

Хроника текущих событий

CHRONIK DER LAUFENDEN EREIGNISSE ★ R M GERHARDT

Zeitschrift für unzusammenhängende Notizen

© 2021 by Edition Re/Source, Wolfratshausen

*Wenn du hinabschaust ins Schweigen, siehst du keine Freunde.
Wenn du deinen Blick in den Raum erhebst, hörst du kein Echo.
Es ist wie das Anschlagen eines vereinzelt Akkords.
Er verklingt, aber dort ist keine Musik.*

[Lu Chi]

EXTRA-AUSGABE : 72 SEITEN

Franz Josef Knappe : POESIE ALS LEBENSFORM

Rainer M. Gerhardt – Ezra Pound – Gottfried Benn



*cegestes cegestes auf der nackten haut
ist dir eine sehr schwierige figur geschrieben
die kleine rose möchte ein märchen erzählen
das kleine pferd möchte ein wenig spielen*

Rainer M. Gerhardt: *cegestes*

literatur-live.de

... ein Literatur-Salon ...



1 Mythologien

Das, womit man es zuerst zu tun bekommt, wenn der Name Rainer Maria Gerhardt fällt, ist eine dumme Frage bzw. eine dämmliche Feststellung: „Du meinst wohl Rainer Maria Rilke bzw. Paul Gerhardt?!“ – Etwas netter hat es ein anderer formuliert: „Ein Dichter, der wie zwei Dichter hieß.“ – Das zweite Geschütz, das aufgefahren wird, ist da schon etwas größer: Es ist der Mythos RMG. Manchmal begegnen sich Mythen; nicht in der Wirklichkeit, eher im Legendenland:

Als Alexander Xaver Gwerder am 14. September 1952 im südfranzösischen Arles seinem Leben ein Ende setzte, begann schon die Legende. Zwei Wochen danach erschien in der Zeitung «Ici Paris» ein Artikel ¹⁾, der detailliert die Hintergründe und die letzten Stunden vor dem gescheiterten Doppelselbstmord mit seiner Gefährtin Salome Dürrenberger schilderte, wobei allerdings einzelne Punkte romanhaft überzeichnet, ja erfunden wurden. Als Gründe für die Tat werden einzig persönliche Probleme genannt.

Mehr als dreissig Jahre danach berichtet eine andere Legende, dass Gwerder vor seinem Tod einige seiner Kleider dem deutschen Lyriker, Übersetzer und Zeitschriftenherausgeber Rainer Maria Gerhardt vermacht habe und dieser bis zu seinem frühen Tod im Jahr 1954 – er starb erst 27jährig ebenfalls durch Selbstmord – die Kleider getragen habe. ²⁾ Da sich Gerhardts und Gwerders künstlerische Entwicklung und Biographie in einigen Punkten gleichen ³⁾, ist dem Inhalt der Legende wenigstens eine gewisse Folgerichtigkeit nicht abzuspochen. Und dass der Kleiderempfänger gerade ein deutscher Künstler gewesen sein soll, würde zumindest der Wertschätzung entsprechen, die Gwerders Werk zu dessen Lebzeiten im nördlichen Nachbarland erfahren hat.

¹⁾ Jean Bazal: «<Edith, je veux vivre> cria le desespere». In: <Ici Paris>, 29.9.-5.10.1952.

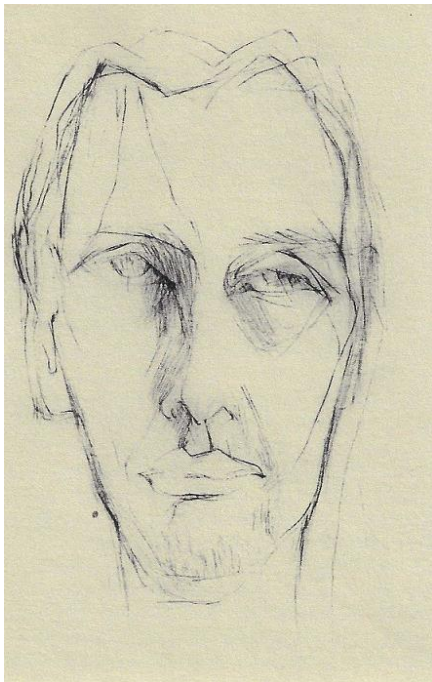
²⁾ Urheber dieser durch die Herausgeber einer Dokumentation über Rainer Maria Gerhardt verbreiteten Legende ist der amerikanische Dichter Robert Creeley, der mit Gerhardt befreundet war. Creeley hatte jedoch Alexander Xaver Gwerder (= AXG) mit jemand anderem verwechselt: «I don't recall Rainer's ever mentioning Gwerder. I do recall that Rainer got this friend's clothing, at least some – I specifically remember a serviceable coat, etc. (...) this friend committed suicide by walking into a lake (in Switzerland as I remember).» (Brief an Roger Perret, 8.9.1989.)

³⁾ Rainer Maria Gerhardt, der äusserlich AXG ein wenig glich und ebenfalls Vater von zwei Kindern war, reagierte in seinen Gedichten wie dieser auf die neuen Möglichkeiten der internationalen modernen Poesie. Als Herausgeber der Zeitschrift <Fragmente> in Karlsruhe publizierte er erstmals mehrheitlich von ihm und seiner Frau ins Deutsche übersetzte Texte von Autoren wie Ezra Pound, William Carlos Williams, Robert Creeley, Saint-John Perse, Henri Michaux und Rafael Alberti. Auch stand er in brieflichem Kontakt mit Gottfried Benn. Er scheiterte an seinen zu hochgesteckten dichterischen und verlegerischen Plänen, die in ein finanzielles Fiasko führten, und am Unverständnis der damaligen Zeit für seine avantgardistischen Unternehmungen. Vgl.: *Leben wir eben ein wenig weiter (We'll live a while, yet). Über das Nachleben des Dichters Rainer Maria Gerhardt.* Hg. von Stefan Hyner & Helmut Salzinger. – Odisheim: Edition Head Farm' 1988.

Zwischen diesen beiden Legenden spielte sich die Auseinandersetzung mit einem Werk ab, die, neben dem steten Hinweis auf die künstlerische Verwandtschaft mit Gottfried Benn, oft die Vorzüge und Mängel der Texte unter dem Gesichtspunkt des unbegreiflichen, frühen Todes beurteilte. ⁴⁾

Da ist der antifaschistische Mythos: „Fahnenflucht“ und der Kampf auf Seiten von Titos „Partisanen“. Bei näherem Hinsehen schrumpfen diese Bilder/Episoden auf ein normales menschliches Maß. Da wird der Partisanenkampf zum Botengang des jungen Rainer M. Gerhardt aus der Wohnung seines Wiener Onkels Hans Erich Apostel nach Jugoslawien. Er lernte Nachrichten auswendig, um sie dort den Partisanen zu übermitteln. Sicherlich keine ungefährliche Aufgabe, aber kein bewaffneter Kampf in unwegsamem Gebirge. – Um einer weiteren Mythenbildung entgegen zu wirken, verweisen wir auf die Zeittafel in der Gesamtausgabe ⁵⁾.

Da ist der Tod, den sich der Weggefährte Bert Jäger so erklärt:



Zeichnung »Rainer Maria Gerhardt« von Helmut Bischoff, 1950

„Ein verrückter Kerl. – Kaum über zwanzig kannte er die ganze Moderne. Pound und Eliot, Saint John Perse, Olson und Creeley, er hat uns mit ihnen bekannt gemacht, sie übersetzt und in kleinen maschinengeschriebenen, von Hand vervielfältigten Heftchen verschickt. 'FRAGMENTE. blaetter fuer freunde.' Das graue Nachkriegspapier im Querformat fiel auf ausgedörrten Boden. Für uns war fast alles neu, was er machte. Immer traf man ihn mit einem Rucksack voller Bücher oder mit einem von einem Riemen zusammengehaltenen Bücherpaket über der Schulter, er warf die Last ab und zog einen irgendwo am Straßenrand ins Gespräch. Er hatte schon wieder ein Thema, immer hatte er was auf der Palette. Es ist nicht gut ausgegangen mit ihm. Mit 27 Jahren war er tot. Ich glaube nicht, daß er sich das Leben hat nehmen wollen, als er den Kopf in den Gasofen steckte. Er wollte einen Leuchtgasrausch ausprobieren. Er hat sich eben auch für Drogen interessiert. – So war er.“ ⁶⁾

War er wirklich so?

⁴⁾ Roger Perret: Nachwort zu: Alexander Xaver Gwerder: Dreizehn Meter über der Straße, Gesammelte Werke III, Limmat Verlag, Zürich 1998, Seite 387

⁵⁾ Rainer Maria Gerhardt: umkreisung. Das Gesamtwerk, herausgegeben von Uwe Pörksen, Franz Josef Knappe und Yong-Mi Quester, Wallstein Verlag Göttingen, Seite 504-507

⁶⁾ Uwe Pörksen: „... wenn einer dafür lebt, was Dichtung ist.“ – Rainer Maria Gerhardts Freiburger Fragmente, Leonberg, Verlag Ulrich Keicher, Seite 6



Eine etwas eigenwillige Sicht – verständlich vielleicht, wenn man die „existentialistischen Komponenten“, die zu der Zeit (1954) modern wurden, in den Vordergrund rückt: Junger, verkannter Dichter, verzweifelt, Schulden, verständnisloses Publikum ... Aber da gibt es auch den Brief an Alfred Andersch: „im herbst kommt meine erste nummer

fragmente in französischer sprache heraus.“ (15.7.1954)

Die Bilder von H. Bischoff sind da wahrscheinlich genauer als die Erinnerungen ... – Auch die wenigen erhaltenen Fotos sprechen eine deutlichere Sprache.

2 Dichtungen I

Das erste Zeugnis, das wir besitzen, sind die *Lieder der Liebe* aus dem Jahre 1945. Romantisch verklärte Gedichte, behaftet mit allen Schwächen und Fehlern des Anfängers. Ein zweites Zeugnis der ‚Frühzeit‘ sind die *Gedichte 1948*. Diese Texte sind zu finden auf der Internetseite:

www.literatur-live.de

Erwähnt werden sollen in diesem Zusammenhang auch das *Weihnachtsspiel* und *Kleiner Roman* (a.a.O.). Hier beschäftigen wir uns nur mit den beiden erschienenen Gedichtbänden.

der tod des hamlet

Wenn über Rainer M. Gerhardt gesprochen wird, dann wird vor allem seine Rolle als Vermittler hervorgehoben. Darüber wird leider allzu häufig vergessen, daß Gerhardt Gedichte schrieb, die eine genauere Betrachtung verdienen. Ein Autor seines Verlages, Wolfgang Weyrauch, schrieb: *Ich kannte einmal, um 1950 herum, einen jungen Mann, Rainer M. Gerhardt, der Verse schrieb. Er war so voll davon, daß er sterben mußte.* ⁷⁾

Knapp zwei Dutzend Gedichte umfaßt das bekanntgewordene lyrische Werk - ein schmales und schwieriges Werk, das keine nennenswerte Wirkung gehabt hat. Bevor auf den ersten Gedichtband „der tod des hamlet“ eingegangen wird, sei Robert Creeley zitiert, der zu Gerhardts Gedichten folgende Worte fand:

⁷⁾ Wolfgang Weyrauch: Dialog über neue deutsche Lyrik, Itzehoe-Voßskate 1965, Seite 8.

*To write of his poems is for me most difficult, because I could not read them simply in German, and, beyond that, I had only a partial sense (very much so then) of what specific difficulties and possibilities German poetry had as context. He said, once, the idyll is our weakness. Trakl was close to his own terms of imagination. Benn's technical facility he respected, and he found, also accuracy in the deep irony with which Benn characterized the world. But I was certainly aware that in his last book, *umkreisung* (1952), all the care he had given to his translations of men as Pound, and Olson, and Williams, was beginning to find root in his own work. 8)*

Im August 1950 erscheint in sechshundert Exemplaren in Karlsruhe von Paul Renner in Futura gesetzt und von Julius Engelberg gedruckt im 'verlag der gruppe der fragmente' der gedichtzyklus der „tod des hamlet“ von Rainer M. Gerhardt. Fünfundzwanzig Exemplare wurden auf Büttenpapier abgezogen, numeriert und vom Verfasser signiert.

Eröffnet wird der erste Abschnitt des Gedichts durch einen psalmenartigen Gesang: eine ruhige Naturbeschwörung, die jedoch, zwar noch entfernt, den Schrecken und den Abgrund erahnen läßt, der sich im Fortgang des Textes auftun wird: *die bläuen sterben in den fahlen Himmeln*. In diesem 'Naturbild' erscheint zweimal der Mohn, das erste Mal in Verbindung mit dem Adjektiv 'rot', das zweite Mal als *einfacher Mohn*. In beiden Fällen verweist er auf den Schlaf, den 'Bruder des Todes'. Die Stimmung dieses Abschnittes wirkt seltsam zerdehnt und dunkel; ein Vergleich mit Trakls Herbstgedichten drängt sich auf. Es ist nichts sicher, der Boden unter den Füßen schwindet, und es schwindet der

*einzig sicher[e] grund der verfestigung
das märchen jeder geschichte und metaphysik
die wundervolle erfindung wundervoller spielzeuge
die logische deutung und der aufbau
das gläserne spiel 9)*

Das, was ist und erkannt werden kann, ist das Nichts, auf das sich alles gründet, von dem alles sein vermeintliches Leben bezieht, das von Anfang an verbunden ist mit dem *gellenden Läuten der Schuld*.

*daß ich es bin und erkenne und weiß
das einzige, nihil
welches das nichts ist. 10)*

Die bereits im ersten Abschnitt angedeutete Verknüpfung von Bildern und Metaphern aus den Bereichen der abendländischen und nicht-abendländischen Kulturen setzt sich im zweiten Abschnitt verstärkt fort. Ob

8) Creeley: Gerhardt. A Note, a.a.O., Seite 5.

9) Rainer M. Gerhardt: *der tod des hamlet*, Verlag der Fragmente, Freiburg 1950. Seite 7. Künftig zitiert mit: *hamlet*, Seitenzahl.

10) *hamlet*, 7

es das Alte Testament ist (»die stürme Jesaijas« oder die Antike (das delphische Orakel, Bacchus, die Erinnyen) oder Shakespeare (Hamlet, King Lear): die Beziehungen zwischen diesen vielfältigen Andeutungen sind nicht immer klar zu erkennen, der Verweis deutet manchmal ins Dunkel einer literarischen Topographie, die kaum zu rekonstruieren ist.

Das Tempo dieses Abschnitts ist atemberaubend. In den Strudel der Zitate, Anspielungen und Metaphern wird der Sprecher und mit ihm der Leser hineingezogen. Ein Entkommen scheint nicht möglich; eine Rettung aus dem Wirbel der Tradition ist nur eine vage Hoffnung:

...
*und die balken stürzen zur tiefe
die sumpfe kreischen – der ich die welt
umfassend – gemeinsam – in kreisen –
die das vollkommene – o atmet mich ein ihr
aeolischen gefilde, werft mich aus
wellen am kymrischen strand. ¹¹⁾*

In den Wirren der Zeit geschunden (*in finstere schatten gestellt* schaut der Sprecher aus nach einem Ort, an dem er bleiben, der ihm 'Heimat' sein kann. Der Blick geht zurück.

An dieser Stelle sei Grundsätzliches gesagt: Die Herkunft aller Anspielungen aufzudecken kann nicht Aufgabe einer sinnvollen Deutung sein. Meist sind sie so dunkel wie häufig das Gedicht. Hinzukommt, daß die Verknüpfungen dieser zahllosen Anspielungen zumeist derart subjektiv sind, daß auch hier Eindeutigkeiten kaum zu erzielen sein werden. Wichtig erscheint die Richtung, die eingeschlagen wird. Es ist, wie bereits gesagt, der Weg hin zu einem Ort, zu einem Raum, der alle Traditionen und die Gegenwart verbindet. Der dadurch zwangsläufig subjektiv bleibende Blick des Leser muß sich ebenfalls seine Richtung, seinen Ort suchen. Ob er ihn dort findet, wo Gerhardt ihn fand, bleibt ohne Belang.

Den Beginn des dritten Abschnitts möchte ich ein wenig genauer betrachten, da er wesentliche Aussagen über das Selbstverständnis des Dichters macht.

Sicher bewußt und mit einer zielgerichteten Absicht zitiert Gerhardt in der ersten Strophe das Gedicht „An das Angesicht des Herrn Jesu“ des Barockdichters Paul Gerhardt:.

<i>o staub voll blut und wunden in mittagshitz und glut mit dürrem kraut verbunden ¹²⁾</i>	<i>O Haupt voll Blut und Wunden, Voll Schmerz und voller Hohn, O Haupt zum Spott gebunden mit einer Dornenkron. ¹³⁾</i>
---	--

¹¹⁾ hamlet, 9

¹²⁾ hamlet, 10

¹³⁾ Paul Gerhardt: An das Angesicht des Herrn Jesu, in: Edgar Hederer (Hrsg.): Deutsche

Bereits die Umwandlung von 'Haupt' in 'staub' deutet die Profanisierung an, die in der dritten Zeile konsequent weitergeführt wird. Das 'dürre Kraut' evoziert den *in mittagshitz und glut* 'Mission' des Dichters wirklich ernst – ist sie durchaus zu rechtfertigen. Beide opfern sich stellvertretend auf für die, die ihnen 'anvertraut' sind.

Der geschundene 'staub' der Poesie ist nicht nur verbunden mit kümmerlichem Lorbeer, sondern auch

*mit verlorenen salzen einer verlorenen erde
verloren um wiedergefunden zu werden
in einer anderen verheißung in einer
anderen darstellung nicht mit pinsel und feder
aufgehoben aus diesem nichts und
es erkennend. ¹⁴⁾*

Dieses Nichts erkennen bedeutet, es zu beherrschen und zu überwinden.

*die blutroten blätter des lorbeer
künden ein anderes mahl ¹⁵⁾*

Der Dichter trägt keine Dornen-, sondern eine Lorbeerkrone, deren Blätter allerdings blutrot gefärbt sind. Und wenn wir an Gerhardts Auffassung von der Bedeutung der Dichtkunst für den Dichter denken, wie er sie in seiner „Rundschau der fragmente“ entwickelt hat, so beschwören die beiden zitierten Verse die tödlichen Folgen dieses Handelns: *Ein vers von erheitern-der pracht und grosser faszination kann morgen das todesurteil seines dichters sein.* Das 'Mahl' des Dichters ist kein Segen und Auferstehung verheißendes 'Abendmahl', sondern, wie uns der Fortgang des Gedichtes zeigt, ein Furcht und Schrecken bringendes, an dessen Ende christliches und antikeidnisches Mysterium sich vermischen:

...
*leiber stehen auf und rasend mänadenschwarm
hornschlag und zimbel, des tyrsus grünes gebein
mischt den gekreuzigten christus in das
mysterium ein. ¹⁶⁾*

Die extrem gefährdete Position des Dichters kann ihn allerdings nicht dazu verleiten, nicht zu seiner Pflicht zu stehen, auch wenn Gegenwart und Zukunft wenig verheißungsvoll sind. Aus dieser Situation zu seinem Volk zu sprechen – das ist unaufgebbare Verpflichtung:

Dichtung des Barock, München ⁵ 1968, Seite 161.

