

- 12 Sie spielt auf die Stelle in der zwölften Szene an, wo Andrea behauptet, »Unglücklich das Land, das keine Helden hat!«, und Galilei antwortet, »Nem. Unglücklich das Land, das Helden nötig hat« (Bertolt Brecht, *Leben des Galilei*, Frankfurt/M. 1963, S. 113/114).
- 13 Zur Problematik des weiblichen Schreibens bei Christa Wolf siehe Christiane Zehl-Romero, »Weibliches« Schreiben: *Christa Wolfs »Kassandra«*, in: *Studies in GDR Culture and Society 4: Selected Papers from the Ninth New Hampshire Symposium on the German Democratic Republic*, hg. von Margy Gerber u. a., Lanham 1984, S. 15–30.
- 14 Wolfs Abwendung von Bertolt Brecht und Hinwendung zu Ingeborg Bachmann wird von Sara Lennox untersucht in ihrem Aufsatz *Christa Wolf and Ingeborg Bachmann: Difficulties of Writing the Truth*, in: *Responses to Christa Wolf*, a. a. O., S. 128–148.
- 15 Hier setzt sich Wolf mit Rilkes *Sonetten an Orpheus* auseinander, in denen von Orpheus behauptet wird: »Sein Sinn ist Zwiespalt. An der Kreuzung zweier / Herzwege steht kein Tempel für Apoll« (Rainer Maria Rilke, *Sinnliche Werke*, Frankfurt/M. 1966, Bd. I, S. 732).
- 16 Der Traum fungiert sehr oft bei Wolf als Vehikel einer utopischen Hoffnung. Dagegen wird die Utopie in *Kassandra* – die Episode in den Höhlen des Ida-Berges – mit eher realistischen Mitteln dargestellt. Eva Kaufmann weist darauf hin, daß diese Szene »anschaulich, sinnlich und zugleich gedanklich reflektiert« ist (*Utopie bei Christa Wolf*, in: *Monatshefte für den deutschen Unterricht*, Bd. 84, H. 3, S. 280).

BERNHARD GREINER

Exerzitien der Grenzüberschreitung

Günter Kunert, *Vor der Sintflut. Das Gedicht als Arche Noah* (1985)

»sein Blick ist starr auf etwas außerhalb des Bildes gerichtet«¹

Das Feld der Argumentation, auf dem sich Günter Kunerts Poetik-Vorlesung bewegt, ist durch drei Entscheidungen markiert, die nicht mehr begründet werden, mithin als fraglose Voraussetzungen hinzunehmen sind. Zum einen spricht Kunert von sich nur als Lyriker. Auf andere Bereiche seines Schaffens, insbesondere auf seine Kurzprosa und seine Erzählungen, geht er nicht ein, obwohl er sich zu Recht in diesen Genres einen Namen gemacht hat. Zum zweiten reduziert Kunert, wenn er über Gedichte spricht, diese weitgehend auf Inhaltliches, auf eine explizit geäußerte Wertsicht und auf den Äußerungswillen des Autors, obwohl solche Inhaltsästhetik an anderer Stelle durchaus als beschränkt zurückgewiesen wird (z. B. 84). Drittens rekurriert Kunert immer wieder auf ein Verständnis von Lyrik als Selbstausprache, Selbstentwurf eines Ich, Manifestation von Innerlichkeit, womit ein historisch begrenzter Lyrikbegriff ahistorisch verallgemeinert wird. Der Traditionsstrang »moderner Lyrik« – zum Beispiel in dem Umriß, den Hugo Friedrich nachgezeichnet hat, d. h. von Baudelaire bis Mallarmé, im deutschen Sprachraum dann weiterzuziehen bis zu Celan – kommt nicht zur Sprache. Man kann die dreifache Eingrenzung des Horizonts bedauern, mit dem Autor über sie zu hadern bleibt unproduktiv. Was Kunerts Vorlesung leistet, ist innerhalb des so eingegrenzten Feldes zu suchen. Verfehlt wäre es mithin, einen Beitrag zu einer allgemeinen Ästhetik der »Moderne« zu erwarten bzw. zu einer Poetik des Gedichts im 20. Jahrhundert. Wohl aber geben die Vorlesungen einen für Kunerts eigenes Schaffen überaus aufschlußreichen Entwurf eines schreibenden Ich. In fünf methodisch verschiedenen Ansätzen werden Bedingungen und Orientierungen des Schreibens bestimmt², wobei sich jeweils ein Bild bzw. ein Text herauskristallisiert, in dem sich alle Aussagen wie in einem Perspektivpunkt zusammenführen lassen:

1. *Was soll noch oder kann heute das Gedicht?*: das schreibende Ich entwirft sich in Aussagen über den Gegenstand seines Schaffens, d. i. in Versuchen, das Wesen des Gedichts zu bestimmen, wobei es sich von der Vorstellung des Gedichts als »Arche Noah« leiten läßt;
2. *Lebenslinie*: ein Entwurf des schreibenden Ich in Aussagen über die Entwicklung seines Schreibens, wobei das eigene Gedicht *Wie ich ein Fisch wurde* ins Zentrum rückt;
3. *Brecht und Becher – pars pro toto*: ein Entwurf des schreibenden Ich durch Bezugnahme zu Autoren, die es geprägt haben, mit Bechers Gedicht *Volle und Dichter* als zentralem Text;
4. *Gedichte aus ferner Nähe*: ein Entwurf des schreibenden Ich als Leser und Interpret von Gedichten anderer Autoren der DDR, wobei Endlers Gedicht *Ballade vom Zionskerchplatz* zentrale Bedeutung zuerkannt werden kann;
5. *Absolut innerst gemeinter Rat für geneigte Hörer und Leser*: ein Entwurf des schreibenden Ich in Aussagen über das Ziel des literarischen Schaffens, wobei Spitzwegs Gemälde *Der arme Poet* integrierende Funktion erhält.

