buechner-preis/karl-krolow/dankrede> (zuletzt aufgerufen am 27.9.2023).
- Krolow, Karl, Aspekte zeitgenössischer deutscher Lyrik, Gütersloh 1961.
- Krolow, Karl, Laudatio auf Helmut Heißenbüttel anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises 1969. In: <https://www.deutscheakademie.de/en/awards/georg-buechner-preis/helmut-heissenbuettel/laudatio> (zuletzt aufgerufen am 27.9.2023).
- Krolow, Karl, Das ‚absolute Gedicht‘ und das ‚lyrische Ich‘ (1951). In: Benn – Wirkung wider Willen. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Bennis, hg. v. Peter Uwe Hohendahl, Frankfurt a.M. 1971, S. 262–265.
- Krolow, Karl, Jugendstil und Gottfried Benn (1952). In: Benn – Wirkung wider Willen. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Bennis, hg. v. Peter Uwe Hohendahl, Frankfurt a.M. 1971, S. 267–269.
- Krolow, Karl, Gesammelte Gedichte I, 2. Aufl., Frankfurt a.M. 1985.
- Kunert, Günter, Vor der Sintflut. Das Gedicht als Arche Noah, München 1985.
- Kyora, Sabine (Hg.), Subjektform Autor. Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung, Bielefeld 2014.
- Kyora, Sabine, „Reduzierte Sprache“. Heißenbüttels Poetik nach den historischen Avantgarden. In: „Reden über die Schwierigkeiten der Rede“. Das Werk Helmut Heißenbüttels, hg. v. Hans-Edwin Friedrich, Sven Hanuschek, München 2011, S. 33–47.
- Lampart, Fabian, Nachkriegsmoderne. Transformationen der deutschsprachigen Lyrik 1945–1960, Berlin 2013.
- Lampart, Fabian, Nach der Moderne (1945–2000). In: Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte, hg. v. Dieter Lamping, Stuttgart 2016, S. 458–471.
- Lamping, Dieter, Gedichte nach Auschwitz, über Auschwitz. In: Poesie der Apokalypse, hg. v. Gerhard R. Kaiser, Würzburg 1991, S. 237–256.
- Lamping, Dieter, Von Kafka bis Celan. Jüdischer Diskurs in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts, Göttingen 1998.
- Lamping, Dieter, Das lyrische Gedicht. Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung, 3. Aufl., Göttingen 2000.
- Lamping, Dieter, Lyrikanalyse. In: Handbuch Literaturwissenschaft. Gegenstände – Konzepte – Institutionen, hg. v. Thomas Anz, Bd. 2, Stuttgart 2007, S. 139–155.
- Lamping, Dieter (Hg.), Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte, 2., erw. Auflage, Stuttgart 2016.
- Larcati, Arturo, Ingeborg Bachmann und das ‚Wunderjahr‘ 1959. Die Frankfurter Vorlesungen im Kontext. In: Das Jahr 1959 in der deutschsprachigen Literatur, hg. v. Günter Häntzschel, Sven Hanuschek, Ulrike Leuschner, edition text + kritik 2009, S. 219–239.
- Leeder, Karen (Hg.), Schaltstelle. Neue deutsche Lyrik im Dialog, Amsterdam, New York 2007.

- Lehmann, Wilhelm, *Gesammelte Werke in acht Bänden*, hg. v. Agathe Weigel-Lehmann, Hans Dieter Schäfer, Bernhard Zeller u. a., 8 Bände, Stuttgart 1982.
- Lejeune, Philippe, *Der autobiographische Pakt*, Frankfurt a.M. 1994.
- Lemke, Anja, *Dichtung als Zäsur. Zum Zusammenhang von Sprache, Tod und Geschichte in Celans Büchnerpreisrede und Heideggers Hölderlin-Deutung*. In: „In die Höhe fallen“. Grenzgänge zwischen Literatur und Philosophie, hg. v. Anja Lemke, Martin Schierbaum, Würzburg 2000, S. 233–256.
- Lemke, Anja; Schierbaum, Martin (Hg.), „In die Höhe fallen“. Grenzgänge zwischen Literatur und Philosophie, Würzburg 2000.
- Lindner, Burkhardt, „Il faut être absolument moderne“. Adornos Ästhetik: Ihr Konstruktionsprinzip und ihre Historizität. In: *Materialien zur ästhetischen Theorie Theodor W. Adornos. Konstruktion der Moderne*, hg. v. Burkhardt Lindner, Martin Lüdke, Frankfurt a.M. 2016, S. 261–309.
- Lindner, Burkhardt; Lüdke, Martin (Hg.), *Materialien zur ästhetischen Theorie Theodor W. Adornos. Konstruktion der Moderne*, 3. Aufl., Frankfurt a.M. 2016.
- Lühe, Irmela von der, „Ich ohne Gewähr“. Ingeborg Bachmanns Frankfurter Vorlesungen zur Poetik. In: *Entwürfe von Frauen in der Literatur des 20. Jahrhunderts*, hg. v. Irmela von der Lühe, Berlin 1982, S. 106–131.
- Luhmann, Niklas, *Institutionalisierung – Funktion und Mechanismus im sozialen System und Mechanismus im sozialen System der Gesellschaft*. In: *Zur Theorie der Institution*, hg. v. Helmut Schelsky, Düsseldorf 1973, S. 27–41.
- Luserke-Jaqui, Matthias, *Über Literatur und Literaturwissenschaft. Anagrammatische Lektüren*, Tübingen 2003.
- Lützel, Paul Michael (Hg.), *Poetik der Autoren. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Frankfurt a.M. 1994.
- Lützel, Paul Michael, *Einleitung. Poetikvorlesungen und Postmoderne*. In: *Poetik der Autoren. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, hg. v. Paul Michael Lützel, Frankfurt a.M. 1994, S. 7–19.
- Marmulla, Henning, *Das Kursbuch. Nationale Zeitschrift, internationale Kommunikation, transnationale Öffentlichkeit*. In: 1968. *Handbuch zur Kultur- und Mediengeschichte der Studentenbewegung*, hg. v. Martin Klimke, Joachim Scharloth, Stuttgart, Weimar 2007, S. 37–47.
- Martínez, Matías (Hg.), *Gottfried Benn. Wechselspiele zwischen Biographie und Werk*, Göttingen 2007.
- Martínez, Matías, *Das lyrische Ich. Verteidigung eines umstrittenen Begriffs*. In: *Autorschaft. Positionen und Revisionen. DFG-Symposium 2001*, hg. v. Heinrich Detering, Jürgen Fohrmann, Stuttgart, Weimar 2002, S. 376–389.
- Martínez, Matías; Scheffel, Michael (Hg.), *Klassiker der modernen Literaturtheorie. Von Sigmund Freud bis Judith Butler*, München 2010.
- May, Markus; Goßens, Peter; Lehmann, Jürgen (Hg.), *Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, Weimar 2008.
- Meinecke, Thomas, *Ich als Text. Frankfurter Poetikvorlesungen*, Berlin 2012.
- Ménasse, Robert, *Die Zerstörung der Welt als Wille und Vorstellung. Frankfurter Poetikvorlesungen*, Frankfurt a.M. 2006.
- Mendicino, Kristina, *An Other Rhetoric. Paul Celan's Meridian*. In: *MLN* 126 (2011), H. 3, S. 630–650.
- Meyer, Urs, *Tagebuch, Brief, Journal, Interview, Autobiografie, Fotografie und Inszenierung. Medien der Selbstdarstellung von Autorschaft*. In: *Medien der Autorschaft. Formen literarischer (Selbst-) Inszenierung von Brief und Tagebuch bis Fotografie und Interview*, hg. v. Lucas Marco Gisi, Urs Meyer, Reto Sorg, München 2013, S. 9–15.