¹⁴⁾ hamlet, 10

¹⁵⁾ Ebda.

¹⁶⁾ hamlet, 11

*...: hier ist das haus
von uns gegründet an einem uferlosen strand
hier ist der weg der nichts verbindet
hier ist die luft hier ist das land ¹⁷⁾*

Diese Worte aus dem Mund eines Zweiundzwanzigjährigen klingen in unseren Ohren pathetisch. Bedenkt man aber die Zeit und ihre extremen Herausforderungen, so erscheinen sie uns auch heute durchaus verständlich. Auf den Trümmern einer Zivilisation das Neue aufbauen zu wollen, ist eine Aufgabe, die die Kräfte eines einzelnen sicherlich übersteigt. In seinem Reich der Wörter baut der Dichter auf den Trümmern der Tradition eine neue Poesie:

*von dimensionen unserer gewöhnung
unserer vorstellung oder phantasie
ohne frage nach wirklichkeit dieser
wirklichkeit dieser wahrheit und
diesem sein und ich sehe die hand
im dreidimensionalen raum und sehe die
ausdehnung in zeit und sehe die
ausdehnung des gedankens und die
des willens die hand zu erheben
damit ein neuer raum erstehe, die
einzige handlung die gewißheit zu sein
die nur gewiß ist in bewegung. ¹⁸⁾*

Es geht darum, das was ist, neu zu sehen. *Es geht um die Sauberkeit des Denkens und Handelns schlechthin.* Denn nach Gerhardts Auffassung ist das Gedicht nie losgelöst von der Wirklichkeit, und nur der wird die Wirklichkeit in sein Gedicht bekommen, der in der Lage ist, sie neu zu sehen, damit ein 'neuer raum entstehe', in dem die Menschen leben können. Die 'feuerzungen' einer neuen Sprache der Poesie steigen bereits herauf.

Der auf diese 'neue Poetik' folgende Teil des dritten Abschnitts des Gedichts ist gebaut wie eine große Beschwörung. Angerufen wird eine nicht weiter identifizierbare weibliche Figur. Die Anrufungen, beginnend mit *o großes weib*, werden immer unbestimmter, rätselhafter (*o große mutter graniternes gesicht, o herrin mit dem blutenden maul der türkisenen liebe*). Die letzte Anrufung wendet sich an ein nur noch nebelhaft, in Umrissen vorhandenes Bild: *o maske glimmernd gesicht über den erhebungen der Anden*. Den Anrufungen entsprechend gebaut sind die sich anschließenden 'Gesänge' (Litaneien). Das 'große Weib' ist die Mutter der Fortpflanzung, des Weiterexistierenkönnens, der Sexualität. Hinduistische (*die wir den lingam besitzen*) und jüdisch-christliche Vorstellungen (*die wir mit salböl gesalbt*) vereinen sich in dieser matriarchalischen Anrufung der Geschlechtlichkeit. Das 'granitene Gesicht' löst eine auf den ersten Blick nihilistisch anmutende Litanei aus:

¹⁷⁾ hamlet, 11-12

¹⁸⁾ hamlet., 12

die wir die gewißheit des nichts besitzen und ja sagen zu dieser gewißheit. Aber nur der erste Blick vermag hier eine negative Position zu erkennen, denn die, die hier 'beten' / 'bitten', sagen von sich: *die wir voll freude sind in dieser welt der freudlosigkeit.* Die 'Herrin mit dem blutenden Maul und der türkisenen Liebe', ein nun wirklich erschreckendes Bild, vereint die *tempel beider hemisphären und / ihrer priester und priesterlichen diener / der schrecken und der furcht vor schrecken ...*). Die 'Maske' letztendlich verflüchtigt alles ins Ungewisse, Dunkle: *damit dem geheimnis gegeben / was des geheimnisses ist.*) Die Anspielung auf Markus 12,17 ist eindeutig. Die vier 'Litaneien' illustrieren mit großen und überzeugenden Bildern Ursprung und Ziel der Dichtung, so wie sie Gerhardt verstand. Geschlechtlichkeit, Welt-sicht / Weltdeutung, Religion und Geheimnis sind die Wurzeln des Gedichts, der Boden, aus dem Poesie entspringt.

Der vierte Abschnitt vereinigt in einer kleinen Apokalypse wieder Bilder aus allen Kulturen und Zeiten: *... die zyklopen / sprengen die gräfte. die göt-ter / steigen herauf.* Es geht hier um mehr als um die äußere Situation eines Menschen in einem von Krieg und Nachkrieg zerstörten und verwilderten Land. Den Menschen ist die psychische Grundlage entzogen. Was ist, ist Nacht und Schatten:

*o sibylle die großen schatten von hier
und jetzt und immerzu vom augenblick
schreiend und selbstbewußt in steinerner ruhe
in verlassenem gefild. 19)*

Doch es gibt Vergangenes, auf dem aufgebaut werden kann. Vier Jahre nach dem 'Ende' des Nationalsozialismus mit seiner Vergangenheitsvergewaltigung versucht ein junger deutscher Dichter im fünften und letzten Abschnitt eines langen Gedichtes, ein neues, tragendes Bild der Vergangenheit, der Tradition zu entwerfen:

*landschaften erheben sich vergilbte gemäuer
vergangenheiten in unbegriffenem licht:
maßstab der hoffnung maßstab der trauer
maßstab der hoffnung in anderem licht. 20)*

Und er liefert eine deutliche und präzise Selbstbeschreibung. Wie bereits im zweiten Abschnitt gerät der Sprecher in einen Taumel bei der Suche nach seiner 'Heimat', nach dem Ort, der sein Ort ist. Während er dort seinen Platz in der Tradition sucht, findet er ihn hier in seinem 'nachmittäglichen Land', in dem noch immer das 'Ungeziefer' (der Vergangenheit) bestimmend ist:

*wo ich hier bin
wo ich hier bin in nachmittäglichem land
in der blauen luft der reseden*

¹⁹⁾ hamlet, 17

²⁰⁾ hamlet, 18

*und des unkrauts geziefer dunkeln die sonne
wo ich hier bin - davor -
atemlos - kreischend - dieses
sein aufgehoben in das licht einer betrachtung
einer auflösung in die abgründe der psyche
wo ich sagen sollte
was nie gesagt
wo es tagen sollte
was nie tagt ²¹⁾*

Und es werden wieder die für einen Leser der Zeit sicherlich exotischen Bezugspunkte des nahen und fernen Orients beschworen: *die innere mauer des palastes zu Peking, die 43 erleuchteten vor Buddha dem einzigen*« und »*die ampel aladins : licht von märchen / und doch gemessen in eine festigkeit / die mich betrifft*. Das 'nachmittägliche Land' des Dichters und das 'Licht von Märchen' werden verknüpft zu einer unauflöselichen Einheit, die (vielleicht!) in der Lage ist, das was geschah, in Zukunft ungeschehbar werden zu lassen. Es ist diese Verknüpfung von konkretem Gegenwartsbezug und Rückgriff auf eine Vergangenheit, die unverfälscht und wirklich begriffen ist, die Rainer M. Gerhardt zu einem Dichter macht, der politisch wirkt.

Es muß an dieser Stelle noch einmal deutlich gesagt werden, daß es Gerhardt nicht darum geht, ein politischer Schriftsteller zu sein, der sich ins Tagesgeschehen einmischt und den vielen anderen vorhandenen Stimmen noch eine mehr oder weniger wichtige hinzufügt. Es geht ihm darum, Gedichte zu schreiben, die in der Gesellschaft, 'in der Gemeinschaft', wie er sagen würde, politisch wirken können. Seine Zeitbeschreibung ist zuerst poetisch und dann aber auch politisch:

*immer noch dürsten
in wäldern gestirne nach ihrer erlösung
immer noch wandert
eine verwandelte schar durch die wüst her
schlagen die vögel die lüfte
von entsetzlichem ausmaß
zirpt ein einfaches instrument
und hebt die schlang sich
wiegt sich in wind der uns nicht geheuer
in einem anderen anlauf
zu kräften dunkler herkunft
verwandt dem schlamme
und dem schlagen der brandung an ufern
tangbedeckt überfliegen von weißen fittichen
während von ferne ein einsamer gott ruft.
o hamlet mein sohn hamlet. ²²⁾*

²¹⁾ hamlet, 19

²²⁾ hamlet, 20-21

Die Ungewißheit des Vorhabens ist offensichtlich. Die Bilder sprechen, obwohl manchmal dunkel, eine klare Sprache. Und der 'einsame Gott', der Schöpfer, der wirkliche 'Autor', ruft seinen Sohn, den Autor welt- und sinnstiftender Bilder und Bildwelten. Ohne diesen Sohn, der sein Werk fortführt, bleibt er einsam. Daß dieser Sohn Hamlet heißt, ist nicht nur ein Hinweis auf Tradition, nicht nur literarisches Zitat. In diesem Namen kristallisiert sich, was Heiner Müller – zusammenfassend – so formuliert hat und was sich wie eine Charakteristik Rainer Maria Gerhardts und seines Textes liest:

HAMLET ist ein Lustobjekt der Interpreten. Für Eliot die Mona Lisa der Literatur, ein mißlungenes Stück: die Reste des Rächerdramas, marktgängiges Zeitgenre wie heute der Horrorfilm, ragen sperrig in die neue Konstruktion, behindern Shakespeares Material in der Entfaltung. Ein Diskurs, den das Schweigen bricht. Die Dominanz der Monologe ist kein Zufall: Hamlet hat keinen Partner. Für Carl Schmitt ein bewußt, aus politischen Gründen, verwirrter und verdunkelter Text, begonnen in der Regierungszeit der Elisabeth, abgeschlossen nach der Machtübernahme des ersten Stuart, Sohn einer Mutter, die den Mörder ihres Mannes geheiratet hatte und unter dem Beil starb, eine Hamletfigur. Der Einbruch der Zeit in das Spiel konstituiert den Mythos. Der Mythos ist ein Aggregat, eine Maschine, an die immer neue und andere Maschinen angeschlossen werden können. Er transportiert die Energie, bis die wachsende Beschleunigung den Kulturkreis sprengt. ²³⁾

In seinem „Dialog über neue deutsche Lyrik“ zitiert Wolfgang Weyrauch den dritten Abschnitt der kürzeren Fassung (= Abschnitt V der Langfassung) und vergleicht ihn mit Gedichten von Robert Berliner. Er kommt zu folgendem Ergebnis:

Beide, Gerhardt und Berliner, topographieren, das heißt, sie halten sich an die Zeit, und an den Ort. Sie benennen sie, sie verwörtlichen sie. Das ist das Problem bei ihnen. Aber sie halten sich beim Signalement nicht auf, sie schreiben es ins Geheimnis hinüber. Und das ist die Litanei bei ihnen. Sie schreiben die Einzelheiten der Wirklichkeit auf, doch sie multiplizieren diese Materialien so scharadenhaft, daß sie zum Surrealismus gelangen. ²⁴⁾

Allerdings, so muß man hinzufügen, handelt es sich bei der „tod des hamlet“ nicht um das, was gemeinhin unter Surrealismus verstanden wird. Es geht vielmehr darum, mit Hilfe der unendlich vielen Versatzstücken aus Tradition und Gegenwart ein 'Haus für den Leser' zu bauen. Das die oft verwirrenden Zahl von 'Einzelbausteinen' surreal wirkt, liegt mit Sicherheit nicht an der Traumhaftigkeit des Gesagten, sondern an der häufig nicht vorhandenen geistigen Gegenwart dieser fast 'unendlichen' Tradition.

²³⁾ Heiner Müller: Shakespeare Eine Differenz, in: ders.: Shakespeare Factory 2, Berlin 1989, 228-229.

²⁴⁾ Wolfgang Weyrauch: Dialog über neue deutsche Lyrik, Itzehoe-Vofskate 1965, Seite 10-11.

Beide Autoren sind genötigt (...) Gehäuse zu errichten, ihre Gedichte nämlich, in die sie nichts hineinlassen, was nicht zu ihnen gehört. Diese Gebäude werden so integer, daß die profanen Litaneien, die ich erwähnte, zu Bannsprüchen werden. ²⁵⁾

Das Gedicht als 'Gehäuse', wie Weyrauch es nennt, wird 'Wohn-Raum' für den Leser; hier findet er seinen Ort.

umkreisung

1948 beginnt der Versuch poetischer Gespräche. Im ersten Heft des zweiten Jahrgangs des von Joachim Moras und Hans Paeschke herausgegebenen „Mercur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken“ veröffentlichte Ernst Robert Curtius seine Übersetzung der Dichtung eines unbekanntes Verfassers aus dem 2. oder 4. Jhdt. n. Chr. „Pervigilium Veneris - Die Nachtfeier der Venus“.

Das ausgehende Altertum hat noch zauberhafte Schöpfungen hervorgebracht (...) wie das Pervigilium Veneris eines unbekanntes Römers. Es erhebt sich aus dem Schutt der Jahrhunderte wie die drei schlanken Säulen des Dioskurentempels auf Piranesis Veduten das Campo vaccino überragen. Dichtungen von so knospender Schönheit konnten in den verrufensten Zeiten des Verfalls aufblühen – und unsere gedankenlose Geschichtsbetrachtung enthüllt sich wieder in ihrer Fragwürdigkeit. ²⁶⁾

Im gleichen Jahr schreibt Rainer M. Gerhardt sein Gedicht „variationen“ ²⁷⁾, mit dem er vier Jahre später seinen zweiten Gedichtband einleitet. Dieses Curtius gewidmete Gedicht variiert in drei Teilen Verse aus der alten Vorlage, gruppiert sie neu, spielt mit ihnen. Versmaß und Rhythmus bleiben erhalten. Das Geschehen der Nachtfeier der Venus wird konzentriert auf den Rahmen und auf wenige Stationen des Ablaufs. So entsteht ein Lobpreis der Liebe von hoher Intensität. Der Refrain des alten Textes wird zum Manifest, aufgehoben im ersten Teil der Variation:

*morgen liebe wer geliebt hat morgen wer noch nie geliebt
lenz erneut sich lenz ertönet lenz ist die geburt der welt
morgen liebe wer geliebt hat morgen wer noch nie geliebt* ²⁸⁾

Das Prinzip der Wiederholung einzelner Bilder (die Mädchen, der schreitende Amor, die Nacktheit, der schwüle Abend, etc.) verstärkt diese Intensität. Diese Variationen der alten Bilder sind (auch) zu verstehen als eine Verbeugung vor dem bedeutenden Vermittler abendländischer Tradition Ernst Robert Curtius. Die Vermutung, daß dieses Gedicht Anlaß für Curtius' Be-

²⁵⁾ A.a.O., Seite 11.

²⁶⁾ Curtius: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, a.a.O., Seite 403.

²⁷⁾ R. M. Gerhardt: umkreisung, Verlag der Fragmente, Seite 5-6; künftig: umkreisung, seite

... .

²⁸⁾ umkreisung, 5

sprechung des ersten Hefts der fragmente war, wie Helmut Salzinger meint²⁹⁾, muß, trotz aller dafür sprechenden Gründe, Spekulation bleiben. Immerhin führt es uns den ersten zarten Ansatz eines poetischen Gespräches über Tradition und die Erneuerung von Tradition vor, den es nach Ende des Krieges gab.

In Heft 2 der „fragmente“ wird eine Schallplatte angekündigt, die das auch in der Radiosendung „die maer von der musa nihilistica“ enthaltene Gedicht „poeme collectif“ als 'dichtungsimprovisation' präsentieren sollte. Es handelt sich hier um eine Gemeinschaftsarbeit von Rainer M. Gerhardt und Klaus Bremer. Bei diesem sehr intensiven Gespräch ist es nicht mehr möglich, die Gesprächsanteile den beiden Gesprächspartnern eindeutig zuzuordnen. Sie sind erkennbar, da sie voneinander abgesetzt sind. Eine Vermutung allerdings ist möglich. Aufgrund der unterschiedlichen Art und Weise des lyrischen Sprechens kann man annehmen, daß die Textteile, die mit dem Zeilenanfang beginnen, Gerhardt zuzuordnen sind. Bei den eingerückten Teilen kann man Bremer als Autor vermuten.

*wenn du hinabschaust ins schweigen
siehst du keine freunde
wenn du deinen blick in den raum erhebst
hörst du kein echo*

*zehn leere reihen
von stühlen leer
zehn leere reihen
von blumen leer
zehn leere reihen
von³⁰⁾*

Diese Bilder werden vom Partner aufgenommen, weitergeführt, 'beantwortet'. Der eine spricht: *...ein sanfter laut erhebt sich / dort fern vom gebirge / her zu uns*, der andere antwortet: *halt dich am ton / der den berg umweht / halt dich am ton / und das lied wird heraufkommen aus den grundwassern des elends / ...* Es geht Gerhardt bei allen seinen Versuchen um Gemeinschaft. Er will den Weg aus der selbstgewählten Isolation der Dichter finden; er sucht den Abschied von der Benn'schen 'musa nihilistica'. Im Vorspruch zu dem poeme collectif erläutert er seine Absicht:

Publikum und Kritiker sind gewöhnt, zu erzählen oder erzählt zu bekommen, dass bei fortschreitender Differenzierung der Mittel die Isolation des Poeten eine immer vollständigere wäre. Die an der Sache arbeitenden Poeten sind aber der Meinung, dass fortschreitende Differenzierung der Mittel nicht Hindernis auf dem Weg zum Verständnis und zur Vorbereitung moderner Dich-

²⁹⁾ Helmut Salzinger: Der Fall Gerhardt oder Geschichte einer Wirkung, in: Hyner/Salzinger:Leben wir eben ein wenig weiter, Odisheim, Seite 36.

³⁰⁾ Gerhardt: musa nihilistica, Frankfurt/M, Hessischer Rundfunk, Abendstudio, November 1952, Typoskript, Seite 43-44.

tung sein braucht, gelingt es, wie die Arbeitshypothese sagt, ein unmittelbares poetisches Gespräch zweier oder mehrerer Poeten zu erreichen. Das Poème collectif ist der Überzeugung, dass das unmittelbare Verhältnis [unleserlich] zu unzähligen Einzelnen entspricht. Womit ein grosser Personenkreis in das Geschehen neuer Dichtung einbezogen wäre. ³¹⁾

Das poetische Gespräch kann allerdings nicht gelingen, wenn die Poeten nicht Gerhardts Warnung beachten, die er in dem vorliegenden 'Gespräch' äußert:

*sie haben grosse gedichte geschrieben
sie haben ein meer von gedichten geschrieben
sie haben einen wald geschrieben
und keine wahrheit ³²⁾*

Die Wahrheit ist das Kriterium. Fehlen Wahrheit und Aufrichtigkeit, ist kein Gespräch möglich, wie uns das Verhalten Gottfried Benns in seinem 'Gespräch' mit Gerhardt gezeigt.

Über den Rahmen eines poetischen Gesprächs hinaus geht ein anderes Gedicht Gerhardts, das Jean Arp gewidmete umkreisung. Im Verlag der Fragmente sollte das Gesamtwerk Arps erscheinen; es war das kostspieligste und gewagteste Projekt.