Indem Kunert vom Gegenstand und von der Geschichte seines literarischen Schaffens, weiter von Texten anderer und vom Ziel literarischen Schaffens überhaupt handelt, spricht er von sich durchaus nicht mit dem Anspruch der »Vergemeinerbarkeit«, auch nicht mit dem »subjektiver Allgemeinheit« im Sinne Kants³. So haben seine Vorlesungen – worin eine Grundfigur seiner Texte überhaupt erkannt werden kann – stets zwei Perspektivpunkte, die auf systematisch verschiedenen Ebenen liegen. Der Leser ist aufgerufen, zwischen den Perspektivpunkten zu wechseln, wobei die an anderer Stelle formulierte Erfahrung leitende Funktion erhält, daß »der stets wichtigere Teil« hinter dem jeweils vorgestellten Horizont verborgen liegt.⁴ Weiter wird sich der Leser über die Funktion der geforderten Transzendierungen von der einen Ebene zur anderen schlüssig werden müssen.

In seiner *ersten* Vorlesungsstunde führt Kunert – natürlich scheidende – Ansätze vor, das »Wesen des Gedichts« (13) definitorisch zu fassen. Gemeinsam ist den hier vortragenden Aussagen über das Gedicht ein dichotomisches Argumentationsmuster: Einer Erfahrung der Jetztzeit, gekennzeichnet durch allgemeine wie individuelle »Leere«, korumpiertes Bewußtsein (9), durch eine Aufklärung, die die einst lebendige Welt zu einer toten Objektwelt habe gerinnen lassen (13),

wird das Gedicht als strikte Gegenposition gegenübergestellt. Das »Bewußtsein des Gedichts« sei nicht instrumental zugerechnet (10), es bewahre eine magisch-animistische Weltansicht, lasse Dinge und Menschen wie erstmalig erschaut erscheinen (11), noch nicht durch das Bewußtsein bestimmt, das die Trennung von Subjekt und Objekt hervorbringe (12). So erwecke das Gedicht den »toten Buchstaben« zum Leben, gebe es den dasenssuffizierenden Blick zurück (12), könne geradezu vom »metaphysischen« Charakter der Lyrik (16) gesprochen werden. Gegen den »Schmerz selbstverschuldeter Individuation«, des »Ausgestoßenseins aus bergenden Zusammenhängen« (13), bewahre das Gedicht die Erinnerung an eine »Vergangenheit, da die Trennung noch nicht stattgefunden habe« (13). Unüberhörbar zitiert diese Gegenüberstellung Schillers theoretische Schriften des Jahres 1795. Der Wirklichkeit der Arbeitsteilung und damit des Verlusts der Ganzheit des Menschen stellen die »Briefe über ästhetische Erziehung« den »ästhetischen Zustand« (als Vernunftbegriff vor aller Erfahrung) gegenüber, in dem der Mensch seine beiden Grundvermögen (der Sinnlichkeit und der Vernunft) zugleich verwirklichte und sich so als ein ganzer Mensch erfahre. Dieser zuerst nur theoretischen Entgegensetzung wird in der nachfolgenden Schrift »Über naive und sentimentalische Dichtung« ein geschichtsphilosophisches Konzept unterlegt, demzufolge die einstmals »naive« Welt Erfahrung unterschiedenen Innenwohnens in der Natur unter der Herrschaft des reflektierenden Verstandes (als des Prinzips der Abspaltung und Unterscheidung) aufgehoben wurde. So ist die Aufgabe gestellt, das Naive unter den Bedingungen des jetzt herrschenden reflektierenden Verstandes wiederzugewinnen, was eben das »Sentimentalische« ausmacht.⁵ So weit erscheint die Parallelisierung problemlos. In Kunerts Gegenüberstellung eines lyrischen Weltentwurfs, gekennzeichnet durch Ungeschiedenheit von Selbst und Welt, und einer Jetztzeit der Spaltung und »Entseelung« vermißt man allerdings Schillers Einsicht, daß die Vorstellung von Ganzheit, von Ungeschiedenheit selbst nur auf dem Boden schon vollzogener Spaltung möglich, d. h. selbst schon ein Produkt sentimentalischen Weltbezugs ist. Allenfalls angedeutet ist dieser Niederschlag des Sentimentalischen schon im Naiven dort, wo Kunert die Leistung des Gedichts dahingehend präzisiert, daß es den Zustand des Ausgestoßenseins aus bergenden Zusammenhängen nicht überwinde, wohl aber ihm »standhalte« (13), oder wenn er erläutert: »Gegen diese Entwicklung der industriellen Zivilisation [d. h. der Unterwerfung von allen und jedem unter das Prinzip der Funktionalität],

gegen den Fortschritt, der sich jeden Lebensbereich integriert, [...] sperrt sich das Gedicht und reflektiert sie dennoch als Erfahrung des Subjekts« (25). Während Schiller in seiner ersten theoretischen Grund- schrift die mögliche gesellschaftliche Funktion der Erfahrung des »ästhetischen Zustands« betont und in seiner nächsten Schrift auf dem Sprung in eine geschichtsphilosophisch-dialektische Argumentation, mithin der Einbindung des Ästhetischen in ein geschichtliches Prozeß- denken ist, verharrt Kunert bei einem Argumentieren in starren Oppo- sitionen. Das läßt vermuten, daß sich seine Ausführungen – bei aller Nähe zu Schiller – nur über ein Zwischenglied auf diesen beziehen, d. i. über die Ästhetik von Georg Lukács⁶. Die Dichotomie der Argumen- tation wird als Opposition zu Lukács' Positionen berechtigt, findet auf diesem Weg allerdings nicht zu Schillers dynamischem Denken zurück. Lukács erkennt dem Ästhetischen – durchaus im Sinne Schillers – die Verwandlung des »ganzen Menschen« in den »Menschen ganz«⁷ zu und erkennt diese seit der proletarischen Revolution als im Prozeß ge- schichtlicher Verwirklichung befindlich. Kunerts starre Opposition er- teilt dem eine entschiedene Absage. Der sozialistische Gesellschafts- prozeß und allgemeiner dann der Gesellschaftsprozeß schlechthin sind ihm kein Bürge mehr einer geschichtlichen Verwirklichung der im Ge- dicht vorgestellten Ganzheit, einer Einheit von Welt und Ich.