- Meyer-Kalkus, Reinhart, Goethe als Vorleser, Sprecherzieher und Theoretiker der Vortragskunst. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 90 (2016), H. 4, S. 529–565.
- Meyer-Kalkus, Reinhart, Geschichte der literarischen Vortragskunst, Berlin 2020.
- Michler, Werner, Kulturen der Gattung. Poetik im Kontext, 1750–1950, Göttingen 2015.
- Miller, Nancy K., Subject to change. Reading feminist writing, New York 1988.
- Müller, Wolfgang G., Das lyrische Ich. In: Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte, hg. v. Dieter Lamping, Stuttgart 2016, S. 59–61.
- Müller-Sievers, Helmut, On the Way to Quotation. Paul Celan's ‚Meridian‘ Speech. In: New German Critique 91 (2004), S. 131–149.
- Müller-Zetzelmann, Eva, Lyrik und Metalyrik. Theorie einer Gattung und ihrer Selbstbespiegelung anhand von Beispielen aus der englisch- und deutschsprachigen Dichtkunst, Heidelberg 2000.
- Mütherig, Vera, Akustisch, Aural, Authentisch? Die Autoren-Stimme als Stimm-Text. In: Textgerede. Interferenzen von Mündlichkeit und Schriftlichkeit in der Gegenwartsliteratur, hg. v. David-Christopher Assmann, Nicola Menzel, Paderborn 2018, S. 129–145.
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm, Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne. In: Ders., Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe. Chronik zu Nietzsches Leben, Konkordanz, Verzeichnis der Gedichte, Gesamtregister, hg. v. Giorgio Colli, Mazzino Montinari, Bd. 1, München, Berlin 1999, S. 873–890.
- Nossack, Hans Erich, Ist Poesie lehrbar? In: 20. Jahrbuch der Freien Akademie der Künste in Hamburg von 1968, hg. v. Freie Akademie der Künste in Hamburg, Hamburg 1968, S. 277–302.
- Oelmann, Ute Maria, Deutsche poetologische Lyrik nach 1945. Ingeborg Bachmann, Günter Eich, Paul Celan, 2., unveränd. Aufl., Stuttgart 1983.
- Pastior, Oskar, Das Uding an sich. Frankfurter Vorlesungen, Frankfurt a.M. 2006.
- Paul, Verena, „Schreiben mit gespaltener Feder“. Peter Rühmkorfs ästhetisch-politisches Doppelengagement, St. Ingbert 2012.
- Paulus, Rolf; Kolter, Gerhard, Der Lyriker Karl Krolow. Biographie, Werkentwicklung, Gedichtinterpretation, Bibliographie, 2., unveränd. Aufl., Bonn 1984.
- Peitsch, Helmut, Nachkriegsliteratur 1945–1989, Göttingen 2009.
- Petersdorff, Dirk von, Fliehkräfte der Moderne. Zur Ich-Konstitution in der Lyrik des frühen 20. Jahrhunderts, Berlin 2005.
- Petersdorff, Dirk von, Spottdrossel – Zum Tode von Peter Rühmkorf, 9.6.2008. In: <https://www.welt.de/kultur/article2083818/Spottdrossel-Zum-Tode-von-Peter-Ruehmkoerf.html> (zuletzt aufgerufen am 27.9.2023).
- Pott, Sandra, Poetiken. Poetologische Lyrik, Poetik und Ästhetik von Novalis bis Rilke, Berlin, New York 2008.
- Potthast, Barbara, „A propos, von wem stammt eigentlich das Zitat ‚Nach Auschwitz kann man keinen Adorno mehr lesen?‘“ In: Peter Rühmkorfs Lyrik, hg. v. Hans-Edwin Friedrich, Barbara Potthast, Göttingen 2015, S. 53–69.
- Primavesi, Patrick, „Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin“. In: Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. v. Burkhardt Lindner, Thomas Küpper, Stuttgart 2011, S. 465–471.
- Raddatz, Fritz J., „Wir werden weiterdichten, wenn alles in Scherben fällt ... Der Beginn der deutschen Nachkriegsliteratur“. In: Die Zeit 42 (12.10.1979), S. 33.
- Rădulescu, Raluca, Monologe und Dialoge der Moderne. Gottfried Benn, Paul Celan und José F. A. Oliver, Zürich 2016.
- Reents, Friederike (Hg.), Gottfried Benns Modernität, Göttingen 2007.