In immer neuer Anordnung 'umkreisen' großartige Bilder, die allerdings nicht von allen Lesern verstanden wurden, das eine Problem der Kreativität: *es hat die hand bewegt eine musik zu schreiben.*

Die sehr enge und sehr intensive Verknüpfung der Bilder macht es fast unmöglich, aus diesem Gedicht zu zitieren. Das 'Netz aus Feuer', ein anschauliches und einprägsames Bild für das Kunstwerk, vermag bedeutende Wirkungen auszulösen: *Es macht die nacht schweigen es läßt die trompete klirren es macht den bogen schwirren es macht den schlaf wachen.* Der zweite Teil des Gedichtes beendet die 'Umkreisung' des 'Gegenstandes' und erfasst in einem apokalyptischen Bild die Situation:

*am nachmittag des zwölften september wurde die
sonne rot
die geschichtsschreiber haben nichts anderes zu
berichten
die riegel waren geöffnet
man sah sehr große tiere durch die stadt gehen ³³⁾*

Die Bilder erinnern an Bilder aus Hans Arps „Die Wolkenpumpe“ (1920) oder auch aus seinem Poem „Das Tagesgerippe“ (1930). Es sind die

³¹⁾ A.a.O., Seite 43.

³²⁾ A.a.O., Seite 45.

³³⁾ umkreisung, 33

'Schreckschüsse der Dadaisten', die Gerhardt hier aufnimmt, verstärkt und erneut an die Leser weitergibt. Obwohl erst zwanzig bzw. dreißig Jahre vergangen waren, sind Dadaismus und Expressionismus bereits Geschichte und damit für viele unwirksam. In der Nazizeit als 'entartete Kunst' verdammt, findet diese jüngste Tradition auch im Nachkriegsdeutschland nicht den Platz, der ihr gebührt. In Rainer M. Gerhardt findet sie jemanden, der ihr 'die Riegel öffnet', der versucht, ihre Ergebnisse aufzunehmen und weiterzuführen.

Auf eine Gefahr, die in diesen poetischen Kommunikations- und Vermittlungsversuchen lauert, hat Peter Härtling in seinem 'Rettungsversuch' hingewiesen: *Was verloren und ruiniert schien, wird mit jungem Pathos angerufen, die Sätze umklammern Epochen und Kontinente.* Die Kraft und die Energie, die hierzu nötig sind, besaß Gerhardt nicht in dem Maße wie sein Vorbild und Meister Ezra Pound. So erscheint das Gedicht „valse triste“ auf recht tönernen Füßen. Verschiedene Sprachen reden mit- und durcheinander, und der Leser, wenn er mit Mühe die vielen Zitate, Anspielungen und Verweise entziffert hat, was allerdings nicht immer gelingt, bleibt verwirrt zurück. Daß dieses zeitweilige Nichtverstehen kein Qualitätskriterium ist, braucht nicht betont zu werden. Peter Härtling spricht von Bewußtsein:

Gerhardt verfiel, die Destruktion auf sich nehmend, dem polyglotten Bewußtsein der europäischen Poesie; in einigen seiner Gedichte reden Griechisch, Latein, Deutsch, in anderen Französisch und Englisch durcheinander. Die schwellende Müdigkeit des alten Kontinents offenbart sich ihm in reminiszierenden Fluchten. ³⁴⁾

So etwa in dem Gedicht „meditation“, das nicht nur inhaltliche Rückbezüge zur europäischen Tradition aufweist, sondern auch formale, indem es Formen der griechischen Tragödie aufnimmt (so die Funktion des Chors) und weiterführt. Auch hier ist ein Wort Härtlings angebracht:

Manchmal erinnert mich der strenge Lauf seiner Verse an Stefan George, nur schrieb George niemals auf dem Grunde des Sarkasmus, wie es Gerhardt tat, ein Priester der seine Gemeinde über die Taten der Priester bitter aufklärt. ³⁵⁾

Am Ende des Gedichts steht eine Aufforderung, eine Mahnung:

*der meister hat erstiegen wohl den pfad
aus leid und leben rettend grab und graus
von anfang bis zum ende roth gekerbt
betritt ihn ernst und unverdrossen kehr empor* ³⁶⁾

³⁴⁾ Peter Härtling: Rainer Maria Gerhardt: "Umkreisung", in: ders.: Vergessene Bücher, Karlsruhe 1983, Seite 239.

³⁵⁾ Ebda.

³⁶⁾ umkreisung, 24

Diese Reminiszenzen an vergangene Kulturen, die Aufnahme alter Traditionen (inhaltlich und formal) werden häufig verknüpft mit Beschreibung und Analyse der Gegenwart, so etwa in dem frühen Gedicht „gesang der jüngerlinge im feuerofen“. Dieser aus dem dritten Kapitel des Buches Daniel stammende Gesang ist Preislied auf Jahwe, den rettenden Gott. Diesem Preis wird gegenübergestellt die Situation des gefangenen Volkes in Babylon:

*es schabt der ratte fuss da
braun das gestein in der sonne
in fremden armen die dirnen
und die schreie der nötigung
hallen durch die verdorbene stadt* ³⁷⁾

Wie eine Beschreibung Nachkriegsdeutschland wirkt die letzte Strophe des Gedichts:

*verwesung treibt uns dahin
verfallene strassen
mauern gewebt durch vergänglichkeit
städte gebaut in vergänglichkeit
wer soll die stunden noch zählen unter den sternern
wer trägt noch die frucht vom dürren feld
verfallene strassen
nirgends nach nirgends
strassen nach nirgends* ³⁸⁾

Und dem Dichter (*sonne im antlitz und wind im haar*) bleibt nur die immer wiederholte Frage: *was habe ich gegen dieses aufzurichten*. Die Bilder für den Zustand der Gegenwart findet er in der Vergangenheit. Die alten Bilder sind furchterregend, zum Teil verbraucht und wenig hilfreich, um Trost zu spenden. Doch auch die neuen Töne vermögen nicht weiterzuführen, sind ebenso erschreckend:

*die alte weise schreckt uns
alte töne verbraucht zähe lebendig
neue töne falb und grausam
mischen sich ziehen und ranken sich
durch das wüste land das abend land* ³⁹⁾

In diesem Gedicht, das den bezeichnenden Titel „vermächtnis“ trägt, beklagt Gerhardt die Unfähigkeit, den 'alten Ton' zu erkennen und zu verstehen. Nicht einmal diejenigen, deren Amt es ist, sind hierzu in der Lage. Sie, die Professionellen, stehen nicht auf und verschaffen dem Vers seinen ihm gebührenden Platz:

³⁷⁾ Rainer M. Gerhardt: gesang der jüngerlinge im feuerofen, in: fragmente. blätter für freunde. Heft 1, o.O., o.J.

³⁸⁾ Ebda.

³⁹⁾ Ebda.

*wer frägt uns ob dieser alte ton
von niemand gehört in jedermanns schweigen
ob dieser uralte ton aufsteht
nicht nur in den hirnen der viel belesenen
der literaturprofessoren und ihrer assistenten
der zeitungskritiker und -leser, und der
zahlreichen renzensenten, deren brot dies ist ⁴⁰⁾*

Auch hier finden wir, wie so häufig, den seherischen Ton, die Vorausdeutung und Vorausahnung: *wer frägt uns ob dieser alte ton / (...) / aufsteht in einem oder in vielen / die da kommen oder kommen werden oder / gekommen sind, heute noch unbekannt oder / schon wieder vergessen...*

Noch nicht einmal ein halbes Jahrhundert nachdem diese Verse geschrieben wurden, sind sie vergessen. Doch es scheinen sich Veränderungen anzubahnen. Das 'Vermächtnis' Gerhardts, die Verknüpfung von Tradition und Moderne, kann heute besser verstanden werden als zu seiner Zeit.

Doch nicht nur Schwermut und Trauer kennzeichnen die Gedichte. Manchmal gelingen Gerhardt Verse von einer Leichtigkeit, die überrascht und fasziniert. So in seinem vielleicht schönsten Gedicht „cegestes“.

*cegestes cegestes auf der nackten haut
ist dir eine sehr schwierige figur geschrieben
die kleine rose möchte ein märchen erzählen
das kleine pferd möchte ein wenig spielen ⁴¹⁾*

Doch auch hier, in diesem kindhaft-schwebenden Ton finden sich Bilder, die verstörend wirken (z.B. die 'negative Nacht'). Der letzte Vers lautet: *ich kann nur in ein weit entferntes gesicht schauen*. Doch die Unschuld der Vorstellung bleibt im Gedächtnis des Lesers haften. Auch in dem seiner Frau Renate gewidmeten Gedicht „fragmente“ findet sich diese Gleichzeitigkeit von Trauer auf der einen und Hoffnung und Gelöstheit auf der anderen Seite. Der programmatische Titel weist auf die inhaltliche und formale Komposition des Textes hin: Bilder, Anrufungen, Begebenheiten, Namen und Zitate werden als Fragmente einer größeren Geschichte zusammengefügt, montiert. Die Widmung mag die Bedeutsamkeit des Textes unterstreichen. Es ist ein Liebesgedicht, gewidmet der Frau, redend vom 'Bruder'. Gemeint ist der mehrfach im Gedicht angerufene römische Dichter Gaius Valerius Catullus (84 - 54 v. Chr.). Ein düsteres, traurigmachendes Bild eröffnet den Text: *der wind bricht auf diese nacht / quirrt weint*. Der Sprecher hat die Nacht, das Dunkel erblickt. Dieses Dunkel der Seele, hervorgerufen durch den Fortgang des Bruders, versinnbildlicht in der Nacht, raubt ihm die Ruhe, den Schlaf:

⁴⁰⁾ Ebda.

⁴¹⁾ umkreisung, 31

*habe die nacht gesehen
kann nicht schlafen
der bruder ist fortgegangen
(...)
ich habe fußstapfen gesehen
in frischer erde ⁴²⁾*

Viel Zeit ist nicht verstrichen, seit der nun angerufene 'Bruder' Catullus fortgegangen ist. Der Sprecher steht nun allein in seinem Bemühen. Und wenn wir hier die Situation des Dichters berücksichtigen, so haben wir es zweifelsfrei mit einer Selbstaussage zu tun: Die Verbündeten, die 'Brüder', mit denen zusammen der Sprecher in einem Hause wohnt (Tradition = Raum) sind nicht da, *keine kraft / wenn nicht diese: eine geschichte von dir und mir*. Es gibt nichts zu sehen, es gibt nichts zu vermelden, es gibt nichts zu hören, wenn der Bezug zu dem nicht vorhanden ist, ohne den man nicht leben kann: den Bruder.

*hat kein auge sich aufgetan
hat kein vogel berichtet
hat der wind nicht geschrien ⁴³⁾*

Nichts ist möglich ohne die Kraft, die der Dichter und, so muß hier einmal gesagt werden, auch der Leser aus dem schöpfen, was hinter uns liegt. Es gilt eine *eine passage / oder liebe / metaphysik*. Wenn wir die Ausführungen Gerhardts zu Curtius' Buch in der „rundschau der fragmente“ bedenken, können wir vielleicht ermessen, welche Bedeutung der lateinische Dichter neben Ovid und Propertius für ihn gehabt hat: Dieses römische 'Dreigestirn' steht bei ihm für die Linie, die *ihre wirkung zeitigt (...) durch sich selbst, als kunstgebilde, als ding der dichtung*. Und hinter dieser Dichtung kann durchaus die Vision einer Welt stehen, die ihre kulturellen und sonstigen Gegensätze zu überwinden bereit ist (...). Eines von Gerhardts schönsten Gedichten endet mit den Zeilen: *"die frühen Könige sind nicht vergessen / das reich im gleichgewicht unter könig wan."* König Wan ist eine von Confucius überlieferte Idealgestalt, die eben dies verkörpert, die Ausgeglichenheit der gesellschaftlichen Kräfte im Reich. Und dies ausgerechnet beschworen nach den Kriegswirren des zwanzigsten Jahrhunderts. ⁴⁴⁾

Zum Schluß sei noch einmal einer der Wiederentdecker Gerhardts, Peter Härtling, zitiert, der nicht nur bewundernd, sondern auch kritisch die Lyrik des jungen Dichters würdigt:

Bei (...) ihm spricht das »Gedächtnis der Geschichte« seine Zeilen, die Inseln der Bildung, der Überlieferung tauchen auf aus dem Ozean der Zerstörungswut und erklären sich als Fragmente der Wahrheit. Was verloren und ruiniert

⁴²⁾ Ebda.

⁴³⁾ Ebda.

⁴⁴⁾ Salzinger, a.a.O., Seite 44.

schien, wird mit jungem Pathos angerufen, die Sätze umklammern Epochen und Kontinente. Der Rausch, den die Scherbenwelt Ezra Pounds verströmt, findet sich bei Gerhardt dünn-tönender wieder. Als die deutschen Lyriker noch die Erfahrungen Rilkes, des Expressionismus und des Surrealismus nach- und umschrieben, war ihnen Gerhardt schon um Schritte voraus. Er ahmte das Zukünftige nach. ⁴⁵⁾

3 Dichtungen II – „Ein poetischer Briefwechsel“

Gerhardt: *Brief an Creeley und Olson*

Unter dem Datum des 12. Dezember 1950 schreibt Gerhardt sein langes Gedicht, von dem drei Fassungen vorliegen:

Fassung A: Eine fragmentarische Übersetzung des Anfangs ins Amerikanische durch Robert Creeley. ⁴⁶⁾

Fassung B: Letter For Creeley And Olson. ⁴⁷⁾

Fassung C: Brief an Creeley und Olson. ⁴⁸⁾

Am 5. Februar 1951 schickt Robert Creeley »a bunch of stuff included (& what I take as best, no matter the compliment) BRIEF AN CREELEY UND OLSON! A long one/ & pretty damn good« Um Charles Olson eine Idee von Gerhardts 'BRIEF' zu geben, hat er den Anfang des Gedichtes übersetzt. Allen drei Fassungen gemeinsam ist das Vergil-Zitat zu Beginn. Da Fassung A nicht vollständig existiert, kann nur festgestellt werden, daß die meisten Textbestandteile (Bilder, Zitate, theoretische Erwägungen, etc.) in anderer Anordnung und Umgebung auch in den Fassungen B und C auftauchen. Die Ende des Jahres in Origin IV veröffentlichte Fassung besteht aus sechs Teilen, betitelt 'Montage 1 - 6'; sie ist mit 196 Zeilen um 44 länger als die wiederum anders montierte Fassung C. Ich beziehe mich bei der Darstellung des Textes auf die Version C, da nur von ihr die deutsche Originalversion vorliegt. Veröffentlicht wurde sie im Jahre 1952 in dem Band umkreisung. ⁴⁹⁾ Der 'Brief' besteht aus drei Teilen: *I montage, II montage, III brief.*

Das Vergil-Zitat zu Beginn aller drei Fassungen lautet in der Übersetzung Theodor Haeckers: *Nymphen von Helikons Quell, meine Lust ihr, gönnet ein*

⁴⁵⁾ Härtling, a.a.O., Seite 238-239.

⁴⁶⁾ Charles Olson / Robert Creeley, Complete Correspondence, Vol. 4, Santa Barbara. Cal. 1982, Seite 125-126 (Brief Creeley vom 5.2.1951)

⁴⁷⁾ In: Origin, Vol. IV (Winter 1951/52), Seite 187-193 (Übersetzung: W. Heider und J. Jalowetz).

⁴⁸⁾ Rainer M. Gerhardt: umkreisung, Karlsruhe 1952, Seite 25-30. – Künftig zitiert als : rmg, Seitenzahl.

⁴⁹⁾ Weitere Veröffentlichungen des 'Briefes':

- Falk 9, Odisheim 1984, o.P. (C),
- Work 3, Detroit 1966, Seite 6-11 (B),
- Address, Vol. I, No. 2, o.O., o.P. (C),
- Charles Olson: Gedichte, Frankfurt/M 1965, Seite 97-98 (C, Teil II).

Lied mir, / So wie Codrus dem Freund, der nächst dem Apollo die schönsten / Strophen gedichtet. ⁵⁰⁾

Ein Anruf der Musen mit der Bitte um Beistand. - Es könnte sich um einen 'Dichterwettstreit' handeln: Der junge Deutsche in Konkurrenz zu seinen amerikanischen Kollegen, deren Gedichte er sichtlich hoch einschätzt. (Diese Einschätzung läßt Gerhardt allerdings in seiner Fassung des Zitates fort.) Es könnte hingegen auch Ezra Pound (mit-) gemeint sein; der Vers »oder die theorie der finanzen« deutet darauf hin.

Die drei folgenden Verse lassen einen Optimismus bezüglich der Wirksamkeit von Poesie erkennen, der durch das sich anschließende Zitat noch verstärkt wird. Die Worte stammen von Saint-John Perse (EXIL - Pluies, Teil VII, Strophe 2) ⁵¹⁾. Die Zitierweise ist eigenwillig: auch hier radikale Kleinschreibung, die Akzente werden fortgelassen, es finden sich geringfügige Verschreibungen. Die Starken versammeln sich an einem großen Tisch. Sie bewahren ihren klaren Blick und ihre Größe. In dieser Versammlung den jungen Dichter zu sehen, verwundert ein wenig. Der Anspruch ist groß, ob er eingelöst werden kann, sei vorerst noch dahingestellt.

Die nächsten Verse vereinen wieder, wie für Gerhardt typisch, verschiedene Kulturbereiche: »tamar und erob standen im flusse«. Das Alte Testament kennt zwei Frauengestalten mit dem Namen Tamar: die Schwiegertochter Judas, die, nachdem ihr Schwager Onan jene berüchtigte Tat begangen hatte, von ihrem Schwiegervater geschwängert wurde; die Tochter Davids, die von ihrem Bruder Anon vergewaltigt wurde. In jedem Fall eine (im biblischen Verständnis und Zusammenhang) nicht unbedingt vorbildhafte Gestalt. Ihr zur Seite gestellt wird aus der griechischen Mythologie Erebus, der Sohn des Chaos, beziehungsweise der Gott des Totenreiches. Es folgen weitere Bilder aus verschiedenen Religionen und Kulturen (Baal; Enlil, der sumerische Gott der Winde und des Luftraumes; Tammuz, der babylonische Vegetationsgott etc.). Rätselhaft erscheinen in dieser Montage einige Wendungen, die nicht mit den kulturgeschichtlichen Fakten zu vereinbaren sind: So ist z.B. die Rede von 'den winden des tammuz', obwohl Enlil der Windgott ist; desweiteren wird Tamar ein männlicher Artikel zugeordnet, obwohl beide Tamar-Gestalten Beispiele für in bestimmtem Sinne typische Frauen sind. Die Gründe für diese Veränderungen können nicht dargelegt werden. Das Ziel des Textes ist in jedem Falle erkennbar: Es geht darum, anhand von Beispielen, Assoziationen und Anspielungen dem Leser das zu illustrieren und klarzumachen, was die beiden folgenden Zeilen zusammenfassend konstatieren:

ein neu zeichen zu aufbruch
ein alt zeichen zu untergang (rmg, 26)

⁵⁰⁾ Vergil: Hirtengedichte, Frankfurt/M 1958, Seite 33.