Wenn aber das Gedicht seinem Wesen nach in Opposition zur Wirk- lichkeit der Jetztzeit steht, stellt sich die Frage, wie es in dieser über- haupt vernehmbar sein kann. Kunert spricht denn auch zweimal von der Verweigerung, die das Gedicht leiste (16, 26), und entsprechend von der Tendenz »moderner Lyrik« zum Hermetischen (16). Er begibt sich allerdings der Chance, die hierin gegebene prekäre Kommunikati- vität des Gedichts zu bestimmen – insofern in das »Naive« des Gedichts sich das Sentimentalische schon immer niedergeschlagen hat. Was also garantiert dem Gedicht, wenn die Denkfigur seiner »gesellschaftlichen Antithese zur Gesellschaft«⁸ nicht ausgearbeitet wird, dennoch den Eintritt in die Geschichte und damit Vernehmbarkeit, statt Verharren in absoluter Geschichtstranszendenz? Hier wird bedeutsam, daß Ku- nert am Ende seiner ersten Vorlesungsstunde (und nur hier) den Ge- samtteil *Vor der Sinflut. Das Gedicht als Arche Noah* interpretiert. Die Sinflut wird gleichnishaft bestimmt, sie ist nicht mehr von Gott dem Menschen zur Strafe geschickt, sondern von diesem selbst hervor- gebracht, ein Bild von Entfremdung: »Wir versinken auf Nimmerwie- dersehen in der Abhängigkeit von Regelmechanismen, die wir selber

geschaffen haben. [...] Obwohl wir wissen, was sie uns zufügen, wie sie uns zurichten und abtöten, sind wir ihnen dennoch verfallen« (26). Dem verweigere sich das Gedicht, weshalb es als »Exerzium des Sich- verweigerns« (26) apostrophiert werden kann, und so wird seine Bot- schaft nicht-entfremdeter Weltverfahrung ziellos, bezugslos wie eine »Flaschenpost« im Meer umfassender Entfremdung, »bedeutet es etwas und zugleich nichts« (27). Indem es nichts bedeutet, behauptet das Gedicht seine absolute Opposition zur »Sinflut«; was aber garan- tiert sein »Bedeutens, da dies doch Vermittelt-Sein mit dem Prozeß un- serer Wirklichkeit verlangt? Mit dem Bild Kunerts gefragt: Wenn die Sinflut vom Menschen selbst geschaffen ist und dieser nicht aufführt, sie weiter zu schaffen, wer oder was garantiert dann dem »Incluse«⁹ des Gedichts, seiner Welt des Unentfremdeter, des Ganz-Seins, daß die Wasser auch wieder fallen, eine Versöhnung mit der Außenwelt mög- lich sein werde? Solange wir außerhalb des Gedichts bleiben, *über* seine mögliche oder erwartete Leistung sprechen, gibt es diese Gewähr nicht. Sie wird uns erst gegeben, wenn wir in die Welt des Gedichts, in das literarische bzw. theologische Bild der Arche Noah eintreten, d. h. wenn wir die bisherige Vorstellungsebene transzendieren. *In* Bild sind das zukünftige Fallen des Wassers und der Neubeginn des Lebens aus der wieder geöffneten Arche Noah gewiß – allerdings um den Preis, daß wir mit solchem Eintreten ins Bild »zweidimensional« werden¹⁰, d. h. uns nicht mehr zurückwenden, nicht mehr *über* das Bild des Gedichts und dessen Verheißung sprechen können. Wir sind erlöst und die Welt dazu¹¹, aber im Bild verschwunden: Das mag Kunerts Obsession für das Thema »Transzendierung«, übertreten in einen anderen Zustand (z. B. als Eintreten in die Wirklichkeit eines Bildes oder als Erstarren zu Stein) erklären.

Kunert hält die Opposition von Gedicht und geschichtlicher Wirk- lichkeit aufrecht und wahrt dem Gedicht doch einen utopischen Gehalt in der Jetztzeit, nicht in der Figur der Dialektik (wenn dieser Begriff an einer Stelle auch fällt, vgl. 27), sondern im Sprung zwischen den Ebenen der Argumentation. So erscheint diese inkonsistent, der Sprung in die Welt des Bildes als ins Ästhetische verschobene Theologie. Denn mit dem Eintreten ins Bild, ohne sich aus dessen Welt zurückwenden zu können, wird das Wort (die Verheißung der biblischen Geschichte vom neuen Bund zwischen Mensch und Gott am Ende der Sinflut) ja Wirk- lichkeit. Entsprechend vergleicht Kunert an anderer Stelle das »In- cluse«, das die Steine – wie analog die Gedichte – gegen die Geschichte

Meine Arme dehnten sich zu breiten Flossen,
Grüne Schuppen wuchsen auf mir ohne Hast;
Als das Wasser mir auch noch den Mund verschlossen,
War dem neuen Element ich angepaßt.

Lasse mich durch dunkle Tiefen träge gleiten,
Und ich spüre nichts von Wellen oder Wind,
Aber fürchte jetzt die Trockenheiten,
Und daß einstr das Wasser wiederum verirrnt.

Denn aufs neue wieder Mensch zu werden,
Wenn man's lange Zeit nicht mehr gewesen ist,
Das ist schwer für unsereins auf Erden,
Weil das Menschsein sich zu leicht vergift.