- Reichert, Klaus, Adorno und das Radio. In: Sinn und Form. Beiträge zur Literatur 62 (2010), H. 4, S. 454–465.
- Restetzki, Ralph, Frankfurter Poetik-Vorlesungen. In: Literatur in Frankfurt. Ein Lexikon zum Lesen, hg. v. Peter Hahn, Frankfurt a.M. 1987, S. 680–686.
- Richter, Hans Werner, Briefe an einen jungen Sozialisten, Hamburg 1974.
- Richter, Hans Werner, Die Gruppe 47. Vortrag, gehalten auf Einladung der schwedisch-deutschen Gesellschaft, Stockholm im März 1963. In: Moderna Språk 58.3 (1964), S. 331–344.
- Robert, Jörg, Poetologie. In: Handbuch Literarische Rhetorik, hg. v. Rüdiger Zymner, Berlin, Boston 2015, S. 303–332.
- Rohner, Ludwig (Hg.), Deutsche Essays. Prosa aus zwei Jahrhunderten, München 1972.
- Römer, Veronika, Dichter ohne eigene Sprache? Zur Poetik Ernst Jandls, Münster 2012.
- Rühmkorf, Peter, agar agar – zauraurim. Zur Naturgeschichte des Reims und der menschlichen Anklangsnerven, Reinbek b. Hamburg 1981.
- Rühmkorf, Peter, Dreizehn deutsche Dichter, Reinbek b. Hamburg 1989.
- Rühmkorf, Peter, Gedichte, hg. v. Bernd Rauschenbach, Reinbek b. Hamburg 2000.
- Rühmkorf, Peter, Anleitung zum Widerspruch. In: Ders., Schachtelhalme. Schriften zur Poetik und Literatur, hg. v. Hartmut Steinecke, Bd. 3, Reinbek b. Hamburg 2001, S. 43–82.
- Rühmkorf, Peter, Das lyrische Weltbild der Nachkriegsdeutschen. In: Ders., Schachtelhalme. Schriften zur Poetik und Literatur, hg. v. Hartmut Steinecke, Bd. 3, Reinbek b. Hamburg 2001, S. 7–42.
- Rühmkorf, Peter, Einige Aussichten für Lyrik. In: Ders., Schachtelhalme. Schriften zur Poetik und Literatur, hg. v. Hartmut Steinecke, Bd. 3, Reinbek b. Hamburg 2001, S. 83–101.
- Rühmkorf, Peter, Schachtelhalme. Schriften zur Poetik und Literatur, hg. v. Hartmut Steinecke, Reinbek b. Hamburg 2001.
- Rühmkorf, Peter, Des Reiches genialste Schandschnauze. Texte und Briefe zu Walther von der Vogelweide, hg. v. Stephan Opitz, Göttingen 2017.
- Ryan, Judith, The vanishing subject. Early psychology and literary modernism, Chicago, Ill. 1991.
- Schardt, Michael Matthias (Hg.), Über Ingeborg Bachmann. Rezensionen – Porträts – Würdigungen (1952–1992). Rezeptionsdokumente aus vier Jahrzehnten, Paderborn 1994.
- Scharf, Simon, Gesagtes und Nicht-Gesagtes. Die Poetikvorlesungen Katja Lange-Müllers und Ulrike Draesners führen einen qualitativ äußerst unterschiedlichen Dialog mit Ingeborg Bachmann. In: <https://literaturkritik.de/lange-mueller-problem-als-katalysator-draesner-grammatik-gespenster-gesagtes-nicht-gesagtes,24744.html> (zuletzt aufgerufen am 27.9.2023).
- Schärf, Christian, Zum Begriff der Artistik in der literarischen Ästhetik der Moderne. In: Études Germaniques 64 (2009), H. 4.
- Schärf, Christian, Essays, Reden und Aphorismen. In: Benn-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. v. Christian M. Hanna, Friederike Reents, Stuttgart 2016, S. 162–164.
- Scheffel, Michael, Käte Hamburger (1896–1992). In: Klassiker der modernen Literaturtheorie. Von Sigmund Freud bis Judith Butler, hg. v. Matías Martínez, Michael Scheffel, München 2010, S. 148–167.
- Schelsky, Helmut (Hg.), Zur Theorie der Institution, 2. Aufl., Düsseldorf 1973.
- Schenk, Klaus, Stimmen der ‚Gegenzeit‘. Zur radiophonen Schreibweise von Ingeborg Bachmann. In: Dichtung für die Ohren. Literatur als tonale Kunst in der Moderne, hg. v. Britta Herrmann, Berlin 2015, S. 291–311.
- Schenk, Klaus; Hultsch, Anne; Stasková, Alice (Hg.), Experimentelle Poesie in Mitteleuropa. Texte – Kontexte – Material – Raum, Göttingen 2016.
- Schlaffer, Heinz, (Re)Readings – New Readings. (Wieder)Gelesen – Neu gelesen. Emil Staigers Grundbegriffe der Poetik. In: Monatshefte 95 (2003), H. 1, S. 1–5.