⁵¹⁾ Saint-John Perse: Oeuvres complètes, Paris 1972, Seite 150.

Der Dichter, der hier seine Rolle durchaus auch als Seher versteht, steht auf den Trümmern des 'untergegangenen Abendlandes'. Sein Blick wendet sich in die Zukunft. Aber er weiß, daß er auf Ruinen steht:

*mit einem gros zerbrochener statuen
mit ein paar tausend zerfetzter bücher*

(rmg, Ebda. - Die beiden Zeilen entstammen E. P. Ode pour l'élection de son sépulchre, einem von Gerhardt übersetzten Gedicht Ezra Pounds (»For two gross of broken statues, / For a few thousand battered books.«, in: Ezra Pound: Personae - Masken, Zürich 1959, Seite 298.)

Für diejenigen, die diesen Zustand nicht sehen, nicht erkennen können oder wollen, zitiert Gerhardt zum zweitenmal Saint-John Perse und zwar aus dem gleichen Gedicht die dritte Strophe. Die beiden Adressaten des Gedichtes sollen durchaus den Satz »lavez l'ecaille sur l'oeil [sic!] du maitre« auf sich beziehen und die unterschiedlichen Voraussetzungen anerkennen, die die Dichtung Europas und Amerikas bestimmen. Die Hinzufügung »sur l'oeil des hommes qualifiés par la prudence et la decence« kann als Verbeugung vor den Brief-Partnern verstanden werden.

Die folgenden drei Verse fassen die für einen Menschen nahezu unmögliche Anstrengung in einem Bild zusammen:

*immer die felder geerntet
immer der gleiche himmel über gebeugtem rücken von
erd schwer
und in regen das haus der abgeschiedenen seelen (rmg, a.a.O.)*

Saint-John Perse wird noch einmal zitiert (Pluies), aber auch Ezra Pound mit dem Beginn der Pisan Cantos: »The enormous tragedy of the dream in the peasant's bent shoulders.« Charles Olson wird in seiner Antwort auf dieses Zitat eingehen. Damit ist im Abschluß des ersten Teils ein Bezug zum anderen Kontinent, zu Amerika geknüpft. Der 'Regen im Haus der abgeschiedenen Seelen' verweist noch einmal auf die Ruinen, auf den Tod des Abendlandes.

Dieser erste Teil beginnt wie MONTAGE 1 der Fassung B bis einschließlich Zeile 6. Es schließt sich MONTAGE 3 an, allerdings ohne das zweite Perse-Zitat und ohne den Hinweis auf Ezra Pound. Der zweite Teil von Fassung C beginnt mit ca. zwei Drittel des Textvolumens von MONTAGE 6 der Fassung B. Es folgt der erste Teil von MONTAGE 2 und sieben Zeilen aus MONTAGE 1.

Interessant ist, welche Zeilen aus MONTAGE 6 Gerhardt in der späteren Buchfassung des Gedichts fortgelassen hat.

*but Creeley
finds me surely garrulous
and then Olson
too much*

spoke about this paper
an inner
conference with all the
bits
good for montage ⁵²⁾

Es scheint, daß, zumindest vor der Veröffentlichung von Fassung B, schon eine lebhafte Diskussion zwischen den drei beteiligten Gesprächspartnern über Gerhardts Text stattgefunden hat. Anders ist es nicht zu erklären, daß Creeleys Vorwurf der Geschwätzigkeit an dieser Stelle auftaucht. Der Briefwechsel Olson - Creeley unterstützt diese Vermutung. Das Gedicht bleibt also offen für neue Teile, die jederzeit 'einmontiert' werden können.

Betrachtet man das ganze Gedicht, so muß man Robert Creeley recht geben. Die nicht mehr überblickbare Fülle an Einzelteilen aus allen Ländern, allen Sprachen und Kulturen, die hier montiert werden, erschwert das Verständnis enorm. Wird der Leser dann noch durch falsch gelegte Fährten, also offensichtliche Fehler bei der Verwendung von kultur-geschichtlichen Fakten in die Irre geführt, dann kann man Gerhardt nicht mehr von diesem Vorwurf der Geschwätzigkeit freisprechen. Die Sicherheit und Souveränität, mit der sein großes Vorbild Ezra Pound diese Spuren aus der Vergangenheit in den Text der Cantos eingebaut hat, fehlt dem jungen Deutschen noch.

Gerade in seinem „Brief an Creeley und Olson“, wo er ausdrücklich in die Schuhe von Ezra Pound zu steigen versucht, zeigt sich, daß ihm diese doch ein wenig zu weit sind. Und auch sein europäisches Bewußtsein scheint hier und da an ihm zu schlottern, als sei es zum Hineinwachsen bemessen. Sprachlich äußert sich das als Glossolie, als ein Reden in Zungen, nur daß es halt nicht wie beim Pflingstwunder jeder, sondern kaum einer versteht. ⁵³⁾

Teil II, ebenfalls Montage betitelt, bringt wieder eine Fülle an Funden und Zitaten, die eingebaut werden in eine Zustandsbeschreibung und -wertung.

einsamkeiten über allen kontinenten
zuflucht
im einzig heimischen
genital *zeit*
zu schüchtern für ihre bezeichnung (rmg, 27)

Der Sprecher hat sein Ziel gefunden, zumindest ist er auf dem Weg dorthin. Die Tatsache, daß er 'genital' und 'zeit', zwar auseinandergerückt, in einer Zeile montiert hat, weist wohl darauf hin, daß hier niemand redet, der sich endgültig verabschiedet hat, um in einer (selbst-) konstruierten Vergangenheit unterzutauchen. Die beiden letzten Zeilen (»heim-zukehren / in den

⁵²⁾ Gerhard, Letter, a.a.O., Seite 193.

⁵³⁾ Helmut Salzinger: Der Fall Gerhardt oder Geschichte einer Wirkung, in: Stefan Hyner & Helmut Salzinger (Hrsg.): Leben wir eben ein wenig weiter. Über das Nachleben des Dichters Rainer Maria Gerhardt, Odisheim 1988, Teil I, Seite 43.

wirbel der zeit«) unterstützen diese Interpretation. Und wenn es einige Zeilen vorher heißt: »heimzukehren / im wirbel einer gedächtnisphrase / derweilen ein dante vergeht«, so ist auch hier, trotz aller Rückbezüge, Verweise und Zitate eine Richtung nach vorwärts durchaus zu erkennen. Heimkehr meint also bei Gerhardt keinesfalls ein nur restauratives Sich-Einnisten in vorgefundene Traditions-Räume, sondern auch ein Einmischen in die Fragen der Zeit.

Mißverständnisse hat vor allem Gerhardts gegen Ende des zweiten Teiles eingefügte 'lauretanische litanei' ⁵⁴⁾ europäischer Städtenamen ausgelöst, vor allem bei Charles Olson, der seinen Schüler barsch zurechtweist:

*I offer you no proper names
either from great cities
on the other side of civilization
which have only to be visited
to be got the hell out of, by bus
or motorcycle, simply because place
as a force is a lie. ⁵⁵⁾*

Was dem amerikanischen Freund entgangen war, ist die Tatsache, daß, um nur ein Beispiel zu nennen, auf die große europäische Kulturstadt Siena die mit den schrecklichsten Kriegsgreueln verbundenen Namen der Städte Verdun und Monte Cassino folgen. ⁵⁶⁾

Der dritte Teil trägt den Titel 'brief'. Der Text ist, abgesehen von den ersten elf Zeilen identisch mit MONTAGE 5 der Fassung B. Wie der Titel bereits signalisiert, spricht Gerhardt hier seine 'Briefpartner' direkt an. Er versucht, ihnen ein Bild seiner Lage und seiner Schwierigkeiten zu vermitteln:

*im alten europa
übersetze pound
und williams
versuche
diese vokabeln in einer methode*

⁵⁴⁾) Eine Aufzählung von Städten, die für jeden Europäer sowohl mit Hochachtung vor den kulturellen Leistungen, die diese Namen assoziieren, als auch mit Verachtung für die mit ihnen verbundenen Kriegsunataten verbunden sind, lauretanische Litanei zu nennen, erscheint nicht nur gewagt, für manche vielleicht sogar blasphemisch, sondern ist Ausdruck einer Haltung, die nicht nur die positiven Seiten der eigenen Herkunft kennt, sondern auch deren Schattenseiten. Es geht Gerhardt in seinem Gedicht nicht um eine Glorifizierung der abendländischen Kultur, sondern um eine Bilanz.

⁵⁵⁾) Charles Olson: To Gerhardt, There, Among Europe's Things of Wich He Has Written Us in His "Brief an Creeley und Olson", in: The Collected Poems of Charles Olson, Berkeley - Los Angeles - London 1987, Seite 213-214.

⁵⁶⁾) Helmut Salzinger schreibt dazu: »Und was Olson, dort drüben in Amerika, anscheinend entgangen war: zumindest die Hälfte der Städte aus Gerhardts Litanei bezeichneten Schlachten und Zerstörung. Angesichts dessen, was anfangs der vierziger Jahre in Europa geschehen war, konnte es einem deutschen Europäer nicht ganz leicht fallen, umstandslos in die Lobpreisungen des Primitiven einzustimmen.« A.a.O., Seite 44.

*hier noch unbekannt
zu neuer hebung
belastet mit
den pfa den des sees
der ab geschiedenen
im mon denen gedächtnis (rmg, 29)*

Seine, des Vermittlers Schwierigkeiten liegen zum einen darin, daß sowohl die Worte als auch die Methode(n), die es zu vermitteln gilt, unbekannt sind. Das heißt, daß die für diese Texte in Frage kommende Leserschaft erst langsam heran'gebildet' werden muß. Hiermit zusammen hängt auch die zweite Schwierigkeit: Der europäische und im besonderen der deutsche Leser ist (noch) zu sehr dem Alten («see der ab geschiedenen») verhaftet, einer nicht wirklich lebendigen Tradition. Diese 'Belastung' verbaut den Blick auf das Neue, das Gerhardt vermitteln will.»Die Selbstcharakteristik («alter gaul / mit jungen jahren / ein altjunges pferd») erscheint in diesem Zusammenhang sehr zutreffend. Die intensive und umfassende Beschäftigung mit der abendländisch-orientalischen Tradition gibt dem Schreiber das Gefühl des Alters. Auf der anderen Seite aber steht sowohl seine wirkliche Jugend wie auch das Junge, das Neue, das an das Alte angefügt werden soll. Doch auch diese Anfügung bereitet Schwierigkeiten trotz all der Kenntnisse, trotz all der schon vorhandenen Fähigkeiten:

*zugeritten in
manchen sprachen in
dieser noch störrisch
pack es beim schwanz olson (rmg, 30)*

Diese Selbsteinschätzung »zugeritten in manchen sprachen« faßt die beiden Seiten der Persönlichkeit Gerhardts in einem Bild. Zum einen konstatiert sie selbstbewußt eine Fähigkeit, die weit über die Norm hinausgeht. Der Sprecher fühlt sich in manchen, nicht nur in einigen wenigen Sprachen zu Hause. Seine Kenntnisse sind mehr oder weniger umfassend. Allerdings wird gleichzeitig durch das Bild des 'zugerittenen Pferdes' der Zwang deutlich, das Nicht-Anders-Können. An diese Selbsteinschätzung schließt sich eine Bitte an, fast ein Hilferuf: »pack es beim schwanz olson« Auch bei dieser zweiten Aufgabe, der Vermittlung des Neuen, braucht er Hilfe, die aber auch Zwang ist. Der 'störrische' Schüler benötigt den 'Dressurakt' durch den Lehrer.» Nach einer sehr pessimistischen Beschreibung des Zustandes 'im alten Europa' taucht ein Hoffnungsschimmer auf:

*der sprache heimkunft
im späten gedicht
und doch
die neue grube des bauwerks entbehrt
nicht der rätsel (rmg, Ebda.)*

Dieses Prinzip Hoffnung, das Heimat sucht und zu finden glaubt »im späten gedicht« wird sofort in Frage gestellt durch das anschließende »und doch«

Die Arbeit am Fundament für das neue Bauwerk hat noch nicht einmal begonnen, und schon tauchen Zweifel und Fragen auf.»Während Fassung B des Gedichtes die Form der Montage sehr stark betont, wirkt die Buchfassung C durch die neue Anordnung der Texte und Textteile persönlicher. Auch die Bezeichnung 'Brief' für den dritten Teil deutet in diese Richtung. Dennoch bleibt auch hier der von Gerhardt an anderer Stelle beschriebene 'Montagestil' maß- und formgebend. ⁵⁷⁾

Für die drei Teile des 'briefs an creeley and olson' trifft diese Feststellung sicher zu. Den gewaltigen Fundus abendländischer Geschichte auf wenigen Zeiten zitierend vorzuführen, dürfte allerdings in einem Gedicht Schwierigkeiten bereiten, das durch ein bestimmtes metrisches Schema gestützt ist. Die Montage immerhin ermöglicht die Zusammenführung der disparatesten Teile. An den Schnittstellen können sich Einsichten und Erkenntnisse ergeben, die neu und überraschend sind. Um es an einem Beispiel zu zeigen: Das Verschwinden Dantes aus dem Gedächtnis der Literatur zu verknüpfen mit einer Litanei europäischer Kultur- und Kriegsschauplätze ist sicherlich nur möglich in der Montage. Ob die Intentionen des Schreibenden auf entsprechende Erfahrungen und Kenntnisse beim Leser zählen können, muß allerdings unsicher bleiben. Der Lehrer Gerhardts ist hier Ezra Pound. Und obwohl Robert Creeley in einem ersten Urteil Gerhardts Gedicht »pretty damn good« nennt, gibt es doch Entscheidendes, das er bemängelt. Und das ist eben diese große Abhängigkeit des Schülers Gerhardt von seinem Lehrer Pound.

What I don't like - that he leans real hard on Ez, for his string: 'and ... and ... and ...' [added below: "And I went up to Frieburg ... (!)" like Ez has it there.] Etc. But cool, even so, the switch, & shift, & the spread, & out tops: Tammuz, En-lil, all the lads. He works on a short line there, a 'phrase' string, somewhat too much so; again, the habit, some, from Ez. Damn well MUST be weaned. ⁵⁸⁾

Wenn man später entstandene Gedichte Gerhardts liest, kann man feststellen, daß es Creeley und Olson geschafft haben, Gerhardt vom Prinzip dieser an Pound geschulten Reihung abzubringen.

Gerhardts formale Überlegung war der seines Freundes Olson verwandt: die Offenheit des Satzes, der Zeile forderten beide. Olson war ihm darin freilich weit voraus, und Gerhardt, bedrückt von der Last der geschundenen und noch immer betörenden Metaphorik Europas folgte ihm nicht. 1954 schied er freiwillig aus dem Leben. ⁵⁹⁾

Olson: To Gerhardt, There, Among Europe's Things...

⁵⁷⁾ Vgl. Rainer M. Gerhardt: rundschau der fragmente, Beilage zu Heft 1 der fragmente. internationale revue für moderne dichtung, Freiburg 1951, Seite 5.

⁵⁸⁾ Ebda.

⁵⁹⁾ Peter Härtling: Rainer Maria Gerhardt: »Umkreisung« in: Vergessene Bücher, Karls_ruhe 1983, Seite 241.

Olson, der stille und gewalttätige Lehrmeister, antwortet ihm.

Und er geht mit seinem 'Schüler' unbarmherzig zu Gericht, schont ihn nicht. Gemeinsam mit Gerhardts 'Brief' wird seine Antwort im Winter 1951/52 in Heft 4 der Zeitschrift *Origin* veröffentlicht. Die Bedeutung dieses langen Gedichts ist unumstritten, da es nicht nur eine Poetik des projektiven Verses enthält, sondern zum erstenmal die unterschiedlichen Voraussetzungen europäischer und amerikanischer Literatur klar und deutlich ausspricht. Auch für Charles Olson ist es eines seiner wichtigsten Gedichte (»my own!«)

Of course, still, for this citizen, it's THE REPLY TO GERHARDT which woofs. I don't know why, on this one, I am its only champion (even you say, HU is the "best" thing in # 4 !) HU [Human Universe] may be the text but the DEMONSTRANDUM is also right there! ⁶⁰⁾

Ungeduldig erwartet er von Cid Corman das vierte Heft von *Origin*; er will seine beiden Texte, an denen er so intensiv gearbeitet hat, endlich auf Papier sehen. Corman soll ihm jeden Leserbrief, jede Reaktion auf Gedicht und Essay sofort mitteilen. ⁶¹⁾

Robert Creeley schickt am 5. 2. 1951 eine erste kursorische Übersetzung von Gerhardts Gedicht (Fassung A) an Charles Olson nach Lema/Campeche in Mexiko, wo dieser gerade angekommen ist, um Maya-Hieroglyphen zu entziffern. Es scheint nicht nur das Interesse an einer untergegangenen Kultur gewesen zu sein, das Olson nach Mexiko trieb, denn er schreibt am 15. 1. 1951 an Gerhardt:

I feel finished with the frame of my people - that is, as an urgent necessity for me to come to conclusion about it (CALL ME ISHMAEL, sureley, was a document of that struggle. And so much of the verse - KINGFISHERS, e,g.). And I go off with an ease & a joy & a hunger which surprises and delights me! ⁶²⁾

Am 31. März scheint Olson eine eigene Fassung des 'Briefes' erhalten zu haben, kann sie aber nicht lesen, da ihm ein Mißgeschick zugestoßen ist: *I must say, it's my own fault, for I fucked up, by losing my German dictionary, taken with me, specially, for Gerhardt; left on boat, I guess. And me helpless, without it. Couldn't translate his BRIEF to you and me. And so, no way of acknowledging. Helpless. ⁶³⁾*

⁶⁰⁾ Ebda.

⁶¹⁾ Vgl. A.a.O., Seite 238. - Am 23.7.1965 gibt Olson anlässlich einer Lesung in der Universität von Californien in Berkeley folgende etwas ungewöhnliche Erklärung für seine Vorliebe ab: »[It] is the only poem I believe in because it really has such a weak backbone that there's nerve in it, only, like that principle of the condition of a frog, the elementary - Not the synapse. The synapse is easy; it's the neural condition that's difficult. Fehler! Verweisquelle konnte nicht gefunden werden.

⁶²⁾ Charles Olson an Rainer M. Gerhardt, in: Hyner / Salzinger, *Leben...*, a.a.O., Seite 73.

⁶³⁾ Olson/Creeley, *Correspondence*, Vol. 5, Santa Barbara. Cal. 1983, Seite 116.

Gerhardt macht sich Sorge, da er nicht weiß, daß Olson sein Wörterbuch verloren hat, und er fragt bei Robert Creeley nach:

He asks (ha) if you are angry with him, i.e., "Fand er beides so schlecht...", meaning, like they say, did you find both the things (the translation & his BRIEF) so bad? I had written him, anyhow, noting yr loss of the dictionary, & so, he now knows why he hasn't heard, etc. ⁶⁴⁾

Am 28. Juni 1951 faßt er nach einer unruhigen Nacht (»For I was pawed by that Europe last night, and needed just that balm.«) den Entschluß, Gerhardt zu antworten:

It's Gerhardt. I had taken it, for some time, as you least know, that my failure to respond directly to him for his LETTER to us, and his translation of LOBGESANGE, was a gross omission. So, with a miserable German dictionary sent to me, I fell to even though I took it (still take it) that my ignorance of German would not allow me to come to any more than a superficial measure of his succes. ⁶⁵⁾

Es folgen auf den nächsten Seiten des Briefes erste, später noch zu berücksichtigende Ansätze zu einer Antwort.