Eingeführt wird das Gedicht als Gegentext zu Brechts Keuner-Geschichte über die Anpassung an die Gewalt als Strategie, sie zu überleben.¹⁵ Gegen Brecht melden das Gedicht und mit Nachdruck der interpretierende Autor den Zweifel an, ob eine Rückkehr zum früheren Ich aus der – zweifellos deformierenden – Anpassung möglich sein wird. Kunert betont, daß sein Gedicht den Rückweg aus der Verwandlung nicht völlig ausschließe, hierin bekenne sich ein Optimismus, den er inzwischen (1981) nicht mehr teile. Das Gedicht nimmt das Bild der Sinfhut wieder auf, insofern wird das Thema der ersten Vorlesungsstunde fortgeführt, jetzt aber geht es um ein Überleben außerhalb der Arche, da es diese offenbar nicht mehr gibt. Es fällt auf, daß Kunert in seiner Selbstinterpretation nicht auf den Argumentationssprung zu sprechen kommt, der auch diesem Text den Akzent gibt. Wenn die Verwandlung als gegliederte Anpassung an das neue Element wirklich stattgefunden hat, kann die Frage, wieder Mensch zu werden – solange in der Position des Ich gesprochen wird –, gar nicht mehr entstehen. Verwandlung hieße, zum Teil des Bildes (des Wassers der Sinfhut und ihrer Lebewesen) zu werden, d. h. zweidimensional werden, was ein Sich-Zurückwenden auf einen früheren Zustand jenseits des Bildes ausschließt. Entgegen dieser Logik der Verwandlung auf der Bildebene kann das Gedicht jedoch die Frage nach einer Rückkehr aus der Verwandlung stellen, weil es im Augenblick, da es das Eintreten ins Bild vorstellt, eine zweite, gänzlich getrennte Ebene der Argumentation begründet. Denn es führt an dieser Stelle ein Ich ein, das sich offenbar –

nach dem Modell von Substanz und Akzidenzien – in allen wechselnden »Erscheinungsformen« doch als mit sich identisch bleibendes durchhält. Nur dieses Ich kann fragen, wie es sich aus der Anpassung zurückgewinnt. So gewinnt das Gedicht auch hier sein Entscheidendes im Sprung zu einer Ebene, die jenseits der gerade vorgestellten liegt. Bezogen auf die erste Vorlesungsstunde verläuft dieser Sprung nun reziprok. War dort die Welt der Jetztzeit als dehumanisierend vorgestellt, so erscheint jetzt die Welt des vorgestellten Bildes (mit der geforderten Anpassung an das falsche Element) als Dehumanisierung. Erfolgte in der ersten Stunde die »Rettung« durch einen Sprung in die Welt des vorgestellten Bildes (der Arche Noah), so liegt »Rettung« jetzt im Sprung in die jenseitige Welt der Begriffssprache (mithin des doch entfernenden Bewußtseins), die erlaubt, ein sich identisch bleibendes Ich im Fluß der Verwandlungen zu setzen. Derart gibt sich als Leistung der Texte und Bildsysteme Kunerts das Transzendieren zwischen ganz verschiedenen Ebenen des Sprechens zu erkennen. Nur konsequent ist dann, daß Kunert die »Größe« des »Unternehmens Literatur« im Vermögen der »Grenzüberschreitung« bestimmt (47). Das »Talent« des Lyrikers bemesse sich an dem Vermögen, »sich, seine Psyche, sein Bewußtsein, auch sein Unbewußtes, seine Persönlichkeit zu verwandeln: in einen knappen Text von wenigen Zeilen« (50).

Die dritte Vorlesungsstunde ist Becher und Brecht gewidmet, da sie, so Kunert, sein Leben »in vielfacher Hinsicht beeinflusst« haben (57). Bei beiden wird ihr Vermittelliches von Autorität hervorgehoben, womit sie »Gefangene des 19. Jahrhunderts« (57) seien. Sie fliehen, so Kunert, »zu einer Autorität vor den realen Schrecknissen einer anderen« (d. i. der je erfahrenen Wirklichkeit, 61): »Das schwache und sich selber bezweifelnde Ich, welches die Fähigkeit errungen hat, die eigene Individualität in Frage zu stellen, sucht Halt und Ausgleich durch mächtige Schnärr« (69). Entsprechend wird an den Texten beider Autoren, trotz ganz unterschiedlicher Themen und Sprechweisen, als wiederkehrende Struktur das Beschwören einer »begehenden« Einheit von pyrischem Ich und idealisierter Imago (der jeweils rettenden Autorität) aufgewiesen. Im Falle Bechers ist diese das Abstraktum »Deutschland, bei Brecht der Vernunftglaube. Was beide Autoren nicht leisten und worauf dann die falsche »Glätte« (63) ihrer Sprechweise zurückgeführt wird, das wäre, gegen die Vorstellung solcher Einheit eine zweite Ebene zu errichten, deren Gehalt Trennung, Unterscheidung, Herausgefallen-Sein des Ich aus bergenden Einheiten ist, und einen Prozeß des

Transzendierens zwischen diesen beiden Ebenen in Gang zu setzen, analog dem Gedicht *Wie ich ein Fisch werde*. Dann würde geleistet, was an beiden Autoren vermißt wird, aber erst das »wirkliche Gedicht« ergäbe: »die Herausstellung innerer Ambivalenz« (63). Zentral für diese Argumentation wird Bechers Gedicht *Volk und Dichter*, das die Einheit beider (statt »Volk« steht bei Becher oft »Deutschland«) immerhin als illusionär vorzustellen vermag und in der Folge den Zerfall des Bildes, das die falsche Einheit suggeriert hat, konstatiert:

Volk und Dichter

Ihr zwingt ein Bild ihm auf; es ist nicht er,
Ihr seid es nicht, es ist das Bild ein Drittes.
Er ließ das Bild mit sich geschehn und lit es.
Ihr tragt das Bild. Er trug es. Leicht und schwer
Und ihr spracht zueinander: »Komm und bit es,
Dann gibt das Bild, das Wunsch-Bild, alles her!«
Doch eines Tages: euch und ihm entglitt es,
Es war die Stelle, wo das Bild stand, leer ...