- Schlegel, Friedrich, Athenäums-Fragmente [1798]. In: Ders., Kritische Schriften und Fragmente [1798–1801], hg. v. Ernst Behler, Hans Eichner, Paderborn, München, Wien, Zürich 1967.
- Schlösser, Horst Dieter, Schriftsteller als Vermittler. In: Poetik. Essays über Ingeborg Bachmann, Peter Bichsel, Heinrich Böll, Hans Magnus Enzensberger, Wolfgang Hildesheimer, Ernst Jandl, Uwe Johnson, Marie Luise Kaschnitz, Hermann Lenz, Paul Nizon, Peter Rühmkorf, Martin Walser, Christa Wolf u. andere Beitr. zu d. Frankfurter Poetik-Vorlesungen, hg. v. Horst Dieter Schlösser, Hans Dieter Zimmermann, Frankfurt a.M. 1988, S. 295–302.
- Schmidt-Dengler, Wendelin, Poesie und Lebenszweck. Das Öffnen und Schließen des Mundes. In: Ernst Jandl. Musik, Rhythmus, radikale Dichtung, hg. v. Bernhard Fetz, Wien 2005, S. 125–137.
- Schmitz-Emans, Monika, Poesie als Sprachspiel. Überlegungen zur Poetik Ernst Jandls. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 109 (1990), H. 4, S. 551–571.
- Schmitz-Emans, Monika, Worte und Sterbensworte. Zu Ingeborg Bachmanns Poetik der Leer- und Endzeilen. In: Ingeborg Bachmann. Neue Richtungen in der Forschung?, hg. v. Gudrun Brokoph-Mauch, St. Ingbert 1995, S. 46–87.
- Schmitz-Emans, Monika, Das Subjekt als literarisches Projekt oder: Ich-Sager und Er-Sager. In: Komparatistik. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft (2000), S. 74–104.
- Schmitz-Emans, Monika, Subjekt und Sprache. In: Proteus im Spiegel. Kritische Theorie des Subjekts im 20. Jahrhundert, hg. v. Paul Geyer, Monika Schmitz-Emans, Würzburg 2003, S. 289–316.
- Schmitz-Emans, Monika, Poetiken der Verwandlung, Innsbruck 2008.
- Schmitz-Emans, Monika, Reflexionen über Präsenz. Poetikvorlesungen als Experimente mit dem Ich und mit der Zeit. In: Komparatistik als Humanwissenschaft. Festschrift zum 65. Geburtstag von Manfred Schmeling, hg. v. Monika Schmitz-Emans, Claudia Schmitt, Christian Winterhalter, Würzburg 2008, S. 377–386.
- Schmitz-Emans, Monika, Oralität und Schriftlichkeit, Zeitlichkeit und Performanz im Spiegel Frankfurter Poetikvorlesungen. In: Textgerede. Interferenzen von Mündlichkeit und Schriftlichkeit in der Gegenwartsliteratur, hg. v. David-Christopher Assmann, Nicola Menzel, Paderborn 2018, S. 227–247.
- Schmitz-Emans, Monika, Poetikvorlesungen literarischer Autoren als Selbstbefragung, Selbstpositionierung und Selbstinszenierung. In: Wozu Literatur(-wissenschaft)? Methoden, Funktionen, Perspektiven, hg. v. Andreas Haarmann, Cora Rok, Göttingen 2019, S. 255–270.
- Schmitz-Emans, Monika; Schmitt, Claudia; Winterhalter, Christian (Hg.), Komparatistik als Humanwissenschaft. Festschrift zum 65. Geburtstag von Manfred Schmeling, Würzburg 2008.
- Schmitz-Emans, Monika; Lindemann, Uwe; Schmeling, Manfred u. a. (Hg.), Poetiken. Autoren – Texte – Begriffe, Berlin 2009.
- Schmitz-Emans, Monika (Hg.), Literatur, Buchgestaltung und Buchkunst. Ein Kompendium, Berlin, Boston 2019.
- Schnell, Ralf, Die Literatur der Bundesrepublik. In: Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart, hg. v. Wolfgang Beutin, Matthias Beilein, Klaus Ehlert u. a., Stuttgart, Weimar 2013, S. 585–668.
- Schöll, Julia; Bohley, Johanna (Hg.), Das erste Jahrzehnt. Narrative und Poetiken des 21. Jahrhunderts, Würzburg 2011.
- Scholze, Britta, Kunst als Kritik. Adornos Weg aus der Dialektik, Würzburg 2000.
- Schönert, Jörg, Empirischer Autor, Impliziter Autor und Lyrisches Ich. In: Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs, hg. v. Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matías Martínez u. a., Tübingen 2008, S. 289–294.

- Schönert, Jörg, Käte Hamburger im fachgeschichtlichen Kontext des Zeitraums 1955–1975. In: Käte Hamburger. Kontext, Theorie und Praxis, hg. v. Andrea Albrecht, Claudia Löschner, Berlin, Boston 2015, S. 221–232.
- Schwarz, Sandra, Stimmen. Theorien lyrischen Sprechens. In: Theorien der Literatur. Grundlagen und Perspektiven, hg. v. Hans Vilmar Geppert, Hubert Zapf, Tübingen 2007, S. 91–123.
- Schweiger, Hannes, Anwesende Abwesenheit. Ingeborg Bachmanns Stimme im Rauschen der biographischen Diskurse. In: Mythos Bachmann. Zwischen Inszenierung und Selbstinszenierung, hg. v. Wilhelm Hemecker, Manfred Mittermayer, David Österle, Wien 2011, S. 185–202.
- Siblewski, Klaus, a komma punkt. Ernst Jandl: Ein Leben in Texten und Bildern, München 2000.
- Sieber, Mirjam, Paul Celans „Gespräch im Gebirg“. Erinnerung an eine „versäumte Begegnung“, Berlin 2007.
- Sorg, Bernhard, Das lyrische Ich. Untersuchungen zu deutschen Gedichten von Gryphius bis Benn, Tübingen 2011.
- Spinner, Kaspar H., Zur Struktur des lyrischen Ich, Frankfurt a.M. 1975.
- Spoerhase, Carlos, Autorschaft und Interpretation. Methodische Grundlagen einer philologischen Hermeneutik, Berlin, Boston 2007.
- Staiger, Emil, Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters. Untersuchungen zu Gedichten von Brentano, Goethe und Keller, Zürich 1953.
- Staiger, Emil, Literatur und Oeffentlichkeit. Eine Rede von Emil Staiger. In: Neue Zürcher Zeitung (20.12.1966), H. 5525, S. 5–6.
- Staiger, Emil, Lyrik und Lyrisch. In: Zur Lyrik-Diskussion, hg. v. Reinhold Grimm, Darmstadt 1966, S. 75–82.
- Staiger, Emil, Grundbegriffe der Poetik, 5. Aufl., München 1983.
- Stapelfeldt, Johanna, „Das Fleisch der Wörter“. Schreiben als Anthropophagie bei Oskar Pastior. In: Figurationen 14 (2013), H. 2, S. 63–79.
- Stein, Peter, „Darum mag falsch gewesen sein, nach Auschwitz ließe kein Gedicht mehr sich schreiben.“ (Adorno). Widerruf eines Verdikts? Ein Zitat und seine Verkürzungen. In: Weimarer Beiträge 42 (1996), H. 4, S. 485–508.
- Steinecke, Hartmut, Peter Rühmkorf. In: Deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts, hg. v. Hartmut Steinecke, Berlin 1994, S. 773–784.
- Steinecke, Hartmut, Unterhaltsamkeit und Artistik. Neue Schreibarten in der deutschen Literatur von Hoffmann bis Heine, Berlin 1998.
- Steiner, Uwe, „Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen“. In: Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. v. Burkhardt Lindner, Thomas Küpper, Stuttgart 2011, S. 592–603.
- Stephan, Felix, Leiden und Werk. Christian Kracht in Frankfurt, 16.5.2018. In: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/christian-kracht-in-frankfurt-leiden-und-werk-1.3981865> (zuletzt aufgerufen am 27.9.2023).
- Stockinger, Claudia, Zur Literaturgeschichte Peter Rühmkorfs. In: „Lass leuchten!“. Peter Rühmkorf zwischen Aufklärung, Romantik und Volksvermögen, hg. v. Jan Bürger, Stephan Opitz, Göttingen 2010, S. 151–173.
- Strauß, Gerhard; Schulz, Hans; Basler, Otto (Hg.), Deutsches Fremdwörterbuch, 2. Aufl., völlig neu bearb., Berlin 1997.
- Stuckatz, Katja, Ernst Jandl und die internationale Avantgarde. Über einen Beitrag zur modernen Weltichtung, Berlin 2016.
- Susman, Margarete, Das Wesen der modernen deutschen Lyrik, Stuttgart 1910.