Nachdem Olson zu Beginn seine erste Reaktion (s.o.) auf Gerhardts 'Brief' notiert (»so pawed, / by this long last Bear-son // with no crockery broken, / but no smile in my mouth«), gibt auch er, wie bereits Gerhardt in seinem 'Brief', dem Leser eine Zeit- und Ortsangabe:

*June 28th, '51, on this horst
on the Heat Equator, a mediterranean sea
to the east, and north
what saves America from desert, waters
and thus rain-bearing winds,
by subsidence, salt-waters (olson, 212)*

Vergleicht man den Brief an Creeley mit der vorliegenden Fassung von „To Gerhardt...“, so fallen die wörtlichen Übereinstimmungen auf, ebenso wie die 'Gleichsetzung' Europa = Gerhardt. Und gleich darauf folgt sowohl im Brief wie im Gedicht die erste Abrechnung mit Gerhardts Lehrmeister Ezra Pound: »A zoo / is what he's come to, the old / Beginner, the old / Winner / Who took all, / for awhile«. Die Anspielung zu Beginn bezieht sich auf

⁶⁴⁾ A.a.O., Seite 141. - Im gleichen Brief erwähnt Creeley einen Text Gerhardts, dessen Verbleib unbekannt ist. Es scheint sich um einen Essay über neue deutsche Dichtung gehandelt zu haben: »He had enclosed a long prose thing, a 'letter', which I take it, goes to Cid [Corman] for possible use as a head for any selection of new german poets, etc. It's ok - some slide in it, i.e., once they, he, get, gets, on the 'abstract', it's hard to pull them back, but there are some very damn fine sections, to same, & so hope Cid can handle it. 43) Olson/Creeley, Correspondence, Vol. 6, Santa Barbara. Cal. 1985, Seite 90.

⁶⁵⁾ Ebda.

Pounds Aufenthalt in der Heilanstalt St. Elizabeth bei Washington. Die Warnung vor der Faszination, die noch immer von ihm auszugehen scheint, ist nicht zu überhören.

Durch das ganze Gedicht ziehen sich alte Lieder aus Yukatan, der Landschaft, in der sich Olson 1951 aufhielt. Er stellt sie Gerhardts Zitaten und Anspielungen gegenüber. ⁶⁶⁾

The Mayan culture to which Olson refers is the proper gate to the center of the primordial that Gerhardt seeks. Mexico, Olson urges, is as close to a return to Sumer and a truly human universe as one can expect. If Gerhardt can "forget" the barren nominalization he practices in Europe's ruins and effect a proper return to space through Mayan verbs he will then appreciate the "present" (pun intended) Olson feels he has given him. ⁶⁷⁾

Die Lieder der 'Primitiven', die allerdings auch Gerhardt im ersten Heft der fragmente vorgestellt hat, sollen ein Gegengewicht bilden zur übergewichtigen europäischen Tradition.

Der auf diese Einleitung folgende erste Abschnitt des Gedichts formuliert gleich zu Beginn Olsons wichtigsten Rat an seinen Freund und 'Schüler':

*The proposition, Gerhardt
is to get it straight, right
from the start. (olson, 213)*

Es kommt nicht darauf an, möglichst gelehrt zu sein, viele Städtenamen aneinanderzureihen und einen Überblick über die abendländische Kulturgeschichte zu liefern. Es kommt darauf an, die Dinge ganz präzise und unumwunden beim Namen zu nennen, damit sie einfach nur da sind. Es geht nach Olsons Auffassung nicht an, mit den Namen der Vergangenheit so zu verfahren wie Gerhardt, der sie zitiert, um sich ihrer (Macht) zu bedienen:

*Or from the other side of time, from a time on the other
side of yourself
from which you have so lightly borrowed men, naming them
as though,
like your litany of Europe's places, you could take up
their power: magic, my light-fingered faust,
is not so easily sympathetic. Nor are the ladies
worn so decoratively. (olson, 214)*

Das Gedicht ist kein Produkt der Magie, sondern ein sehr bewußt konstruiertes Gebilde, das konkrete (und handfeste) Botschaften übermittelt. Und der Gegenstand des Gedichts ist nicht das, was Gerhardt angespornt

⁶⁶⁾ Vgl. die Erläuterungen von Klaus Reichert im Anhang zu seiner deutschen Übersetzung der Gedichte Charles Olsons, a.a.O., Seite 99.

⁶⁷⁾ Thomas F. Merrill: The Poetry of Charles Olson, Newark 1982, Seite 114.

hat zu schreiben: »You climbed up the tree after some foul berry / and fell down and died.« Man kann sich vorstellen, daß es den jungen deutschen Dichter hart getroffen haben muß, von seinem Freund solche Einwände zu hören.

Volker Bischoff hat in seinem Aufsatz über Rainer M. Gerhardt mit Recht auf den Einfluß Ernst Robert Curtius' auf diesen hingewiesen (vgl. auch 3.1.1). Er zitiert in diesem Zusammenhang Olsons Besprechung von *European Literature and the Latin Middle Age* und kommt zu folgendem Ergebnis:

Den von Curtius - wie auch von Gerhardt als seinem Adepten - vertretenen europazentrierten Historismus versteht Olson als Teil einer breit angelegten Propagandakampagne, mit der die Machtzentralen Europas wie Amerikas von den spezifischen Eigenheiten eines Kontinents, dessen Geschichte (...) durch "things", nicht "stories" bestimmt sei, abzulenken versuchten. ⁶⁸⁾

Als Beleg für diese 'Verschwörertheorie' fügt Bischoff einen Absatz aus Olsons Rezension an, mit der dieser »nicht nur den Führungsanspruch der europäischen Kultur für Amerika [verneint], sondern (...) auch auf die Gefahren [verweist], die eine solche Auffassung für Europa bedeute, wobei er die Vergangenheit als warnendes Beispiel nicht unerwähnt läßt.« Da dieser Absatz eine gute Erklärung für Olsons Zorn auf Gerhardts Litaneien und Verweise liefert, sei er hier in extenso zitiert:

Europe is one genealogy, Curtius is at the pains the politicians are, to prove. Homer to Goethe. And Stefan George's is the vision:

*Speak of the Festival's nearness, of the Kingdom's -
Of new wine in new skin: but speak is not
Until through all your dull and toughened souls
Shall run my fiery blood, my Roman breath ⁶⁹⁾*

It is, of course, baloney. All is more serious than such recrudescence. And it is culture (history, when it is Europeanised) which leads to such nonsense. And gives such decent folk as Gerhardt, Curtius, and how many more, expectations. When they should have the present. Instead of the great shitting

⁶⁸⁾ Volker Bischoff: Rainer Maria Gerhardt und die amerikanische Lyrik, in: Claus Uhlig / Volker Bischoff (Hrsg.): *Die amerikanische Literatur in der Weltliteratur*, Berlin 1982, Seite 428.

⁶⁹⁾ Die Verse Stefan Georges lauten:

Sprecht von des Festes von des Reiches Nähe -
Sprecht erst vom neuen Wein im neuen Schlauch:
Wenn ganz durch eure Seelen dumpf und zähe
Mein feurig Blut sich regt, mein römisches Hauch!

Zitiert nach: Ernst Robert Curtius: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, 1919/84, Seite 20. - Curtius schreibt zu diesen Versen: »Ich führe diese Zeugnisse an, weil sie eine Bindung des einst zum Imperium gehörigen Deutschland an Rom bekunden, die nicht sentimentale Reflexion, sondern Teilhabe an der Substanz ist. In solchem Bewußtsein ist Geschichte gegenwärtig geworden. Hier gewahren wir Europa.« Ebda

from the sky they have had. And will have more of. And so they look for the Legitimate Child they are promised will come up out of the Rhine, falsely promised by George, and all leadership. ⁷⁰⁾

Der zweite Abschnitt von Olsons Antwort liefert Einwände gegen Gerhardts 'Methode', die für ihn keine Methode ist: »Nor can I talk of method, in the face of your letter, / in verse or otherwise.« Der 'Brief' ist für ihn ein 'Tanz', der die Worte nur als Zeichen benutzt, nicht als Gegenstände, die für sich stehen. Die Poetik des Amerikaners ist direkter, in ihr steht das Ding als Objekt des Gedichtes für sich selbst, nicht für etwas »nderes wie bei Gerhardt. Dessen Rückbezüge auf die Tradition werden abgelehnt:

*And with no back references, no
floating over Asia arrogating
how a raiding party moves in advantage of a nation
thereby
eventually
giving a language the international power
poets take advantage of. (...) (olson, ebda)*

Liest man 'raiding party' (Stoßtrupp) als Avantgarde, so wird die Richtung von Olsons Angriff klar: Es geht auch hier um den von vielen nur vordergründig und falsch verstandenen Avantgardismus Ezra Pounds (s.u.). Das Beherrschen einer bestimmten elitären (avantgardistischen) Sprache bedeutet Macht, und nur wer diese Sprache spricht, gehört dazu. Und Olson fühlt sich ausgeschlossen, ist neidisch:

*but you will remember that even Caesar comes to this, certainly you
who has written of Hamlet's death, who is able to handle such large counters
as the classic poet handled bank-notes in our time, before prizes
were his lot, and I am envious, who can do neither (olson, 216)*

Die nur wenigen wirklich verständliche Sprache des jungen Deutschen und des klassischen Dichters mit den Banknoten T. S. Eliot klingt verdächtig nach Falschheit und Lüge. In seinem bereits zitierten Brief vom 28. Juni an Robert Creeley wird Olson deutlicher und drastischer:

Yet: what I can't take ist, this European lump use of Tammuz, Enlil, Tamar, Nepos, Corydon, all that cataloguing of nouns spuriously in the beginning of the poem, or, in the end, that damn lazy run of places - litany - when i think of whitman, and such, as of, another continent! shit! plain - plural, of Asia, and Anabase, tambien - mierde - mierde a dieu, as it is ⁷¹⁾

Es spricht hier die Wut des Amerikaners, der seinem Kontinent eine neue poetische Sprache geben will, die sich ganz bewußt und zwangsläufig gegen

⁷⁰⁾ Charles Olson: Ernst Robert Curtius, in: Human Universe and other Essays, New York 1967, Seite 156.

⁷¹⁾ Olson/Creeley, a.a.O., Seite 92. - Ein Schreibfehler ist 'mierde' für frz. 'merde' (Scheiße).

europäische Überlieferungen und Traditionen zur Wehr setzen muß. In diesem Zusammenhang muß, neben Gerhardt und Eliot, auch der Name Ezra Pound fallen. Anderes als Melville und ähnlich wie Whitman steht Pound für jene Richtung innerhalb der amerikanischen Literatur, die sich, nicht nur nach Auffassung Charles Olsons, zu stark an der europäischen Kultur orientiert. Auch er gehört zu jener 'Elite', die sich absondert durch ihr hermetisches Reden und damit Macht ausübt. Auch er hat den Kontakt zu denen verloren, von denen er spricht:

*(...) As they also,
with much less reason, from too much economics speak
of the dream
in a peasant's bent shoulders, as though it were true
they cared a damn
for his conversation (olson, 215)*

Olson nimmt hier Gerhardts Pound-Zitat auf und wendet es gegen den 'Meister' und den 'Schüler': Sie (»they«) schert es einen Deut, wie krumm der Rücken des geschundenen Bauern ist. Diese Polemik erscheint noch verständlicher, wenn wir Pounds Canto LXXIV weiter zitieren und den Vergleich lesen, den dieser anstellt:»

*The enormous tragedy of the dream in the peasant's bent shoulders
Manes! Manes was tanned and stuffed,
Thus Ben and la Clara a Milano
by the heels at Milano
That maggots shd/ eat the dead bullock ⁷²⁾*

Pounds Vorliebe für den Faschismus und seinen Führer Benito Mussolini (»the dead bullock« ist für Olson einer der Irrwege, auf die sein Freund geraten kann. Olson, der sich vehement für Pounds Entlassung aus der Heilanstalt eingesetzt hatte und von dem Pound sagte, daß er ihn gerettet habe), darf mit umso größerem Recht vor den Gefahren warnen, die eine zu enge Bindung Gerhardts an sein literarisches Vorbild haben könnte. Und er warnt auch vor Pounds Frau Dorothy:

*that woman - who is, with more resistance
than you seem to have allowed, named -
lends herself to him as concubine
what you forget is, you
are their son! You are not
Telemachus. (...) (olson, 218)*

Gerhardt muß sich aus dieser falschen und unglücklichen Verbindung Pound – Odysseus ⁷³⁾ - Telemach befreien, um zu sich selbst zu finden und

⁷²⁾ Ezra Pound, The Cantos, a.a.O., Seite 425.

⁷³⁾ »Odysseus / the name of my family.« So spricht Pound in seinem eben zitierten Pi_san Canto LX_XIV. A.a.O.

seinen eigenen Weg als Dichter gehen zu können: »And that you come back / under your own / steam«.

Der Blick nach rückwärts verlohnt nicht die Mühe. Olson nimmt noch einmal Bezug auf Gerhardts Vers, der Standpunkt und Grund des Deutschen bezeichnet, indem dieser, Pound zitierend, von den Ruinen und den verlorengegangenen Büchern des Abendlandes spricht. Einmal mehr wird ihm der Boden unter den Füßen weggezogen; denn:

*There are no broken stones, no statues, no images, phrases, composition
otherwise than
what Creeley and I also have,
and without reference to
what reigned in the house
and is now well dismissed (olson, ebda.)*

Ein Vers in Gerhardts Gedicht verwundert Olson, verwirrt ihn: »pack es beim schwanz olson«. Trotz aller Wut über die auf zerbrochenen Steinen, Bildern und zerfledderten Büchern beruhende 'Selbstherrlichkeit' des jungen Deutschen versteht der Amerikaner doch den im Gedicht versteckten Hilferuf des Sprechers. Und damit Gerhardt wieder Boden unter den Füßen bekommt, damit er seinen eigenen Weg gehen kann, will ihm Olson ein Geschenk machen: »I am giving you a present.

*It is a rod of mountain ash I give you, Rainer Maria Gerhardt,
instead of any other thing, in order that you may also be
left-handed, as he was, your Grandfather,
whom you have all forgotten, have even lost the song of, how
he was to be addressed:*

*"Great man,
in climbing up the tree,
broke his leg." (olson, 217)*

Es ist der Bär aus den Liedern der Yukataner, der hier angeredet wird, und Gerhardt ist der 'jüngst angekommene Bärensohn', der sich auf seine wirkliche Herkunft besinnen soll, wobei ihm der Ebereschensstab helfen kann.⁷²⁾ Auf ihn kann er sich stützen. Es sind die konkreten Dinge des Lebens, die Olson hier seinem europäischen Partner entgegenhält. Es geht darum, das Leben so anzufassen, es so zu leben, wie es der Alltag will und nicht eine letztlich nicht zu fassende, durch Ruinen geprägte Tradition. Das Leben, die Natur ist der einzig wirkliche Lehrmeister: „and only the kids kill / frigate-birds, because they have to / to develop a throwing arm“.

Und so steht denn nach den 'Abrechnungen' der Abschnitte 1 bis 3 zu Beginn von Abschnitt 4 die Aufforderung, den Atlantik zu überqueren und herzukommen.

*Or come here
where we will welcome you*

*with nothing but what is, with
no useful allusions, with no birds
but those we stone, nothing to eat
but ourselves, no end and no beginning, I assure you, yet
not all the primitive, living as we do in a space we do not need to contrive
And with the predecessors who, though they are not our nouns, the verbs
are like! (olson, 219)*

Die Vorgänger der Europäer sind tote Figuren, Substantive, während die Wortart Amerikas das Verb ist, das vorwärtstreibt, das Bewegung veranlaßt. Der 'Raum', in dem die amerikanischen Freunde leben, ist kein Raum, der mit den Toten der Geschichte angefüllt ist, er muß nicht gedacht werden, er ist ganz konkret da und angefüllt mit Vögeln, die es zu erlegen gilt, die für nichts anderes stehen.

Es gilt, die Frage des Standpunktes zu klären, des Blickfelds, der Perspektive. Da ist es wichtig, daß die Dimensionen nicht verschoben werden, daß ein Ding nicht plötzlich für ein anderes steht.

*"One ear
hears heaven
another ear
hear earth."*

*In such simplicities I would have you address me,
another time (olson, 220)*

Es ist das einfache Lied, das die Wahrheit spricht und nicht die Litanei großer europäischer Städte, deren Glanz und Bedeutung längst verloschen ist. Diesen Unterschied zwischen europäischem und amerikanischem Standpunkt hat Robert von Hallberg im Hinblick auf Olsons Gedicht in eine einfache, provokative Formel gefaßt: »Europe is as far from America as the dead are from the living.«

Klaus Reichert hat in seinem Nachwort zu der deutschen Ausgabe von Olsons Gedichten diese Kluft klar und deutlich beschrieben und die Konsequenzen, die Olson aus dieser Tatsache gezogen hat, aufgezeigt:

Es kann nicht mehr darum gehen, den ganzen Apparat verflossener Entitäten aufzurufen, die Theatermaschinerie einer gut geölten Tradition, die zum Popanz ihrer selbst wurde und nur noch literarisches Dasein fristet. Kultur ist kein Stückgut. Sie läßt sich auch nicht >studieren< (...). Das will keiner Erlebnislyrik das Wort reden, die auch nur wieder Referenz wäre. Viel mehr entscheidet sich Erfahrenes am Material selber, am Widerstand, den die Worte dem, der sie benutzt, in den Weg legen. ⁷⁴⁾

Gegen Ende seiner Entgegnung erinnert Olson Gerhardt noch einmal an den Ebereschentab; er soll ein 'Andenken' sein, das heißt, er soll seinen

⁷⁴⁾ Klaus Reichert in: Charles Olson: Gedichte, Frankfurt/M 1965, Seite 125.

neuen Besitzer immer wieder daran erinnern, daß es das einfache, das natürliche Lied ist, das es zu singen gilt; auch wenn dieses Lied »made up / of particulars only«, so ist es doch nicht mit Klatsch ('gossip') zu verwechseln; es ist eine Form der mythologischen Wahrnehmung der Welt.