Denn Volk und Dichter sind aus einem Bild,
in einem Bilde sind sie dargestellt,
Und nur was fremd, sucht man sich aufzuzwingen.

So aber muß das wahre Bild mißlingen,
Und Traum und Vorbild werden nicht erfüllt,
Und, Zug um Zug, das falsche Bild zerfällt.

Becher kommt in diesem Gedicht dem Punkt sehr nahe, an dem bei Kunert die Transzendierung auf eine andere Ebene erfolgte; so hebt sich das Eigene hier mit besonderer Trennschärfe ab. Denn das Gedicht weiß das wahre Bild, das anstelle des falschen mit seiner trügerischen Einheit von Volk und Dichter zu treten habe, zu benennen (es sei kein aufgezwungenes, da Volk und Dichter gemeinsam an ihm teilhätten, dann aber wird in die Wirklichkeit dieses wahren Bildes gerade nicht eingetreten, wie dies bei Kunert erfolgen würde. Als Gegentext zu Bechers Gedicht gibt sich so Kunerts Erzählung *Die Waage*¹⁶ zu erkennen. Vorgeführt wird dort eine Einheit von Ich und Bild des Klassikers

Marx, in der der Klassiker schon immer vereinnahmt ist zur Rechtfertigung der egoistischen Bedürfnisse des Ich. Ihren Höhe- und Wendepunkt aber hat die Erzählung in dem Augenblick, da das in Dienst genommene Bild nun selbst Rede erhält, mithin in seine Welt eingetreten wird und der »Klassiker« dann (vom Objekt zum Subjekt geworden) eine Rede führt, die die falsche Vereinnahmung zerschlägt, das Ich auf sich selbst zurückweist, es zwingt, sich selbst zu begründen, statt sich Stärke bei schimärenhaften Autoritäten zu borgen. Was diese Erzählung leistet, fordert Kunert in seiner Vorlesung gegen die Leitgestirne seines Schreibens: die Einheit von lyrischem Ich und jeweils idealisierter Imago (den Halt gebenden Autoritäten) als trügerisch zu erkennen, zuzugeben, daß alle Autoritäten, die in diese Struktur eingetrückt worden sind, sich als Schimären erwiesen haben: »Vernunft, Wissenschaft, Aufklärung: diese Dreieinigkeit schien auch für die Literatur, für Gedichte verpflichtend zu sein. Und wären nicht Dichter und Gedichte an dieser Verpflichtung gescheitert, wir glaubten vielleicht noch heute daran« (77). Solches Wissen mag den Ton der Vergeblichkeit begründen, eines Inne-Seins schon immer gescheiterter Hoffnung, der aus Kunerts Texten vertraut ist. Es wäre aber falsch, Kunerts Sprechweise darum als melancholisch zu bestimmen. Denn für die Melancholie ist charakteristisch, daß das Ich vom idealisierten Objekt, von dem es eine grundlegende Abweisung erfahren hat, sich nicht ablöst, es vielmehr durch Identifikation in sich hereinnimmt, um dann in Selbstanklagen und Selbstaggressionen stellvertretend das verlorene idealisierte Objekt anzuklagen.¹⁷ Das lyrische Ich bei Kunert zeigt keine derartige Herabsetzung und Verarmung des Ich. Denn entsprechend der erläuterten Struktur wird bei Kunert die Einheit mit dem idealisierten Objekt ja unterbrochen und aufgegeben, indem die Sprechenebene, die sie vorstellt, transzendiert wird im Sprung in die Welt der Imago selbst, in der das »Bild« eine eigene Rede führt, die das Ich auf sich selbst, jenseits bergender Einheiten, verweist.

Die vierte Vorlesungsstunde, in der Kunert sich als Leser von Gedichten anderer DDR-Autoren vorstellt, führt die nun schon bekannte Struktur des Wechsels zwischen ganz verschiedenen Ebenen wieder reziprok zur dritten Stunde aus (womit sich eine Analogie zum Argumentationsgang der ersten Stunde ergibt). Standen zuletzt die (illusoräre) Einheit von lyrischem Ich und idealisierter Imago zur Debatte und der nicht geleistete Sprung in die Welt der letzteren, die das Prinzip der Trennung und damit der Ich-Begründung bereithalte, so akzentu-

iert Kunert jetzt in seiner Lektüre verschiedener Gedichte umgekehrt zuerst die jeweils artikuliere Opposition von lyrischem Ich und (sozialistischer) Gesellschaft als idealisierter Imago – das Gedicht als »Akt des Widerstands gegen alle Welt« (84), als »Gegenwehr gegen die überwältigende Tendenz« zum Konformismus (85). Zum Qualitätskriterium wird dann aber, ohne daß dies begrifflich hergeleitet würde, wie weit die Gedichte den Sprung in die Welt ihrer Bilder erkennen lassen. Denn nun halten diese das utopische Potential bereit, Erfahrungen bergender Einheit, magischen Einseins von Ich und Welt gegen den entrendeten Gesellschaftsprozess der Jetztzeit. Setzt man diesen Fragehorizont voraus, gewinnt das zitierte Gedicht von Adolf Endler besonderen Rang:

Ballade vom Zionskirchplatz

Vier Freunde waren wir, wir waren Freunde vier,
Am Zionskirchplatz im Gesträuch im Nieselregen,
Daß keiner, was auch kommt, den anderen je verliert,
Acht Hände, die sich aufeinanderlegen –

Der Platz ein Rosenbeet! Zwei Freunde sind dahin.
Heinz, wie verschwand er durch die Stacheldrahtverhaue?
Die gut geseifte Schlinge unterm Doppelkinn
Starb Herbert, und er schien uns stets der Laue.