- Thiers, Bettina, Experimentelle Poetik als Engagement. Konkrete Poesie, visuelle Poesie, Lautdichtung und experimentelles Hörspiel im deutschsprachigen Raum von 1945 bis 1970, Hildesheim, Zürich 2016.
- Tunkel, Tobias, „Das verlorene Selbe“. Paul Celans Poetik des Anderen und Goethes lyrische Subjektivität, Freiburg i.Br. 2001.
- Turk, Horst, (Re)Readings – New Readings. (Wieder)Gelesen – Neu Gelesen. Käte Hamburger. In: Monatshefte 100 (2008), H. 1, S. 17–24.
- Uerlings, Herbert, Die Gedichte Peter Rühmkorfs. Subjektivität und Wirklichkeitserfahrung in der Lyrik, Bonn 1984.
- Uhrmacher, Anne, Spielarten des Komischen. Ernst Jandl und die Sprache, Tübingen 2007.
- Ulmer, Judith S., Geschichte des Georg-Büchner-Preises. Soziologie eines Rituals, Berlin, Boston 2006.
- Valéry, Paul, Dichtung und Prosa, hg. v. Karl Alfred Blüher, Jürgen Schmidt Radefeldt, 7 Bände, Frankfurt a.M., Leipzig 1992.
- Viebrock, Helmut, Brief an Arno Hennig, 17.12.1958, Universitätsarchiv Frankfurt a.M.; Neues Aktenzeichen: 220/221.
- Viebrock, Helmut, Antrag vom 26.1.1959 an „den Herrn Dekan der Philosophischen Fakultät“, Universitätsarchiv Frankfurt a.M.; Neues Aktenzeichen: 218.
- Viebrock, Helmut, Telegramm an Thornton Wilder in Hamden, Conn., USA vom 15.6.1959, Universitätsarchiv Frankfurt a.M.; ohne Aktenzeichen.
- Viebrock, Helmut, Pressemitteilungsentwurf vom 2.7.1959, die Adorno von Viebrock zur Durchsicht geschickt wurde, Universitätsarchiv Frankfurt a.M.; Neues Aktenzeichen: 190.
- Viebrock, Helmut, Einführung von Ingeborg Bachmann am 25.11.1959 bei der Inauguration der Stiftungs-Gast-Dozentur für Poetik, Universitätsarchiv Frankfurt a.M.; Neues Aktenzeichen: 163–165.
- Viebrock, Helmut, Defence of poetry. Englische Argumente für den Bildungswert von Dichtung. In: Sitzungsberichte der Wissenschaftlichen Gesellschaft an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main, Bd. 14.2, Wiesbaden 1977, S. 34–66.
- Vietta, Silvio (Hg.), Texte zur Poetik. Eine kommentierte Anthologie, Darmstadt 2012.
- Volk, Ulrich, Der poetologische Diskurs der Gegenwart. Untersuchungen zum zeitgenössischen Verständnis von Poetik, dargestellt an ausgewählten Beispielen der Frankfurter Stiftungsgastdozentur Poetik, Frankfurt a.M. 2003.
- Völker, Ludwig (Hg.), Lyriktheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart, Stuttgart 2011.
- Walzel, Oskar, Das Wortkunstwerk. Mittel seiner Erforschung, Leipzig 1926.
- Wegmann, Thomas, 1968 und der Konflikt um Engagement, Literatur und Interesselosigkeit. In: Engagement. Konzepte von Gegenwart und Gegenwartsliteratur, hg. v. Jürgen Brokoff, Ursula Geitner, Kerstin Stüssel, Göttingen 2016, S. 213–225.
- Wegmann, Thomas, Gespräche und Interviews (1930–1956). In: Benn-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. v. Christian M. Hanna, Friederike Reents, Stuttgart 2016, S. 247–249.
- Wegmann, Thomas, „Probleme der Lyrik“ (1951). In: Benn-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. v. Christian M. Hanna, Friederike Reents, Stuttgart 2016, S. 215–219.
- Weigel, Sigrid, „Ein Ende mit der Schrift. Ein anderer Anfang“. Zur Entwicklung von Ingeborg Bachmanns Schreibweise. In: Text + Kritik (1984), H. 6, S. 58–92.
- Wegmann, Thomas, Die Erinnerungs- und Erregungsspuren von Zitat und Lektüre. Die Intertextualität Bachmann-Celan, gelesen mit Benjamin. In: Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Poetische Korrespondenzen, hg. v. Bernhard Böschenstein, Sigrid Weigel, Frankfurt a.M. 1997, S. 231–249.