Das Gedicht endet mit dem Beispiel eines solchen, einfachen Liedes:

*"To his resting place in spring,
to his house in autumn,
I shall go
With autumn plant, arouse the mountain
With spring plant, arouse the mountain
In summer, walk in the background,
do not frighten the children,
do not sniff, neither here
nor there." (olson, 222)*

In einem nicht abgeschickten langen Brief vom 15. 7. 1951 schreibt Charles Olson über seine Erfahrungen mit den Europäern am Black Mountain College. In diesem Zusammenhang entdeckt er, daß er seinen Kollegen dort genau das entgegenhalten muß, was er schon in seinem Gedicht für Gerhardt formuliert hat. Dort hat er Mythologie und Diskurs miteinander zu einer Antwort verbunden, hier versucht er Mythologie als Methode zu rechtefertigen, da sie, anders als der permanente Rückgriff auf eine 'tote' Tradition mit dem wirklichen Leben, mit der Realität verbunden ist. Da man in diesem Brief den theoretischen Hintergrund zu 'To Gerhardt ...' sehen kann, sei er ausführlich zitiert:

(..) the clue is (...) what the Gerhardt poem is: that the mythologic, as method, is the only true one because, it distinguishes blood from sun, and reality from its own identical mythology, and sets sun as source and art as source, in the two areas, that is, of life and the other thing which is life for us, conjecture. At the same time it carefully does not subtract heart or blood from the business of what we are and what we are here for, because they are the overwhelming human appearance and experience, short of the necessary relation to beasts and danderlions. Nor does it, what aestheticism has done, in defense from the slaughter of sheep, what Kafka, ultimately does, and so many others, it does not divide art from reality because it declares the relation of the mythological as method to the mythological as the other of the double face of reality. ⁷⁵⁾

Die Fähigkeit, die Natur und die uns umgebende Realität mit den Augen der Mythologie zu sehen, ist uns abhanden gekommen. Damit haben wir in den Augen des Schreibers auch den Bezug zur Kunst verloren. Als Olson 1965 in Berlin war, beschäftigte er sich intensiv mit althochdeutscher Spra-

⁷⁵⁾ Olson/Creeley, a.a.O., Seite 148.

che und Literatur, um auf diese Weise mit der Mythologie der Deutschen bekannt zu werden. ⁷⁶⁾

Die Unfähigkeit der Europäer zu einer mythologischen Sicht der Wirklichkeit wie sie Olson in der Kultur der Mayas kennengelernt hat, ist die eine Seite der Medaille, die andere ist ihre Unkenntnis des Raumes. Deshalb braten sie in der 'Hölle der Geschichte', wie es Robert Creeley in einem Brief an Charles Olson formuliert hat. Da es sich hier um eine zwar subjektive, aber dennoch nicht unkritische Würdigung von To Gerhardt ... handelt, die gleichzeitig versucht, die Kluft zwischen Amerikanern und Europäern zu erklären, sei auch sie ausführlicher zitiert:

R[ainer]/s hell is one of 'history'. In that sense, your poem, to him, is very straight. The problem sticks, though, how to extricate him, or any European. You can't offer them too easily, the switch of base terms, etc. No European has SPACE; they wouldn't know what you are talking about. (Thinking of one night, with Mitch & his wife [Denise Levertov] (she's English, etc.) and our excitement about SPACE, how very damn intense it was, even to talk that way about it, of how it is on us, American, etc. Whereas she did not even make the feel, any, of it - just unknown, that dimension.) You can say to them, Space, etc. It won't come in as anything but geometry. Out this window, - speckles of the fields, houses, etc. Walking back in the woods, here, - old ruins of houses, etc. Like that. The Alps were, in that sense, dull. The back of our place there in NH was a totally different reality. Altogether, and not, to point to it, any part of a look, etc. ⁷⁷⁾

Das was Europäern groß vorkommt, die Alpen z.B., müssen einem Amerikaner zwangsläufig langweilig vorkommen angesichts des Raumes, der sie umgibt. Wäre es Gerhardt möglich gewesen, seinen geplanten Amerikabesuch ⁷⁸⁾ zu verwirklichen, so wäre das gegenseitige Verstehen nicht so schwierig geworden.

Wenn hier noch auf die Form des Gedichtes eingegangen wird, so bedeutet dies keine Vorwegnahme von Ergebnissen, zu denen ich im 6. Kapitel zu gelangen hoffe. Aber da „To Gerhardt ...“ von der Sekundärliteratur wie auch von Olson selbst als eines der wichtigsten Gedichte seiner 'frühen' Jahre angesehen und als Exempel des 'projektiven Poems' bezeichnet wird, soll hier kurz das Besondere dieses Verses erläutert werden.

⁷⁶⁾ In George F. Buttericks A Guide to the Maximus Poems of Charles Olson, Berkeley. Cal. 1978 sind im Abbildungsteil zwei Seiten aus der Sammlung Älteste deutsche Dichtungen mit zahlreichen handschriftlichen Notizen Olsons zu sehen. Das Gedicht Hotel Steinplatz, Berlin, December 25 (1966) aus dem dritten Teil der Maximus-Poems legt Zeugnis ab von Olsons Beschäftigung mit der germanischen Mythologie.

⁷⁷⁾ Olson/Creeley, Correspondence, Vol. 9, Santa Rosa. Cal. 1990, Seite 223-224.

⁷⁸⁾ Es ist hier ausschließlich von 'Amerika' die Rede, nicht von den USA. Der erste Begriff läßt auch bei einem Europäer ganz andere Assoziationen aufkommen als der zweite, mehr politische gemeinte. Amerika ist der Raum, die USA ist ein politisches Gebilde.

In seinem berühmten Essay ordnet Olson diesem Vers neben dem Adjektiv 'projektiv' auch noch die Adjektive 'projektil', 'perkussiv' und 'prospektiv' zu. Auf das Gedicht bezogen, bedeutet dies: das Material des Gedichtes (Bild) wird vom Dichter (Bildwerfer) auf der (Buch-) Seite wiedergegeben. Diese vorwiegend vom Atem des Schreibers getragene Wiedergabe (perkussiv) ist nach vorne gerichtet (perkussiv / projektil) und nicht, wie z.T. bei Gerhardt, nach rückwärts gewandt.

'To Gerhardt' must be placed with 'The Kingfishers' and 'In Cold Hell' as among the fully rendered projective poems of his early years. It has breadth of thought and is rich in mythic allusion, but the speaker is not a discoverer as he is the other poems; he has become an angry disciple whose advice has become imperious. ⁷⁹⁾

Betrachtet man die beiden ineinanderverwobenen Teile des Gedichtes, die Christensen hier nennt, so kann man sie auf der Seite recht gut unterscheiden. Der Mythos, die Lieder der Yukataner, ist abgesetzt vom übrigen Text. Es gibt einige wenige gelegentliche Überschneidungen.

Der Atem, der die Zeile bestimmt, erscheint überwiegend kräftig und weittragend. Der Schreiber muß hier seinem Schüler Einsichten vermitteln, die sich nicht kurz, hastig und im Vorbeigehen fixieren lassen. Wird die Rede aber, wie oben gesagt, gebieterisch und bestimmt, so wird auch die Zeile kurz und prägnant.

Wenn Gerhardt in seinem Gedicht von Methode spricht und Olson ihm scharf entgegnet, daß er angesichts dieses Textes lieber nicht von Methode reden wolle, so hat dies wiederum zu tun mit einem Mißverständnis, das diesmal die unterschiedliche Auffassung des Begriffs 'Inhalt' betrifft. In seinem Brief vom 15. 11. 1951 versucht Olson eine Klarstellung:

...(and you might take a care to spell out 'content', in the light - again - of G[erhardt]'s misunderstanding of it as 'material': that content is the things which the poem contains, and that things in a poem are ideas simply because things, there, are as things there, totally content in the ultimate sense, not, as matiere - matiere is sound, but Mont St Victoire is the content, eh? and the painting (the finished thing) is the form. ⁸⁰⁾

Gerhardt zitiert in seinem Gedicht die Worte als Worte, sie sind nicht da als Dinge wie bei Olson.

Bei diesem ist der Blick nicht rückwärts gewandt auf verlorene und vergessene Traditionen, sondern nach vorn. Er macht seinem Gesprächspartner ein Angebot:

⁷⁹⁾ Paul Christensen: Charles Olson. Call Him Ishmael, Austin / London 1979, Seite 109.

⁸⁰⁾ Olson/Creeley, Correspondence, Vol.8, Santa Rosa. Cal. 1987, Seite 140.

He offers America to the young German poet, not as a subject but as a location in the world where others are also inventing. The company, not the continent, is what the speaker proffers to Gerhardt. ⁸¹⁾

Dieses Angebot einer zukünftigen Zusammenarbeit ist es, das weitgehend die Richtung des Gedichtes bestimmt. Aus diesem Grunde kann es als prospektiv bezeichnet werden. Zu dieser Zusammenarbeit ist es gekommen,

4 Dichtungen III

Die Pisaner Gesänge – Ein RadioEssay

in: Rainer Maria Gerhardt: **umkreisung**. das gesamtwerk
Wallstein Verlag, Göttingen, Seite 106 – 133

Wer spricht ? Ezra Pound ? Rainer Maria Gerhardt ? Confucius ?

Der Dichter muss seine Werkzeuge kennen. Der Kritiker muss sein Material kennen und die Methoden, nach denen sein Material bereitet ist. Der Leser soll wissen, wie das Produkt erzeugt ist, er soll sich von der Sauberkeit einer Sache überzeugen können, von der nicht zuletzt auch sein Schicksal abhängt. Es ist nicht nötig, dass er von der Erzeugung von Gedichten Kenntnis hat, aber es ist gut und wünschenswert, ihm von der nicht ganz leichten Arbeit des Schreibenden zu berichten. Das Kind lernt in der Schule gewissen Dinge über Getreide und Anbau, man spricht ihm vom Brot. Das Kind lernt in der Schule vom Abbau der Kohle und vom Leben unter Tag. Man spricht von Licht und von Wärme. Das was Gesetz und Ordnung hervorbringt im Land, und damit Brot und Licht und Wärme, sollte ihm ebenso vorgestellt und davon gesprochen werden als ginge es um ein Feld von Getreide oder ein sehr wichtiges Mineral. Ein Dichter muss wissen, wie und wo er seine Werkzeuge zu verwenden hat. Ein Gedicht wird gemacht – keine Frage nach den hervorbringenden Faktoren – aber es wird mit der ganzen Kraft und dem ganzen Können eines Mannes gemacht. Doch das Können eines Mannes genügt nicht, es ist zu wenig. Auch die Kraft eines Mannes genügt nicht, sie ist zu wenig. Die Aufrichtigkeit eines Mannes ist nicht ausreichend, ein Gedicht zu schreiben. Aber Können und Kraft und Aufrichtigkeit machen ihn fähig für das Gedicht.

Ein Mann mit schlechtem Charakter wird kein gutes Gedicht schreiben können. Damit ist nicht gesagt, dass ein von der Norm abweichendes Leben oder ein von dem Schema der herrschenden Gesellschaft abweichender Charakter ein schlechter ist. Es ist nicht gesagt, dass ein vielgerühmtes und gepriesenes Gedicht ein gutes Gedicht ist. Viele Dichter werden um ihrer Laschheit und ihrer stupiden Dunkelheit willen geliebt. Das gute Gedicht wird die Klarheit des Obskuren ebenso besitzen wie die Klarheit der exakten Beschreibung.



⁸¹⁾ Ebd.

Und schliesslich folgende Sätze aus der „Grossen Unterweisung des Confucius“:

Die Menschen der Vorzeit wandten sich zur Klarheit, jenem Licht, das vom geraden Blick in das Herz und dem danach handeln kommt, und streuten sie über das ganze Reich. Zuerst errichteten sie gute Regierung in ihren eigenen Staaten. Mangelte ihnen gute Regierung, gründeten sie zuerst Ordnung in ihren eigenen Familien. Mangelte Ordnung im Haus, erzogen sie sich zuerst selbst. Während sie sich selbst zu erziehen wünschten, berichtigten sie ihr eigenes Herz. Mangelte ihnen die Berichtigung des Herzens, suchten sie genaue Wortdefinitionen für ihre unartikulierten Gedanken (der Töne, aufgegeben durch das Herz). Wünschten sie genaue Wortdefinitionen zu erlangen, so versuchten sie ihr Wissen auszudehnen bis zum Aeussersten. Diese Vervollständigung des Wissens wurzelt in der Einordnung der Dinge in organischen Kategorien.

Wenn Dinge in organische Kategorien eingeteilt werden, bewegt sich das Wissen vorwärts zur Erfüllung. Wenn die äussersten erkennbaren Punkte gegeben werden, werden die unartikulierten Gedanken mit Genauigkeit bestimmt. Haben sie diese genauen Wortbestimmungen erreicht, (aliter diese Aufrichtigkeit), festigen sie ihre Herzen, erziehen sie sich selbst. Erreichen Sie die Selbsterziehung, bringen sie Ordnung in ihre eigenen Häuser. Haben sie Ordnung in ihren eigenen Heimen, geben sie sich gute Regierung in ihren eigenen Staaten. Wenn ihre Staaten gut regiert werden, kommt das Reich ins Gleichgewicht.

Ist die Wurzel verwirrt, wird niemand gut regiert werden.

5 Vermittlungen & Poetologie

Der Vermittler

Als 1945 die Isolation zu Ende ging, in der wir fast anderthalb Jahrzehnte gelebt hatten, gab es für uns manche geistige und künstlerische Überraschung. Zu diesen Überraschungen gehörte die Entdeckung der modernen angloamerikanischen Poesie. Wir erfuhren zum ersten Mal, daß es in der ersten Jahrhunderthälfte in der angelsächsischen Welt eine ganze Reihe bedeutender Lyriker gegeben hat und gab, die, während der Strom des geistigen Lebens bei uns stockte und schließlich ausgetrocknet war, einen neuen Typ des Gedichts, eine neue Dichtung geschaffen hatten. ⁸²⁾ So schrieb 1956 Kurt Heinrich Hansen im Nachwort zu der von ihm herausgegebenen und übertragenen Anthologie 'Gedichte aus der Neuen Welt'. Während er sich auf die Lyrik der USA beschränkte, spannte Rainer Maria Gerhardt den Bogen weiter. Nichts weniger als die Poesie der Welt war sein Ziel: Lyrik und Prosa aus allen Erdteilen und

⁸²⁾ Kurt Heinrich Hansen: Nachwort zu: Gedichte aus der Neuen Welt. Amerikanische Lyrik seit 1910, München 1956, Seite 69.

allen Völkern, von den Texten der Surrealisten bis hin zu den Dichtungen der Eskimos wollte er vorstellen.

Sein Programm fasst er in einem Brief an Robert Creeley zusammen; gleichzeitig bittet er ihn, amerikanischer Herausgeber der fragmente zu werden.

You ask me, will we throw in with you, i.e., send work, take the risk of publishing in translation, etc. I counter, quick, with another idea - will you be our Am/ representative? The gig will be poetry, say, exclusive, i.e., little prose, essays only on style & language, abt form & headaches of this biz - well, anything hanging to that area, to the point, that cd bring attention, say, & criticism to all the heads of la vie de l'art.

In the near future, wd like to send you gig I did on these heads, which will show you, better, what's up.

Well, wd be real happy if you'd throw in with us, on this biz to get poems, that are worth the printing. And wd be real pleased, if we cd have something thru you for each issue. On the addresses you note, have already written them, & will hope for answers.

Well, will you make this gig? (Can you?) It wd be too much, or so we think. Anyhow, cd I pay for yr time & trouble, cost, already? That much you're in on, anyhow.

This week, will send off a little collection, a few poems each from the newer poets. I'll send one to you & to each of those you named. Forgive this present shakiness, but wanted to show you I was sill alive. The next letter will get into it.

One thing more - if you have work there, on hand, could you let me have something soon? With such, we could start things moving.

All best,

Yrs/

Rainer M. Gerhardt ⁸³⁾

Es war jedoch nicht eine einseitige Vermittlungsarbeit, die ausschließlich darauf ausgerichtet war, das deutsche Lesepublikum mit der internationalen modernen Literatur bekanntzumachen. Robert Creeley hat immer wieder betont, daß Rainer M. Gerhardt eine bedeutende Rolle bei der Durchsetzung deutscher Literatur (insbesondere der des Expressionismus) in den USA gespielt hat. ⁸⁴⁾

Der Übersetzer

Bevor es möglich ist, auf Rainer M. Gerhardts Qualitäten als Übersetzer einzugehen, sollten zwei Punkte mit Nachdruck hervorgehoben werden: Wenn es im Jahre 1950 das Ziel eines literaturbesessenen Menschen war, die deutsche Nachkriegsliteratur mit den Texten der modernen Weltliteratur

⁸³⁾ Olson / Creeley: Correspondence, Vol. 4, a.a.O., Seite 13-14.

⁸⁴⁾ Robert Creeley in: Ekbert Faas (Ed.): Toward a New American Poetics: Essays and Interviews, Santa Barbara 1978, Seite 171.

vertraut zu machen, mußte er in der Lage sein, diese zu übersetzen. Es ist einsichtig, daß ein Mensch, der im Jahre 1945 achtzehn Jahre alt war, gegen Kriegsende noch eingezogen wurde, Fahnenflucht beging, nicht auf eine gesicherte Schulbildung zurückgreifen konnte. Viele dieser jungen Menschen (so z.B. auch der bereits erwähnte Werner Riegel) waren aufgrund dieser Zwangssituation auf eigene Bemühungen angewiesen. Sie waren Autodidakten im positiven Sinne des Wortes und eben nicht professionell ausgebildete Literaturvermittler mit fundierten Grundkenntnissen.

Zum zweiten muß bedacht werden, daß 'Erst'-Übersetzungen schwieriger Literatur immer risikoreich sind und selten dem Original angemessen sein können. Der 'Fall' Ulysses hat dies deutlich gezeigt. ⁸⁵⁾

Es gibt Kritik an Gerhardts übersetzerischen Fähigkeiten. Dazu muß einschränkend gesagt werden, daß auch nicht immer klar ist, welche Rolle seine Frau Renate bei den Übersetzungen gespielt hat. Anhand von drei Texten sollen seine deutschen Fassungen mit denen anderer Übersetzer verglichen werden:

- 1) Ezra Pound: 'Ode pour l'election...'
(Übersetzer: R.M.Gerhardt - E.Hesse - K.Lubbers)
- 2) Ezra Pound: Canto XLV
(Übersetzer: R.M.Gerhardt - E.Hesse - E.Pound)
- 3) Charles Olson: The Praises
(Übersetzer: R.M.Gerhardt - K.Reichert)

Am Beispiel von Saint-John Perse' Berceuse kann die Übersetzertätigkeit von Renate Gerhardt vorgestellt werden.

Ezra Pound: Ode pour l'élection... ⁸⁶⁾

Dieses Gedicht ist das erste des 1920 erschienen Zyklus' Hugh Selwyn Mauberley. Die erste veröffentlichte Übersetzung stammt von Rainer M. Gerhardt. ⁸⁷⁾ 1974 veröffentlichte Hans-Joachim Zimmermann im Zusammenhang einer Interpretation eine eigene Übersetzung. ⁸⁸⁾ Er kam zu einem Urteil über die bereits vorliegenden Übersetzungsversuche:

⁸⁵⁾ Die erste Übersetzung des Ulysses weist erhebliche Mängel auf und kann nur als erste Annäherung an das Original verstanden werden. Arno Schmidt hat dies in seiner Auseinandersetzung mit dem Übersetzer Georg Goyert nachgewiesen. (Vgl. Arno Schmidt: Der Bogen des Odysseus, in: Bargfelder Ausgabe II;2, Zürich 1990, Seite 7-30) - Der Übersetzer des 'zweiten deutschen Ulysses', Hans Wollschläger, hat versucht, das Scheitern seines Vorgängers zu ergründen: »Unstrittig aber ist, daß ganz selten einer Erstübersetzung das volle Gelingen beschieden war (...). Das liegt einfach daran, daß den großen Kunstwerken das Verständnis nur langsam nachkommt; der Abstand, um den sie ihrer Zeit voraus sind, beträgt meist - man könnte da fast eine Gesetzmäßigkeit dingfest machen - ein halbes Jahrhundert.Ulysses« Frankfurt/M 1982, Seite 12.)»