Vier Freunde waren wir, wir waren Freunde vier,
und immer grübelnd wir und lärmende Gemeinde!
Stief sitzen zwei Genossen nah der Kneipentür,
stummm, steif, nervös – zwei Freunde oder Feinde?

Kunert interpretiert das Gedicht nicht, vermerkt nur, daß es sich »auf eine scheinbar intim-individuelle Konstellation von Menschen« beschränke und doch »die ganze Misere« hervorbrechen lasse (92). Ein Viererkollektiv stellt sich anonym bleibenden Verhältnissen (»was auch kommt«) entgegen. Im Unterschied zu Texten Kunerts bleibt es nicht bei starrer Opposition. Die zerstörende Macht schlägt sich im Kollektiv-Ich selbst nieder, bricht zwei Teile der Vierergruppe weg. Das Gedicht schließt aber nicht auf dieser Ebene. Nach der Außensicht der Opposition von Kollektiv-Ich und zerstörender Macht erfolgt in

der letzten Strophe ein Sprung in den Horizont des Vierer-Kollektivs. Darum bleibt unentscheidbar, ob die »zwei Genossen« die übriggebliebenen des Kollektivs sind oder zwei Fremde, die sich in fragwürdiger Weise auf die zwei Verbliebenen beziehen. Bei jeder Lesart ergibt sich wieder eine Vierzahl, durch Ergänzung oder indem die Verbliebenen sich verdoppelt haben in Freund und Feind. Und damit ist die Einheit wiederhergestellt, die ein Ort der Hoffnung war und ist, durchaus magisch im Sinne Kunerts; denn diese vier sind auf den »Zionskirchplatz« bezogen, werden auch »lärmende Gemeinde« genannt, mithin in religiösen Kontext gerückt. Zion aber heißt Auszeichnung; steht für die Stadt Jerusalem und für die Hoffnung, dorthin zurückzukehren als Schritt zur Erlösung.

Als letztes Gedicht dieser Vorlesungsstunde zitiert Kunert Czechowskis Gedicht *Die Vögel*, das er als Gegengedicht zu Brechts *An die Nachgeborenen* liest, d. h. als »Schlußwort in einem Prozeß gegen uns, der bereits verloren ist und in dem keine Revision mehr möglich scheint« (99):

Die Vögel

Fliegen noch, es sind
Meistens Spatzen und Krähen, sie
Überleben, scheint es,
Wie wir:

Angepaßt
Dem grauen Himmel,
Durch den immer seltner
Die Sonne hindurchscheint,
Sind auch sie
Ausgewählt
Für eine neue
Sinfuhr.

Die kommen wird,
Diesmal
Ohne den Berg Ararat
Als Insel im Meer
Der Trostlosigkeit

Die Meldung:
Überlebende keine
Wird niemand mehr funken
Und auffangen keiner
Von dieser Spezies,
Genannt Mensch.

Die kommen werden nach uns,
vielleicht
Von fernem Gestirnen,
Werden nichts finden, außer,
Vielleicht,
Spatzen und Krähen.

Das Bild der Sinfliut aus der ersten Stunde ist wieder aufgenommen, zugleich antwortet der Text auf das zentrale Gedicht der zweiten Stunde, *Wie ich ein Fisch wurde*. Scheinbar gibt es nur den einen Perspektivpunkt, gelingende Anpassung an die Sinfliut ohne Gegenposition, die Kunert in seinem Gedicht mit der Einführung eines Ich gesetzt hatte, das sich in allen Wandlungen als identisch bleibendes erhält. Dennoch aber hält auch Czechowskis Gedicht – wenn auch nur in Schwundform – eine utopische Verheißung bereit, insofern es einem bildverwandten Gedicht Kunerts zugeordnet werden kann:

Unterwegs nach Utopia I

Vögel: fliegende Tiere
ikarische Züge
mit zerfetztem Gefieder
gebrochenen Schwingen
überhaupt augenlos
ein blutiges und pansches
Gefatter
nach Maßgabe der Ornithologen
unterwegs nach Utopia
wo keiner lebend hingelangt
wo nur Sehnsucht überwintert

Das Gedicht bloß gewahrt
was hinter den Horizonten verschwindet
erwas wie wahres Lieben und Sterben
die zwei Flügel des Lebens
bewegt von letzter Angst
in einer vollkommenen
Endgültigkeit. 18

Auch dieses Gedicht vollzieht den bekannten Sprung der Texte Kunerts, hier von der vorgestellten Welt (der mit Ikarus verglichenen Vögel) in die Textwirklichkeit der Aussageweise »Gedicht«. Solche Transzendierung aber wäre, wenn Kunert mit der Zitation von Czechowskis Gedicht an sein eigenes erinnert, auch für jenes zu erproben. »Spatzen und Krähen«, die einzigen bei Czechowski wiederholten und durch Stellung in der letzten Zeile zusätzlich hervorgehobenen Worte, wären dann analog nicht nur in der vorgestellten Welt der Sinfliut, sondern auch in der literarischen Wirklichkeit des Aussagens zu bestimmen, als literarische Motive also, als welche sie z. B. Bibelworte erinnern und damit doch einen Zug zur Erlösung bewahren, z. B. Christi Worte: »Seht die Vögel unter dem Himmel an: sie säen nicht, sie ernten nicht, sie sammeln nicht in die Scheuern; und euer himmlischer Vater ernährt sie doch« (Math. 6, 26) oder: »Kauft man nicht zwei Sperlinge um einen Groschen? Dennoch fällt keiner von ihnen auf die Erde ohne euren Vater« (Math. 10, 29, vgl. Luk. 12, 6–7).