- Wegmann, Thomas, Ingeborg Bachmann. *Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses*, Wien 2000.
- Wegmann, Thomas, *Öffentlichkeit und Verborgenheit. Zur literaturpolitischen und persönlichen Konstellation von Ingeborg Bachmanns Frankfurter Poetik-Vorlesung*. In: Ingeborg Bachmann und Paul Celan. *Historisch-poetische Korrelationen*, hg. v. Gernot Wimmer, Berlin, Boston 2014, S. 7–23.
- Wellmer, Albrecht, *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno*, 7. Aufl., Frankfurt a.M. 2015.
- Wiedemann, Barbara, „du willst das Opfer sein“. *Bachmanns Blick auf Celan in ihrem nicht abgesandten Brief vom Herbst 1961*. In: Ingeborg Bachmann und Paul Celan. *Historisch-poetische Korrelationen*, hg. v. Gernot Wimmer, Berlin, Boston 2014, S. 42–70.
- Wilke, Tobias, *Auftrittsweisen der Stimme. Polyphonie und/als Poetologie bei Ingeborg Bachmann*. In: *Im Nachvollzug des Geschriebenseins. Theorie der Literatur nach 1945*, hg. v. Barbara Hahn, Würzburg 2007, S. 147–160.
- Wimmer, Gernot (Hg.), *Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Historisch-poetische Korrelationen*, Berlin, Boston 2014.
- Wittmann, Reinhard, *Geschichte des deutschen Buchhandels*, 2., durchges. und erw. Aufl., München 1999.
- Wohlleben, Doren, *Schwindel der Wahrheit. Ethik und Ästhetik der Lüge in Poetik-Vorlesungen und Romanen der Gegenwart*. Ingeborg Bachmann, Reinhard Baumgart, Peter Bichsel, Sten Nadolny, Christoph Ransmayr, W. G. Sebald, Hans-Ulrich Treichel, Freiburg i.Br. 2005.
- Woodmansee, Martha; Jaszi, Peter (Hg.), *The construction of authorship. Textual appropriation in law and literature*, Durham 1994.
- Zeh, Juli, *Treideln. Frankfurter Poetikvorlesungen*, Frankfurt a.M. 2013.
- Zima, Peter V., *Das literarische Subjekt. Zwischen Spätmoderne und Postmoderne*, Tübingen 2001.
- Žmegač, Viktor (Hg.), *Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Königstein i.Ts. 1984.
- Zymner, Rüdiger (Hg.), *Handbuch Literarische Rhetorik*, Berlin, Boston 2015.
- Zymner, Rüdiger, *Lyrik. Umriss und Begriff*, Paderborn 2009.
- Zymner, Rüdiger, *Das ‚Wissen‘ der Lyrik*. In: *Gattungs-Wissen. Wissenspoetologie und literarische Form*, hg. v. Michael Bies, Michael Gamper, Ingrid Kleeberg, Göttingen 2013, S. 109–120.

Dank

Die vorliegende Arbeit ist eine überarbeitete Fassung meiner im Herbst 2020 an der Sprach- und Literaturwissenschaftlichen Fakultät der Humboldt-Universität zu Berlin eingereichten Dissertation. An erster Stelle gebührt mein Dank Prof. Dr. Eva Geulen für die Betreuung dieser Arbeit und die Eröffnung neuer Denkräume, dies- und jenseits des Atlantiks. Sie hat mir den intellektuellen Freiraum, aber auch die fachliche Unterstützung gegeben, die für diese Arbeit notwendig waren. Prof. Dr. Stefan Willer danke ich für seine Unterstützung, seine konstruktive Kritik und die Übernahme des Zweitkorrektors. Prof. Dr. Joseph Vogl sowie allen Teilnehmern und Teilnehmerinnen des Forschungskolloquiums des PhD-Nets „Das Wissen der Literatur“ verdanke ich viele Anregungen durch den langjährigen Austausch, gemeinsame Lektüren und Diskussionen. Frühe Impulse und wichtige Hinweise zu Beginn meiner Arbeit gaben mir Prof. Dr. Elisabeth Strowick und Prof. Dr. Andrea Krauß. Allen Kollegen und Kolleginnen des Leibniz-Zentrums für Literatur- und Kulturforschung Berlin (ZfL) danke ich für erkenntnisreiche Diskussionen und zahlreiche Denkanstöße. Besonderer Dank gebührt Halina Hackert, Ruth Hübner und Jana Lubasch aus der Bibliothek des ZfL sowie Lena Abraham, Eva Axer, Hannes Becker, Stefanie Burkhardt, Felix Christen, Jakob Gehlen, Hanna Hamel, Clara Fischer, Novina Göhlsdorf, Maria Kuberg, Moritz Neuffer, Denise Reimann, Elisa Ronzheimer, Lisa Schreiber, Matthias Schwartz und Hannah Wiemer. Bei Hanne Braun, Michael Braun, Christian Kirchmeier, Jenny Körber, Reinhard Leipert und Thomas Traupmann möchte ich mich außerdem für ihre vielseitige Unterstützung, für zahlreiche Gespräche, kritische Einwände und Lektüren sowie die Durchsicht des Textes bedanken. Dem Land Berlin danke ich für die großzügige finanzielle Unterstützung dieser Arbeit durch ein Elsa-Neumann-Stipendium, dem ZfL für Abschlussförderung. Der deutsch-amerikanischen Fulbright-Kommission und dem DAAD verdanke ich die Finanzierung zweier Forschungsaufenthalte in den USA. Für die Aufnahme meines Buchs in die Reihe „Studien zur deutschen Literatur“ danke ich Prof. Dr. Georg Braungart, Prof. Dr. Eva Geulen, Prof. Dr. Steffen Martus und Prof. Dr. Martina Wagner-Egelhaaf, Dr. Anja-Simone Michalski danke ich für die engagierte Betreuung während des Publikationsprozesses. Wolfgang Schopf vom Universitätsarchiv Frankfurt a.M. möchte ich außerdem für seine Unterstützung bei der Bereitstellung und Einsicht von Archivalien aus der Entstehungszeit der Frankfurter Poetikdozentur sowie für seine Hilfe bei der Einholung von Druckrechten danken.