⁸⁶⁾ In: Ezra Pound: Personae-Masken, Zürich 1959, Seite 292-298 (Original und deutsche Übersetzung von Eva Hesse).

⁸⁷⁾ In: fragmente. internationale revue für moderne dichtung, Heft 1, a.a.O., Seite 28-32.

⁸⁸⁾ Hans-Joachim Zimmermann: Ezra Pound: E.P. Ode pour l'élection de son sépulchre, in:

E. Hesse hat die Mauberley-Sequenz in Deutsche übersetzt (...). Ihre Version ist philologisch unbefriedigend, desgl. die Übersetzung von R.M. Gerhardt (...). – Bei der hier abgedruckten Übers. des Verf. ging es in erster Linie um Wort- und Zeilentreue. Die fremdsprachigen Zitate wurden verdeutscht. ⁸⁹⁾

Bereits der letzte Satz läßt diesen neueren Versuch noch vor einer genaueren Untersuchung in einem recht zweifelhaften Licht erscheinen. Ezra Pound hat seine fremdsprachigen Zitate immer als (zusätzliches) formales Mittel verstanden, so daß auch ohne deren Kenntnis eine dem Gedicht angemessene Lektüre möglich ist. Sie zu übersetzen entspräche nicht den Intentionen des Dichters.

An vier Beispielen, die Zimmermann anscheinend vor Schwierigkeiten stellten, sollen hier Möglichkeiten der Übertragung verglichen werden:

a) »resuscitate (the dead art of poetry)int mit der Gerhardt'schen Version am zutreffendsten wiedergegeben worden zu sein.

b) »seeing »lee-waydt weit eher gerechtfertigt.

d) »(No) adjunct (to the Muses' diadem)erreicht Eva Hesse mit 'gereicht den Musen nicht zum Ruhm'.

Wort- und Zeilentreue können (vielleicht) für ÜbersetzungsVERSUCHE interessant sein, ob sie den TON ⁹⁰⁾ des Dichters treffen, muß mehr als bezweifelt werden.

Zu Rainer Maria Gerhardt ist zu sagen, daß er sich bemüht, den Ton Pounds zu treffen, z.B. durch Verwendung des Wortes 'Abtrift' statt des etwas zu alltäglichen 'Abstand'.

Ezra Pound: Canto XLV ⁹¹⁾

Mit ihrer Ausgabe der Usura-Cantos hat Eva Hesse gezeigt, welch einen riesigen Komplex an ökonomischen, geschichtlichen und politischen Studien und Spekulationen Pound in diesem berühmten Gedicht verarbeitet hat. Wenn Rainer M. Gerhardt 1950 einen ersten Übersetzungsversuch ⁹²⁾ wagt, so mußten ihm die meisten der notwendigen Informationen fehlen, die seiner Nachfolgerin in späteren Jahren zur Verfügung standen. Es kann festgestellt

Klaus Lubbers (Hrsg.): Die amerikanische Lyrik. Von der Kolonialzeit bis zur Gegenwart, Düsseldorf 1974, Seite 217 ff.

⁸⁹⁾ A.a.O., Seite 451.

⁹⁰⁾ Wie entscheidend der TON von Cantos, die ja 'Gesänge' sind, für Pound war, bezeugt sein Schwiegersohn Boris de Rachewiltz. In einem Fernsehfilm *) erzählt er, wie der greise Dichter in der Brunnenburg bei Meran an seinem Epos arbeitete: »Er war oben in seinem Zimmer und komponierte seine Cantos, murmelte und sang vor sich hin.« Und wer einmal gehört hat, wie er seine Cantos 'sang', für den ist philologische Texttreue nicht das oberste Gesetz.» *) Lawrence Pitkethley: Ezra Pound. Ein amerikanischer Odysseus, WDR 1986.

⁹¹⁾ In: Ezra Pound: Usura-Cantos XLV und LI. Texte, Entwürfe und Fragmente. Herausgegeben und kommentiert von Eva Hesse, Zürich 1985.

⁹²⁾ Ezra Pound: Canto XLV, übertragen von Rainer M. Gerhardt, in: fragmente. blätter für freunde, Heft 6, a.a.O.

werden, daß auch hier, wie schon im ersten Beispiel, Gerhardt den TON Pounds trifft. Der ungewöhnliche Gebrauch der Syntax findet seine Entsprechung in der deutschen Version (vgl. die Übertragung der Zeilen 24-34). Allerdings geht der Rückgriff auf mittelhochdeutsche Wendungen (Zeile 14-15, u.a.), der zudem nicht konsequent durchgeführt wird, doch wohl am Original vorbei.

Offensichtliche Übersetzungsfehler sind ebenfalls vorhanden, so wird z.B. Zeile 49 (»Corpses are set to banquet« übersetzt mit »Leichname sind niedergessen zum Festmahl«). Bei Eva Hesse lautet diese Zeile: »Und setzte Leichen zum Gelag«. Der Nachsatz Pounds zum Text (Wörterläuterung 'Usura') fehlt bei Gerhardt.

Ein Übersetzungsversuch Pounds ⁹³⁾ (1944/45 entstanden aus Anlaß einer Rundfunksendung in deutscher Sprache) kann als Kuriosum betrachtet werden, nicht aber als eine ernstzunehmende Alternative zu den beiden vorliegenden Fassungen. Es ist eine Übertragung, die, mit Hilfe des Wörterbuches erarbeitet, Wort für Wort vorgeht und manchmal seltsame Stilblüten hervorbringt: »Mit Wucherhandel kommt Woll nicht im Markt / von Schaf sieht sich kein Nutzengewinn«.

Charles Olson: The Praises! ⁹⁴⁾

Die Lobgesänge sind das erste Gedicht des Freundes Charles Olson, das Gerhardt dem deutschen Publikum vorstellt. ⁹⁵⁾ Vierzehn Jahre später veröffentlicht Klaus Reichert eine weitere deutsche Version. ⁹⁶⁾

Die Übersetzung Rainer M. Gerhardts folgt wort- und zeilengetreu dem amerikanischen Original. Sie versucht, die Zeile, den Zeilenbruch und die Anordnung der Worte in einer Zeile vom Original hinüber in die deutsche Fassung zu bringen. Die Fassung Reicherts versucht demgegenüber, eine deutsche Entsprechung des Olson'schen Verses zu finden. Das Ergebnis mag durch den folgenden Vergleich (der Anfang des Gedichts) illustriert sein:

Olson:

*She who was burned more than half her body skipped out of death
Observing
that there are five solid figures, the Master
(or so Aetius reports, in the Placita)
concluded that
the Sphere of the Universe arose from
the dodecahedron*

⁹³⁾ A.a.O., Seite 40-41.

⁹⁴⁾ Charles Olsons: The Collected Poems, Berkeley etc., Cal., 1987, Seite 96-101.

⁹⁵⁾ Charles Olson: Die Lobgesänge, in: fragmente. eine internationale revue für moderne dichtung, Heft 1, a.a.O., Seite 12-17.

⁹⁶⁾ Charles Olson: Preisungen, in: ders.: Gedichte, Frankfurt/M 1965, Seite 20-25.

Gerhardt:

*sie die verbrannt war mehr denn halb ihr körper erhob sich vom tode
beobachtend
dass dort fünf feste gestalten, der meister
(oder so Aetius berichtet, im placita)
erkannte dass
die sphäre des universums sich erhob vom
dodekaeder*

Reichert:

*Mehr als die hälfte ihres leibs verbrannt und sie entging dem tod
Als er herausfand
daß es fünf regelmäßige körper gibt, schloß der Meister
(oder solches berichtet Aetios, in der Placita)
daß
die Späre des Universums aus dem
dodekaeder entstand*

Diese Gegenüberstellung zeigt deutlich, daß es Gerhardt primär um eine erste Annäherung an das Original ging, so daß auch hier Hans Wollschlägers bereits zitierte 'Entschuldigung' gilt, daß Erstübersetzungen nur ganz selten ein »volles Gelingen erreichen«.

Eine wichtige Rolle bei dieser Vermittlung moderner Weltliteratur spielte Gerhardts Frau Renate. Neben Übersetzungen aus dem Englischen besorgte sie vor allem die Übertragungen aus der französischsprachigen Literatur (u.a. Henri Michaux, Aime Cesaire, Antonin Artaud). Das folgende Beispiel soll ihre Vermittlungsarbeit vorstellen.

Saint-John Perse' Berceuse ⁹⁷⁾

Auch hier muß festgestellt werden, daß der gute Wille oft nicht ausreicht, eine dem Original entsprechende Fassung in einer anderen Sprache zu schaffen. Das Werk des französischen Dichters prägte das Schreiben und Denken Rainer M. Gerhardts. Oder (wie bereits zitiert) Robert Creeley sagte: »He takes it back wall is Perse / front Pound: area within: area, which I shake him out of, eh? YOU WILL.«.

Um den Ton eines Dichters in der eigenen Sprache treffen zu können, muß man den Text auf allen seinen Ebenen kennen, muß sich sicher sein, eine korrekte Wiedergabe liefern zu können. Die Genauigkeit kommt dem Ergebnis zugute.

Bei unserem Beispiel kann von dieser Genauigkeit leider nicht die Rede sein. Einige wenige Beispiele mögen dies belegen:

⁹⁷⁾ Saint-John Perse: Oeuvres complètes, Paris 1972, Seite 83-84.

- V 2: »le mil en fleurs« Hirse in Blüte (nicht: die Hirse blüht);- V 7: »tant de« nicht berücksichtigt;»- V 11/12: gênait: Imperfekt (nicht Präsens);
- V 13: Singular (nicht Plural);
- V 21: pleurait: Imperfekt (nicht Präsens); etc. etc.

Nicht aufgeführt werden Bedeutungsnuancen und -verschiebungen, nicht entdeckte Anspielungen und Zitate. Als Ergebnis mag festgehalten werden, daß (zumindest in diesem Fall) Renate Gerhardt am Original 'vorbeiübersetzt' hat. Aber wahrscheinlich müssen wir Hugo von Hofmannsthal recht geben, der von den Dichtungen Saint-John Perse's gesagt hat: »Ein Werk dieser Art ist schlechthin unübersetzbar. (...) Die Übersetzung kann in solchen Fällen keine andere Rolle spielen als die eines sehr genauen, gewissenhaften Referates. Trotzdem sollten, bedenkt man die Zeitumstände, die Bemühungen respektiert werden. ⁹⁸⁾

POETOLOGIE – Poesie und *musa nihilistica*

Es gibt nichts, das man als eine ausformulierte Poetik Rainer M. Gerhardts bezeichnen könnte. Verschiedentliche Äußerungen in Briefen an seine amerikanischen Freunde, die Beilage zu Heft 1 der Fragmente und dann (vor allem anderen) sein Rundfunkessay die 'maer von der musa nihilistica.' ⁹⁹⁾ Auf diesen Text soll vor allem unser Augenmerk gerichtet sein. Er liegt vor als Manuskript beim Hessischen Rundfunk, Abtlg. Abendstudio, die in diesen Jahren von Alfred Andersch geleitet wurde.

„die maer von der musa nihilistica“ entspricht dem, was man später als Feature bezeichnet hat. Eigene und fremde Texte werden montiert und kommentiert. Am Ende der Lektüre haben wir eine Vorstellung von dem, was MODERNE POESIE sein kann und soll.

Wesentlichste Voraussetzung für eine Neue Poetik ist für Gerhardt eine Neue Kritik:

Das bewusstsein von einer neuen entwicklung schließt das Verlangen in sich, gewisse dinge, unbedingt für die arbeit am kunstding und am literarischen werk wichtig, neu zu ordnen. Es gibt kein bewusstsein von neuer dichtung ohne neue kritik. ¹⁰⁰⁾

Daß Gerhardts kritisches Denken (und damit seine Poetik) entscheidend von Ezra Pound beeinflusst ist, zeigt sich schon nach der ersten Lektüre: zu

⁹⁸⁾ Hugo von Hofmannsthal: Einige Worte als Vorrede zu Saint-John Perse »Anabasis« in: Saint-John Perse: Anabasis, München 1989, Seite 8.

⁹⁹⁾ Rainer M. Gerhardt: Die Maer von der musa nihilistica, Frankfurt/M, Hessischer Rundfunk, Abendstudio, November 1952, Typoskript, 46 Seiten.

¹⁰⁰⁾ A.a.O., Seite 2.

Beginn der Maer von der *musa nihilistica* stehen Texte der 'großen Meister': Lu Chi, Confucius und Pound.

Pound leitet den zweiten Teil seines Essays 'Wie lesen' ¹⁰¹⁾ mit einer Definition 'großer Literatur' («Große literatur ist einfach sprache, bis zum äußerst möglichen grad mit bedeutung geladen.» und einer Unterscheidung der Dichter in Erfinder - Meister - Verwässerer - die von einem 'Stil' abhängigen - 'Schöngeister' - etc. ein. Gerhardt übernimmt diese Unterscheidung mit geringfügigen Korrekturen. Ebenfalls von Pound beeinflusst erscheinen seine Unterscheidung von Stil und Manier. Wobei Stil für ihn eine Qualität ¹⁰²⁾ und Manier die »Anwendung gleichtechnischer Elemente, die Wiederholung oder Variierung der gleichen Elemente (...) [ist]. Manier kann Voraussetzung für Stil sein, oder auch Stilmittel.« Stil dagegen ist »Handschrift. Die Veränderungen, die Stil an Manier vornimmt sind die Veränderungen der lebendigen Handschrift am reinen Ornament.«

Dem Dichter stehen also zwei grundsätzlich verschiedene Möglichkeiten zur Verfügung, ein Kunstwerk zu schaffen: 1. aus der Kraft seines eigenen Ich (Stil) oder 2. aus den bereits vorhandenen (kulturellen, literarischen Möglichkeiten (Manier). ¹⁰³⁾ »Stil liegt eine gewisse Barbarei inne, eine gewisse Kraft, urweltlich und grausam.« Manier wird von Gerhardt allerdings nicht geringgeschätzt, ist aber in bestimmten Situationen weniger entscheidend. In sogenannten 'äußersten Situationen' ist Stil wichtiger. Also: Kraft statt Kultur; wobei diese Kraft selbstverständlich die Kultur als (Stil-)Mittel einsetzen kann.

Die Nachkriegszeit ist nach Gerhardts Meinung gekennzeichnet durch Nichtbeachtung der großen Meister des Stils. Es regiert das Sekundäre, das Mittelmaß, das Spiel mit den Stilmitteln, der Dichter ist der Tausendsassa, interessiert nur an der Briefftasche seiner Leser. ¹⁰⁴⁾

Es gab eine Zeit, in der es als kühn und modern galt, alles an moderner Dichtung in sich hineinzufressen. Heute kommen sich verschiedene schwachköpfige Kreaturen als nationale Helden vor, wenn sie sich von neuer Dichtung kalauernd abwenden. ¹⁰⁵⁾

Wahrscheinlich nur für Eingeweihte erkennbar, können diese Sätze als Polemik gegen Gottfried Benn interpretiert werden. Denn der auf dieses Zitat folgende Text (Henri Michaux: *Poésie pour Pouvoir*), der auch im ersten Heft der *fragmente* enthalten ist, wurde von Gottfried Benn in seinem Vortrag *Probleme der Lyrik* (sicherlich als Seitenhieb auch gegen Gerhardt) als »eine Art Neutönerei« bezeichnet und als überholt abgelehnt.

Worauf es Gerhardt ankommt, sind die »außerordentlichen Werke«, die,

¹⁰¹⁾) Erza Pound: *wie lesen*, karlsruhe 1953.

¹⁰²⁾) A.a.O., Seite 6.

¹⁰³⁾) Vgl. a.a.O., Seite 8.

¹⁰⁴⁾) Vgl. a.a.O., Seite 9.

¹⁰⁵⁾) Ebda.

auf die nicht verzichtet werden kann. In einer Rezension des Benn'schen Gedichtbandes 'Statische Gedichte' wirft der diesem vor, 'schöne' Gedichte geschrieben zu haben, aber keine 'wesentlichen'._) Diese Kritik der Benn-Gedichte wird zurückgewiesen von Ernst Robert Curtius in seiner ansonsten äußerst wohlwollenden Rezension des ersten Heftes der Fragmente: »Benns Gedichte sind mehr als schön, sie sind mächtig - und darum wesentlich.«

Ein Dichter, der nur bereits vorhandene Formen benutzt, auch wenn er sie bis zur Meisterschaft vorantreibt und beherrscht, ist von keinerlei Interesse. Ein solcher Poet ist nur ein fleißiger Arbeiter, aber kein originärer Kopf. Er ist ein Sammler, kein Genie.

Das alles macht einen sehr schlechten Eindruck und man wird nicht umhin können, diesen Erzeugnissen wohl keinen zweiten Blick mehr zu schenken. Ich würde diesen Dingen keine weitere Aufmerksamkeit entgegengebracht haben, bestünde nicht 9/10 aller Poesie aus solchen Gebilden. ¹⁰⁶⁾

Die 'Abrechnung' mit Gottfried Benn gewinnt die Qualität eines 'literarischen Vatermordes'. Der Dichter auf den es ankommt, wird von Gerhardt als Mitglied einer Gemeinschaft gesehen, als *zoon politikon*. Damit wird natürlich ein Widerspruch zur Benn'schen Position beschrieben, die von Gerhardt als 'nihilistische' bezeichnet und abgelehnt wird.

Was ist ein Dichter?

Was haben wir zuerst? Einen Menschen, der Gedichte schreibt. Was ist das: ein Mensch, der Gedichte schreibt? Erstens, ein Wesen, ein lebendiges Wesen, das eine bestimmte Konstitution besitzt und sich verhält. Zweitens: ein Wesen, das ganz bestimmte Verhaltensweisen besitzt, gebend - nehmend, es wird durch sein Verhalten geprägt und prägt sein Verhalten. Es gibt diesem Verhalten, das sich konstitutionell, materiell, ideell oder in sonstiger Weise manifestiert, artikulierten Ausdruck, und zwar in ganz bestimmter und vom Normalmenschen unterschiedlicher Weise. ¹⁰⁷⁾

Dieses Wesen, das 'sich verhält', verhält sich nicht nur gegen sich selbst, sondern vor allem gegenüber seiner Umwelt. Anders als Benn, dessen Gedichte um nichts als den Autor kreisen, ist hier der Poet ein soziales Wesen. Benn ist in den Augen Gerhardts ein unpolitischer Dichter, der in seinem solipsistischem Nihilismus erstarrt. Das spezifisch Politische liegt für Gerhardt allerdings nicht nur in den Inhalten, sondern vor allem in der Form, im Machen. Es geht um neue Formen des Sehens, um eine Änderung der Wahrnehmungsstrukturen. »Es geht nicht mehr nur um poetische Dinge, jede Frage nach Poesie ist heute auch eine politische Frage.«) Es geht um »Sauberkeit, Klarheit und Genauigkeit, das ist aber auch zugleich die Kraft, weiterzuleben.«

¹⁰⁶⁾ Rainer M. Gerhardt: Die Maer..., a.a.O., Seite 12.