Die *fünfte* Vorlesungsstunde gibt der Figur des Transzendierens eine neue Variante, insofern gezeigt wird, daß sie auch auf das vielbefragte »Wozu?« des Schreibens eine Antwort bereithält. Das Ziel Unsterblichkeit als Transzendieren der Endlichkeit des Lebens durch Übertritt in »dauernde Texte« wird invers ausgemalt, im Rekurs auf Spitzwegs Bild vom *Armen Poeten* , dessen Streben nach Unsterblichkeit sich notwendig im Jenseits des Bildes befindet, auf das daher sein Blick gerichtet ist: »Sein Blick ist starr auf etwas außerhalb des Bildes gerichtet – und dieses anvisierte Unsichtbare ist nichts anderes als die Unsterblichkeit« (103). Im Horizont des jeweiligen Bildes oder Textes aber erscheint als »Jenseits« allererst der Betrachter oder Leser. So muß es zum Anliegen des Transzendierungsunternehmens »Unsterblichkeit werden, den Leser zur Hauptperson des Buches zu machen, ihn in den Akt der Transzendierung einzubeziehen. Das aber kann nur in der Gegenrichtung erfolgen, aus dem »Jenseits« des Textes oder Bildes in eben dessen Welt.

So würde die Textwelt zur bergenden Einheit; in sie hat sich das schreibende Ich verwandelt, das war als Kriterium des wahren Dichters genannt worden, und in ihr wäre es jetzt mit dem Leser eins. Diese Einheit stünde der anderen Welt (auf einer anderen Aussageebene) gegenüber, in der das schreibende Ich in Opposition zu einer versagenden Außenwelt steht, bei der es, wie mit satirischem Bezug auf den Status von DDR-Autoren in der Bundesrepublik ausgemalt wird, ein Recht auf Unsterblichkeit einklagen würde. Die Phantasie einer Einholung des Lesers ins Buch bleibt aber nur beglückend, oder doch aussichtsreich, weil unausgeführt bleibt, wie dies denn konkret geschehen könnte. Diese Leerstelle aber wird zum Verweis auf einen anderen Text Kunerts, der das hier offen Gelassene ausmalt und zu einem ganz anderen Ergebnis kommt: »das immer ungeschriebene Buch«, Schlußtext der Sammlung *Camera obscura*, veröffentlicht 1978, d. h. den Hörern der Vorlesung von 1981 durchaus erkennbar. »Das immer ungeschriebene Buch« wird erläutert als ein Buch der Gerechtigkeit. Jedes Ding wäre in ihm »zurückgebracht in den ursprünglichen unbeschädigten Zustand«, es »ließe jeden seinem eigenen Bilde von sich gemäß erscheinen«, gäbe daher dem Leser den »Glauben an den Menschen« zurück, d. h. die »Gewißheit [...] daß diese Leute, alle wie sie in ihrer Individualität vor uns auftraten, die Fähigkeit besäßen, ein lebenswertes Miteinander einzurichten«. Da solch ein Buch die »Zerstörung der Gegenwart« als Wirklichkeit der Entfremdung impliziert, kann seine Leserschaft keine andere sein als »die im Buch selbst anwesende Personage: die darin vorkämen, wären potentielle Leser und fänden sich wieder in einem Aktersehnten und endlichen Zuschelbstgekommenenseins«. Ist der Leser in die Welt des Buches eingeholt, so existiert nur noch diese. Eben das aber – die Transzendierung in die Welt des Buches – erweist sich als das Verhängnis. Denn solange der Leser außen bleibt, es eine Außensicht gibt, kann das Buch als utopisch bestimmt und begrenzt werden. Gibt es aber kein Außen mehr, dann gibt es für den U-Topos, den Nicht-Ort, keinen Ort mehr; dann muß das »Nicht« am einzig verbleibenden Ort, d. h. in der Welt des Buches, sich ausbreiten, was der Sprecher des Textes als »schauderhafte Leerstelle« beschreibt, als ein um sich greifendes Vakuum, das »auch die Personen wie Leser« des Buches ergreife und das Buch aus Wut und Enttäuschung zerstören ließe, womit sie sich natürlich selbst vernichteten. Das also würde sich abspielen, wenn die Transzendierung des Lesers in das Buch des Autors verwirklicht würde, die Kunert in der fünften Vorlesungsstunde als Bedingung

der erstrebten Unsterblichkeit nennt. Was der Prosaertext als Ausweg bereithält, kann durchaus als umfassende Beschreibung der Arten von Text genommen werden, die Kunert bisher vorgelegt hat: »So beschränke ich mich auf Andeutungen, verstreckte Hinweise, Fingerzeige in Form kleinerer, absichtlich ausschnitthafter Texte, Prosastrücke oder Gedichte, um eine Totalität ahnen zu lassen, deren Glanz und Herrlichkeit nur durch Nichterscheinen Bestand haben kann.«¹⁹ Das aber ist nichts anderes als ein Perpetuieren des Transzendierens nach beiden Richtungen: von der entfremdenden Wirklichkeit der Jetztzeit in die ganz andere (utopische) Welt der Texte und von dieser wieder zurück in jene, der Akt also, den Kunert in seiner Vorlesung nun in fünf verschiedenen Konkretionen als die Grundstruktur seines poetischen Verfahrens erläutert hat.