Bonn, im September 2023

Insa Braun

Personenverzeichnis

Kursiv gedruckte Zahlen beziehen sich auf die Fußnoten.

- Adorno, Theodor W. 1, 9, 18, 23, 26, 31, 46, 79,
83–84, 96, 103–104, 106, 108, 111, 117, 126,
135, 149, 158, 167, 169–170, 174, 189, 196,
199, 201, 207–210, 222, 256, 258–259, 261
- Ammon, Frieder von 223, 235
- Ansel, Michael 153
- Arendt, Hannah 95, 121
- Aristoteles 23, 46
- Auden, Wystan Hugh 125, 129
- Augustin, Ernst 180
- Bächler, Wolfgang 202
- Bachmann, Ingeborg 2–3, 7–8, 10, 18, 26–27, 29,
33, 36, 47, 55–56, 63–65, 77–79, 109–116,
120, 123–124, 127–128, 131–133, 135,
137–139, 143, 148, 153, 161, 167, 171, 177,
183, 188–193, 194, 198, 204–205, 223–224,
233, 250, 252–254, 258–259, 261
- Barner, Wilfried 153
- Barthes, Roland 2, 251
- Batteux, Charles 66
- Baudelaire, Charles 51
- Bauer, Fritz 189
- Baumgart, Reinhard 7, 190
- Baumgarten, Alexander Gottlieb 24
- Beckett, Samuel 43, 101–102, 106, 175, 180, 255
- Bekes, Peter 200
- Bender, Hans 48, 55
- Benjamin, Walter 83
- Benn, Gottfried 18, 20–21, 46, 65, 73, 89–90, 94,
98, 100, 107, 115, 119, 127–128, 130–131, 148,
158, 169, 193, 203–205, 207, 209–210, 213,
220, 237, 256
- Bermann Fischer, Gottfried 25–26, 111
- Bertaux, Pierre 7
- Blanchot, Maurice 80
- Blöcker, Günter 95
- Blumenberg, Hans 31
- Bogdal, Klaus-Michael 259
- Bohley, Johanna 14–15, 28
- Böll, Heinrich 7, 111
- Bonnefoy, Yves 7
- Borchers, Elisabeth 8
- Borges, Jorge Luis 180
- Born, Nicolas 8
- Brackert, Helmut 196
- Brambach, Rainer 202
- Braun, Mattias 7
- Brecht, Bertolt 42, 74, 123, 126–127, 129–130,
159, 164, 175, 183–184, 220, 234, 255–256
- Breton, André 120
- Brock, Bazon 135
- Büchner, Georg 58–59, 61–62, 117, 141–142
- Bühler, Karl 69
- Cage, John 227, 256
- Campe, Rüdiger 5
- Celan, Paul 18, 26–27, 40, 43, 46, 65, 73, 82, 95,
98, 103–104, 107, 111, 134–137, 193,
204–205, 253
- Char, René 133
- Croce, Benedetto 186
- Curtius, Ernst Robert 151–152, 154, 254
- Dahn, Felix 113
- Day-Lewis, Cecil 7
- Dehmel, Richard 164
- Demus, Klaus 82
- Dilthey, Wilhelm 67, 74
- Döblin, Alfred 180
- Domin, Hilde 8, 191, 193
- Donahue, Neil H. 110–111, 116, 117, 118–119
- Dos Passos, John 180
- Draesner, Ulrike 8
- Durzak, Manfred 207
- Eich, Günter 85–86, 90–91, 94–95, 97, 107,
111, 252
- Eke, Norbert Otto 47
- Eliot, Thomas Stearns 51
- Elsner, Gisela 180
- Enzensberger, Hans Magnus 3, 7–8, 18, 33,
39–40, 40, 41, 56, 78–79, 94, 97, 115–116,
126, 127–130, 165–167, 188–190, 192, 195,

- 198, 201–202, 205, 208, 210, 214, 233, 245,
254–255, 258–259, 261
Eppelsheimer, Hanns Wilhelm 175
- Felsch, Philipp 44–45
Fischart, Johann Baptist Friedrich 180
Fischer, Brigitte 25
Fischer-Lichte, Erika 195
Freud, Sigmund 186
Friedrich, Hugo 21, 65
Frisch, Max 121
- Galli, Matteo 13, 251
Gehle, Holger 97–98
George, Stefan 47, 158–159, 219
Gernhardt, Robert 8
Ginsberg, Allen 125
Goethe, Johann Wolfgang von 74, 215, 234
Goetz, Rainald 184, 191
Golisch, Stefanie 100
Gomringer, Eugen 135, 205
Gorman, Amanda 1, 251
Gottsched, Johann Christoph 48, 151–154
Grass, Günter 8–9, 35, 189, 191, 201, 206, 262
Grünbein, Durs 8–9, 46
Gutzkow, Karl 141
- Hamann, Johann Georg 155
Hamburger, Käte 21, 76
Hartner, Willy 26, 29
Hax, Karl 167
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 67, 74
Heidegger, Martin 83, 149
Heine, Heinrich 204
Heißenbüttel, Helmut 3, 7–8, 18, 56, 77–79, 127,
131, 135–137, 139, 167, 169, 171, 177,
180–183, 186, 189, 192, 195, 205–206, 242,
245–246, 254–255, 258, 261
Helms, Hans G 135
Hennig, Arno 23, 25
Hensel, Klaus 191
Heraklit 180
Herder, Johann Gottfried 71
Hildesheimer, Wolfgang 7
Hinck, Walter 169
Hinderer, Walter 79–80
Hirsch, Rudolf 25
- Hodjak, Franz 191
Hofmannsthal, Hugo von 79, 83, 103
Hölderlin, Friedrich 215
Höllerer, Walter 7
Holthusen, Hans Egon 61, 129
Holz, Arno 212
Horaz 23, 47–48, 65, 86, 221
Huizinga, Johan 121, 182
- Jäger, Maren 17
Jandl, Ernst 3, 8–9, 15, 18, 75, 121–122, 131,
136–137, 139, 160, 188, 191, 193–194, 194,
195–198, 250, 252, 255–258, 261
Janz, Marlies 63–64
Jarrell, Randall 125
Johnson, Uwe 8, 11, 190, 199, 201
- Kafka, Franz 97
Kant, Immanuel 155
Kaschnitz, Marie Luise 7, 28, 86, 90, 92–94, 95,
97, 107, 111, 131, 190, 194, 253
Kempke, Kevin 14, 16–17, 251–252
Kerner, Justinus 213, 256
Kirchmeier, Christian 179
Kirsch, Sarah 8
Klessinger, Hanna 119
Kling, Thomas 46
Klopstock, Friedrich Gottlieb 49, 215, 234
Knoell, Dieter Rudolf 165
Kommerell, Max 4
Korte, Helmut 116
Korte, Hermann 46
Kracht, Christian 262
Kramer, Sven 39
Krauß, Andrea 98
Kreuder, Ernst 115
Krolow, Karl 2–3, 7–8, 18, 77–79, 109, 139–140,
143, 146–147, 161, 167, 171, 177, 181–183,
188, 190–192, 194, 202, 214, 233, 241–243,
249, 253–254, 258, 261
Krupp, Hans-Jürgen 196
Kunert, Günter 8, 193
Kunz, Josef 25–26
Kyora, Sabine 143, 163
- Lampart, Fabian 88, 113, 117, 119
Lamping, Dieter 75

- Langgässer, Elisabeth 202
 Lasker-Schüler, Else 98
 Lehmann, Wilhelm 113, 202
 Lejeune, Philippe 75
 Lenz, Michael 9, 248
 Lessing, Gotthold Ephraim 155
 Lewin, Harry 186
 Loerke, Oskar 113
 Lüdde, Heinz 142
 Lühe, Irmela von der 100, 105
 Lützel, Paul Michael 10–11, 26, 102, 190, 261
 Lykiard, Alexis 224
- MacLeish, Archibald 125
 Mallarmé, Stéphane 47, 51
 Mann, Heinrich 51–52
 Marcuse, Herbert 121
 Martínez, Matías 55, 67, 73–74, 74, 75,
 Meinecke, Thomas 9, 184
 Menasse, Robert 9
 Meyer-Kalkus, Reinhart 232–234, 234, 235
 Mon, Franz 135, 242
 Mozart, Wolfgang Amadeus 220
 Muschg, Adolf 199, 201
- Neumann, John von 182
 Nietzsche, Friedrich 52
 Nossack, Hans Erich 7, 77, 197–198
- Oelze, Friedrich Wilhelm 49, 55
 Opitz, Martin 48
- Pastior, Oskar 8
 Paul, Hermann 239
 Petersdorff, Dirk von 199
 Piaget, Jean 182
 Piontek, Heinz 202
 Pound, Ezra 51
 Proust, Marcel 101
- Raddatz, Fritz J. 20
 Reichert, Klaus 44
 Reich-Ranicki, Marcel 8
 Restetzki, Ralph 161, 190
 Richter, Hans Werner 20, 55, 82
 Rijneveld, Marieke Lucas 1
 Rinck, Monika 257
- Ritter, Roman 8
 Robbe-Grillet, Alain 180
 Rühmkorf, Peter 3, 8–9, 15, 18, 114–116,
 188, 191, 193–194, 194, 195–198, 222, 233,
 248, 255–259, 261
- Sachs, Nelly 39–40, 86, 90, 93–95, 97, 103,
 107, 253
 Sartre, Jean-Paul 42
 Schäfer, Oda 202
 Scheuermann, Silke 8
 Schiller, Friedrich 28, 121, 137, 215
 Schlegel, August Wilhelm 182
 Schlegel, Friedrich 5, 155, 158
 Schlegel, Johann Adolf 66
 Schlosser, Horst Dieter 196
 Schmidt-Dengler, Wendelin 226, 228
 Schmitz-Emans, Monika 15, 247
 Schönert, Jörg 73–74
 Schröder, Rudolf Alexander 7
 Schwitters, Kurt 239
 Shapiro, Karl 125
 Sloterdijk, Peter 191
 Söllner, Werner 191
 Staiger, Emil 21, 29, 73, 153, 186
 Stein, Gertrude 163, 239
 Steinecke, Hartmut 200
 Stockinger, Claudia 210
 Storm, Theodor 113
 Streeruwitz, Marlene 191
 Stuckatz, Katja 227, 243
 Susman, Margarete 6, 76
 Svevo, Italo 101
- Tieck, Johann Ludwig 179
 Trilcke, Peer 200
- Unsel, Siegfried 167, 196
- Valéry, Paul 47, 51
 Viebrock, Helmut 1–2, 33, 84, 86, 111, 150,
 153–154, 184, 252, 262
 Vischer, Friedrich Theodor 71
 Volk, Ulrich 11, 190
- Wagner, Richard 191
 Walther von der Vogelweide 67

Walzel, Oskar 69
Warren, Austin 186
Wedekind, Frank 214
Wegmann, Thomas 57
Wehrli, Max 148–151, 154, 254
Weigel, Sigrid 95
Weinheber, Josef 49
Wellek, René 186
Whitehead, Peter 223
Wilder, Thornton 26

Winters, Uli 9
Wittgenstein, Ludwig 83, 103
Wohleben, Doren 11–13, 22, 104–106
Wohmann, Gabriele 8
Wolf, Christa 14, 194

Zeh, Juli 10, 15–16
Zimmermann, Hans Dieter 196
Zymner, Rüdiger 6