Soweit über literarisches Schaffen gesprochen wurde, hat diese Vorlesung zumeist ihr Entscheidendes gerade nicht gesagt, dies erschloß sich vielmehr erst, wenn von der Welt der diskursiven Rede in die andere Welt der Texte Kunerts gesprungen wurde, in deren Umkreis Bezugs- bzw. Antworttexte zu erkennen sind. So ist der Vortragende der Struktur permanenter Transzendierung schon immer gefolgt, die er für sein Schaffen als charakteristisch entwirft, und er hat diesen Akt auch schon immer von seinen Hörern gefordert. Derart hielt der Vortragende seinen Blick auf ein »Jenseits« gerichtet, und seine Hörer hatten ihm dies – reziprok – gleichzutun. Es mag offenbleiben, ob sich die Blicke dabei wirklich gekreuzt haben oder im Raum aneinander vorbeigezogen sind: »windschieß« nennt man letzteres in der Sprache der Geometrie.²⁰

Anmerkungen

1 Zitate aus Kunerts Frankfurter Poetik-Vorlesung werden im Text mit Seitenangabe nach folgender Ausgabe nachgewiesen: Günter Kunert, *Vor der Siniflut: Das Gedicht als Arche Noah. Frankfurter Vorlesungen*, München 1985, hier S. 103; Ausführliche Bibliographie zu Kunerts Schaffen: Elke Kasper/Nicolai Riedel, *Günter Kunert – Auswahlbibliographie 1950–1990*, in: *Text + Kritik* Nr. 106: *Günter Kunert*, München 1991. Eine paraphrasierende Auseinandersetzung mit Kunerts Poetik-Vorlesung gibt: Alo Allkemper, »Nur Zeichen«. *Kommentare zu Günter Kunerts Frankfurter Poetik-Vorlesungen*, in: M. Durzak, H. Steinecke (Hg.), *Günter Kunert. Beiträge zu seinem Werk*, München 1992.

- 2 Frühere Reflexionen über das (eigene) Schreiben sind zusammengestellt in: Günter Kunert, *Warum Schreiben? Notizen zur Literatur*, München, Wien (zugleich Berlin, Weimar) 1976.
- 3 *Kritik der Urteilskraft*, § 8.
- 4 *Leben in Bildern*, in: Günter Kunert, *Camera Obscura*, Frankfurt/M. 1980, S. 17, vgl. hierzu: Verf., *Kleist in der »Dunkel-Kammer«*, *Notiz zu Günter Kunerts »Leben in Bildern«*, in: *Text + Kritik* Nr. 109: Günter Kunert, a. a. O., s. Anm. 1.
- 5 Hierzu: Peter Szondi, *Poetik und Geschichtsphilosophie. Zu Schillers Abhandlung »Über naive und sentimentalische Dichtung«*, in: R. Koselleck u. W.-D. Stempel (Hg.): *Geschichte – Ereignis und Erzählung*, München 1973.
- 6 *Ästhetik. In vier Teilen*, zweiter Teil, Neuwied, Berlin 1972, insbesondere das Kapitel *Das homogene Medium, der ganze Mensch und der Mensch ganz*.
- 7 *Ästhetik*, zweiter Teil, a. a. O., S. 194 u. ö.
- 8 Im Sinne von Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie, Gesamelte Schriften*, Bd. 7, Frankfurt am Main 1970, S. 19.
- 9 Vgl. hierzu Kunerts Prosastück *Steine*, in: G. K., *Verspätete Monologe*, München 1981.
- 10 *Leben in Bildern*, a. a. O., s. Anm. 4, S. 17.
- 11 Vgl. *Fahrt mit der S-Bahn u. a. Erzählungen*, in: G. K., *Die Schreie der Fleddermäuse. Geschichten, Gedichte, Aufsätze*, Wien 1981, S. 65. Ausführliche Interpretation dieser Erzählung: Verf., *Texte des Erstarrens, Bilder des Buchstabierens: Grenzüberschreitung in Poesie und Malerei der DDR am Beispiel von Günter Kunert und Bernhard Heisig*, in: Bernhard Greiner, *Literatur der DDR in neuer Sicht*, Frankfurt/M. 1986.
- 12 *Steine*, in: *Verspätete Monologe*, a. a. O., s. Anm. 9, S. 187.
- 13 Ausgeführt z. B. in Konzeptionen des Narzißmus; vgl. hierzu: Heinz Henseler, *Die Theorie des Narzißmus*, in: D. Eicke (Hg.), *Freud und die Folgen*, in: *Die Psychologie des 20. Jahrhunderts*, Bd. 2.3., Zürich 1976–1977, Bd. 1.
- 14 Begriff im Sinne von Henseler, *Die Theorie des Narzißmus*, a. a. O., s. Anm. 13.
- 15 *Maßnahmen gegen die Gewalt*, u. a. in: Bertolt Brecht, *werkausgabe edition subkamp*, Frankfurt/M. 1967, Bd. 12.
- 16 Ausführliche Interpretation dieser Erzählung: Verf., *Texte des Erstarrens*, s. Anm. 11.
- 17 Vgl. Sigmund Freud, *Trauer und Melancholie*, in: Sigmund Freud *Studienausgabe*, hg. von A. Mitscherlich u. a., Bd. III, Frankfurt/M. 1975.
- 18 In: Günter Kunert, *Unruhiger Schlaf. Gedichte*, München 1979, S. 238; Interpretation dieses Gedichts im Kontext des Ikarus-Mythos: Verf., *Der Ikarus-Mythos in Literatur und Bildender Kunst*, in: *Michigan Germanic Studies*, Vol. No. 1–2, 1982 (publ. 1985), Special Issue on the Literature of the German Democratic Republic, ed. B. Greiner.
- 19 *Camera Obscura*, a. a. O., s. Anm. 4, S. 126f.

20 Offenbar unwidersprochen, denn sonst hätte er das wohl für die Druckfassung verbessert, konnte Kunert »der Korpus« sagen (84): hier zumindest hätten seinen Blick erschrockene Blicke seiner Zuhörer kreuzen können, aber möglicherweise ist das Latium an der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität Frankfurt schon lange abgeschafft, Latein mithin eine Welt, in die nicht mehr transzendiert zu werden vermag.