¹⁰⁷⁾ Rainer M. Gerhardt, a.a.O., Seite 17.

Auf den Seiten 26 bis 30 seines Manuskripts versucht Gerhardt, seine Sicht des Menschen als einem 'Bündel Fakten' mit seiner Auffassung des Gedichtes als einem 'Bündel Fakten' in Übereinstimmung zu bringen. Er betont die unendliche Vielfalt der menschlichen Möglichkeiten und Fähigkeiten und fordert vom Gedicht die gleiche Vielfalt. Das bedeutet nichts anderes als das freie und durch nichts eingeschränkte Gedicht. So reich wie der Mensch, so reich sollte auch das ihn beschreibende und betreffende Gedicht sein.

Poesie muß also befreit werden von allen Einschränkungen, sei es formaler oder inhaltlicher Art. Der freie Vers, wie wir ihn von Charles Olson kennen, erscheint als die einzige Möglichkeit, dieser Sicht vom Mensch und vom Gedicht gerecht zu werden. Nicht von ungefähr werden in diesem Textabschnitt drei Gedichte eingefügt, die diese Forderung beispielhaft illustrieren: Klaus Bremer, Seegedicht - R.M.Gerhardt, Fragmente - Charles Olson, Lobgesänge.

Die allgemein und immer wieder erprobten Metren reichen nicht aus, der Fülle an emotionalem Material gerecht zu werden. Es geht nur durch die Auflösung in die emotionalen Teile, in die Einzelteile dieses Gefühlsbündels, d.h. ich reihe diesen Schnitt in die Zeit materialmäßig und formal so, dass die Bestandteile in Erscheinung treten. Die Komplexität einer Sache kann nur durch die Komplexität des Gedichts und nicht durch allgemeine und undeutliche Metren wiedergegeben werden. ¹⁰⁸⁾

Diese Auffassung vom Gedicht vertritt nicht Beliebigkeit im Sinne eines 'Anything goes', sondern Genauigkeit, die nichts anderes als Schönheit ist.

Die Komplexität der Formen und Inhalte verträgt sich nun aber nicht mit dem Nihilismus Benn'scher Prägung. Denn diese Komplexität fordert die Hinwendung zum anderen Menschen, zur Gesellschaft. Es wird infolgedessen unterstellt, daß »das Werk eines Dichters die geistige Atmosphäre eines Volkes verändern kann.«

Viele dieser Gedanken vom Dichter als einem politischen Wesen entspringen bei Gerhardt einem Weltbild, das stark konfuzianisch geprägt ist. Nicht umsonst machte er die Pound'sche Fassung einer Konfuziusschrift zum Flaggschiff seiner 'schriftenreihe der fragmente'. Es ist die Auffassung vom

*Mann, der in sich ruht
der Ordnung hat in sich
der die Wurzel hütet.* ¹⁰⁹⁾

Diese Auffassung von Dichtung redet von keiner irgendwie gearteten Nationalpoesie, denn diese würde die Möglichkeiten des Poeten einschränken.

¹⁰⁸⁾ A.a.O., Seite 27-28.

¹⁰⁹⁾ A.a.O., Seite 30.

Dichtung kann nur dann bestehen, wenn sie sich ent-schränkt, ent-grenzt, und das bedeutet ein Hinausschauen über die engen Grenzen des eigenen Landes und der eigenen Sprache: Es bedeutet das, was Rainer M. Gerhardt zeit seines Lebens getan hat und wofür er immer wieder eingetreten ist:

...innerhalb von Dichtung spielt es keine Rolle, ob es sich um französische oder englische oder deutsche handelt, sondern ob überhaupt etwas da ist, das das Prädikat Dichtung oder besser gesagt Poesie verdient. ¹¹⁰⁾

Poesie kennt keine nationalen Grenzen, sondern nur die Grenzen, die dem Menschen durch die Natur aufgezwungen wurden.

Deutsche Dichtung hat es im grossen und ganzen bisher versäumt was Neues hinzuzufügen. Die Deutschen lieben Konformität, und es scheint auch für den Dichter ein Ärgernis zu sein, aus der bewährten Form auszuziehen, eine neue Position zu suchen und Versuche anzustellen. Der Untertan scheint zu allen Zeiten nicht allzufern von unseren Poeten zu Hause gewesen zu sein. ¹¹¹⁾

Restauration ist das kennzeichnende Merkmal der Zeit (1952), und eine Poetik, die sich anschickt, Versuche anzustellen, um festgeschriebene Grenzen zu überschreiten, wird nicht gehört bzw. braucht eine lange Zeit, um gehört zu werden. Die praktizierten Formen und Konzepte (vgl. 2.2.2) sind nicht geeignet, den Forderungen der Zeit gerecht zu werden.

Gerhardt spricht in seiner Poetik nicht nur von sich als (vereinzelt) Poeten, sondern im Namen einer Gruppe:

Die vorgetragene Kritik entspricht der Haltung einer Gruppe junger Autoren, von denen in Freiburg im Breisgau 'Fragmente, eine internationale Revue für moderne Dichtung' herausgegeben wird. Ihre Bemühung ist es, an Sprache zu arbeiten und die grösstmögliche Sauberkeit der Mittel zu erreichen. Sie versuchen, einen neuen Stil zu entwickeln, Montagestil, und auf dem Weg zu active writing das Gedicht mit Emotionen zu erlassen. Das Gedicht soll selbst eine emotionale Kraft sein. ¹¹²⁾

Ziel ist also der Ausgang des Poeten aus seiner selbstverschuldeten Isolation, die sich zwangsläufig aus dem Benn'schen Nihilismus ergibt, und der Übergang in die Gemeinschaft, in das unmittelbare Gespräch zweier oder mehrerer Poeten. Als Beispiel eines solchen poetischen Gesprächs fügt Gerhardt eine Gemeinschaftsarbeit an: Poeme Collectif von Klaus Bremer und Rainer Maria Gerhardt. Hingewiesen werden soll an dieser Stelle auch auf das 'poetische Gespräch' mit Charles Olson. ¹¹³⁾

¹¹⁰⁾ A.a.O., Seite 34-35.

¹¹¹⁾ A.a.O., Seite 36.

¹¹²⁾ A.a.O., Seite 43.

¹¹³⁾ Um Wiederholungen zu vermeiden, sei an dieser Stelle auf den Abschnitt 3 dieses Essays verwiesen, der ebenfalls (unter besonderen Gesichtspunkten) auf poetologische Äusserungen Gerhardts eingeht.

6 Was ist modern?

Auch die Literatur hat ihre Ketzergeschichte; was an der Oberfläche spielt, wird von einem Untergrund unerkannter Möglichkeiten begleitet. In dem Augenblick einer Weichenstellung für unsere Literatur hätte die Arbeit beider Gerhardts, wäre sie wirksam geworden, den Karren in eine andere Richtung stoßen können als in die er fuhr. Gab es dazu eine Chance? War das Publikum für einen so einschneidenden Neuanfang vorhanden? War er möglich ohne Anschluß an die Tradition und deren schrittweise Umbildung, wie sie dann Peter Huchel und Johannes Bobrowski, Paul Celan und Ernst Meister bewerkstelligt wurde? Hätte er sich, als die Moderne zum Markt zu werden begann, behaupten können? Jetzt, wo diese Weichenstellung klarer ins Blickfeld gerät, weil die Moderne historisch geworden ist, als Geschichte in unserem Rücken liegt und der Horizont sich in viele Richtungen öffnet, Weichenstellungen, wohin man blickt, ein Weichenwirrwarr, wäre die Verständigung über sein ernstes, der Sache verschriebenes, unbefangenes vitales Lebenswerk von großem Wert. Es ist an der Zeit, mit seinem Schatten Frieden zu schließen. Er hat lange genug das Dasein des bekannten Unbekannten geführt. Wir brauchen eine Werkausgabe. Die Publikationskommission der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung, der Peter Hamm und Wulf Kirsten, Michael Krüger und Friedrich Pfäfflin angehören, hat beschlossen, sobald die Zustimmung der Erben vorliegt, eine Werkausgabe zu ermöglichen. Der Gewinn läge bei uns. Er hat das Zeug, als Projektionsschirm für so manches zu dienen.

Sein Konzept – war eins. Ob sein programmatisches Werk gültig geblieben ist, wie Peter Härtling 1965 gemeint hat, muß offen bleiben. Aber die Elemente der Moderne, die er hervorhob, sind noch immer unverbraucht und in manchem steinalt. Vielleicht am schönsten hat ihn Stefan Hyner gewürdigt:

„als einen, der es zu allein und vielleicht auch zu früh versuchte: so eine große Sache zwischen Trümmern, er sollte, seines Lebens wegen, nicht von uns vergessen werden. Das ganz große Drama, wenn einer dafür lebt, was Dichtung ist.“ (FALK NEUE REIHE 2, 13).¹¹⁴⁾



Rainer M. Gerhardt : [Tradition und Moderne in Deutschland] :

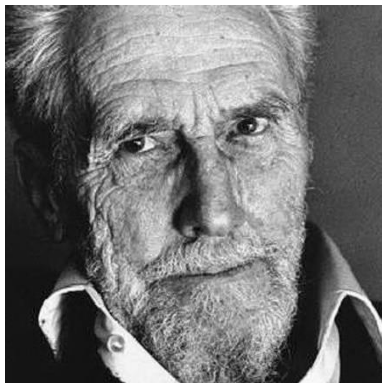
Ich glaube, daß es in Deutschland keine literarische tradition – ich meine eine lebendig wirksame tradition gibt, aber es gibt eine tradition des konformismus. Gewisse leute verwechseln diese geschichte mit der literaturgeschichte. Alle

¹¹⁴⁾ Uwe Pörksen: *Wenn einer dafür lebt was Dichtung ist. Rainer Maria Gerhardts Fragmente*, Verlag Ulrich Keicher, Warmbronn 2002, Seite 37-38.

versuche, nach dem letzten krieg unternommen in Deutschland verständnis und kontakt zur dichtung, zur zeitgenössischen dichtung der fremdsprachigen literaturen herzustellen, blieben mangelhaft und unzureichend und dies, da die funktionäre der literatur, damals in Deutschland eingesetzt, selbst weder wissen noch willen hatten, die dinge zu ändern. Aber unabhängig von diesem offiziellen getriebe, ist vielleicht eine literatur in Deutschland im entstehen, über die seltsamer weise das ausland besser bescheid weiß als die kritik in Deutschland. In anderen ländern sind die leistungen der modernisten nach verhältnismäßig kurzer zeit für eine literatur repräsentativ und verbindlich. So sehr sich auch die offizielle kritik dagegen stemmen möchte, sie müssen langsam einsehen, daß zwanzig jahre später die literaturgeschichte fast ausschließlich eine geschichte der moderne ist. Wie gesagt, das jahr 1953 hat einiges literarische ans licht gebracht, das nicht zu erhoffen war. Wir sehen, daß parallel den entwicklungen des auslands und meist in der kennntnis dieser entwicklungen in deutschland arbeiten geschaffen werden, die auf gleichem niveau stehen und die daran arbeiten, den vers und die sprache der dichtung weiter zu treiben. ¹¹⁵⁾

1953

7 Ezra Pound



Neben der Auseinandersetzung mit der eigenen Tradition, die sich im poetischen Bereich vor allem in der Aufnahme der Bestrebungen des deutschen Expressionismus und im geisteswissenschaftlich-weltanschaulichen Bereich in der Auseinandersetzung mit dem Werk Ernst Robert Curtius' zeigte, wurde die Beschäftigung mit der nicht-deutschsprachigen Literatur für Rainer M. Gerhardt immer wichtiger. Am Beispiel Ezra Pounds soll dieser Aneignungsprozeß gezeigt werden. Robert Creeley sah diesen Sachverhalt so: *He*

takes it back wall is Perse / front Pound: area within: area, which I shake him out of, eh? YOU WILL. ¹¹⁶⁾

Wenn die Herkunft geklärt ist, wenn die Wurzeln des Schaffens klar offen liegen, muß nach der Auffassung Gerhardts der Dichter nach vorne schauen, um Möglichkeiten zu erkunden, wie in der Gegenwart geschrieben werden kann. Im Blick auf die französische Dichtung der Moderne schreibt er:

¹¹⁵) Originalzitat aus: Oskar Jancke: Kunst 1923 – Kunst 1953. Eine vergleichende Betrachtung. Teil 3: Die Literatur. SDR – Studio. Feature 22. 10. 1953. [rmg-beitrag: 1:30 Minuten]

¹¹⁶) Robert Creeley an Charles Olson, in: Charles Olson & Robert Creeley: The Complete Correspondence. Vol. 4, Santa Barbara 1982, Seite 11.

Es interessiert uns, welche möglichkeiten uns das werk dieser männer gibt, neue dinge zu schaffen, es interessiert uns einzig dieses werk um der bedeutung für heutiges und künftiges schreiben willen. (...) Ich rede nicht der nachahmung und der billigkeit das wort (...), schlechte verse bleiben schlechte verse, aber es besteht die möglichkeit, mit einem gewissen maass von verantwortungsgefühl gute dinge zu schaffen, oder wenigstens ein bewusstsein von oder für gute dinge, gerade genug, um die wesentlichen dinge in eigener oder fremder sprache aufnehmen und verwerten zu können. Die Wirkungen der moderne sind gleich null, wenn die wirkungen von dichtung gleich null sind. Wald- und Wiesenpoeten sind ausgenommen. ¹¹⁷⁾

Der Blick geht weit über den eigenen Horizont hinaus, immer auf der Suche nach neuer Dichtung, von der man lernen kann.

Die Kenntnis der überlieferten Dichtung ist wichtig, aber der Dichter, der bei ihr stehenbleibt, kann keine 'wesentlichen Werke' schaffen. Er bleibt Nachahmer und daher uninteressant und unwichtig.

Die Richtung geht nach vorne, die Wendung nach rückwärts führt nicht weiter, sie lähmt. Das Gedicht ist ein sehr komplexes Gebilde und verlangt eine eminente Anstrengung von Seiten des Poeten (...). Der Dichter muss sich (...) bewußt werden seiner Kraft und seiner Macht, seiner ganzen Fülle seines ganzen Wissens, denn alles dies bedarf er, um so zu schreiben. ¹¹⁸⁾

Die gewaltige Anstrengung, Vergangenheit und Gegenwart des Gedichtes in seiner ganzen Komplexität darzustellen und zu vermitteln, hat Rainer M. Gerhardt mit seinem Werk auf sich genommen.

Die Rezeption der Werke Ezra Pounds in Deutschland ist eine wechselvolle Geschichte, die nicht immer nur ausging von den Dichtungen dieses auch heute noch umstrittenen Poeten. Weltanschauliche und politische Vorurteile machten es schwer, dieses Werk durchzusetzen.

In den zwanziger Jahren fand Pound nur geringe Resonanz. Claire Goll veröffentlichte in ihrer Anthologie Die „Neue Welt“ zwei Gedichte in eigener Übersetzung. Zwei Veröffentlichungen in der Berliner Zeitschrift „Der Querschnitt“ stellten den Kritiker vor, nicht den Dichter. In den dreißiger Jahren gab es erste zaghafte Versuche der Literaturwissenschaften.

Daß das Werk Pounds in den vierziger Jahren, abgesehen von einer Übersetzung ¹¹⁹⁾, in Deutschland totgeschwiegen wurde, scheint verständlich, wenn man bedenkt, daß die Umerziehungsmaßnahmen der Siegermächte das literarische Leben weitgehend bestimmten. Während des Krieges hatte Pound über Radio Rom Vorträge gehalten, in denen er sich kritisch mit

¹¹⁷⁾ Gerhardt, Rundschau, a.a.O., Seite 15

¹¹⁸⁾ Gerhardt, *musa nihilistica*, a.a.O., Seite 28.

¹¹⁹⁾ Nacht-Litanei, übersetzt von Heinz Politzer, in: *Der Turm*, 2. Jhg., H. 9/10, Wien 1947, Seite 332.

der amerikanischen Kriegspolitik auseinandersetzte. Nach der Landung der alliierten Streitkräfte in Genua wurde er verhaftet und für sechs Monate in ein Straflager der amerikanischen Armee in Pisa gesteckt. Das Leben in der Todeszelle ¹²⁰⁾ ruinierte seine Gesundheit. Man brachte ihn zur Gerichtsverhandlung nach Washington. Er wurde in ein staatliches Sanatorium für Geisteskranke eingeliefert, aus dem er erst im April 1958 entlassen wurde.

Ein Wendepunkt in der Rezeptionsgeschichte bedeutete das Jahr 1949. Ezra Pound bekam den angesehenen Bollingen Preis für seine im Vorjahr erschienenen *Pisan Cantos*. Die amerikanische Kritik reagierte allerdings überwiegend negativ auf die Preisvergabe; die Deutschen schlossen sich eilfertig an. Thomas Mann stellte die Frage:

Dem Verurteilten, als Verräter eingesperrten verlieh eine Jury distinguiertes anglo-amerikanischer Schriftsteller eine sehr angesehene literarische Auszeichnung, den Bollinger[sic]-Preis - und bekundete damit einen hohen Grad von Unabhängigkeit des ästhetischen Urteils von der Politik. Oder war die Politik diesem Urteil doch nicht so fern, wie es schien? Gewiß bin ich nicht der einzige, der wohl wissen möchte, ob die distinguierte Jury Ezra Pound auch dann den Bollinger[sic!]-Preis zugesprochen hätte, wenn er zufällig nicht Faschist, sondern Kommunist gewesen wäre. ¹²¹⁾

Die erste wesentliche Publikation im Nachkriegsdeutschland erschien im Verlag der Fragmente. Bereits in der ersten Folge der „fragmente. blaetter fuer freunde“ erschienen „Pour l'election de son sepulchre“ (Heft 1), „Canto XIII“ (Heft 2) und „Canto XLV“ (Heft 6). Einen guten Überblick über die veröffentlichte Arbeit Rainer Maria Gerhardts an und für das Werk Ezra Pounds gibt Robert Creeley in einer Notiz für „Pound Newsletter“.

Gerhardt was, as you know, a mayor translator of Pound's work in Germany. At the time of his death he had completed, I think, both a translation of the Pisan Cantos and a large collection of the criticism. Die Grosse Unterweisung and Wie lesen (translated by him) are number 1 and number 4 in the pocket-book series published by his press, Verlag der Fragmente. Canto LXXXIV was published in his translation in the second issue of his magazine, Fragmente, and Mediaevalismus (again his translation) in the first. In addition, he wrote a considerable amount of criticism, most notable I think being an hour-long radio script on the Pisan Cantos which was broadcast several times by various German stations. At least I know of no one there who either cared or worked to such purposes as he did. He was, I think, twenty-seven, possibly twenty-eight. What both he and his wife have done to correct the thirty-year gap

¹²⁰⁾ Vgl. das Nachwort von Eva Hesse und die Dokumentation zum Straflager bei Pisa, in: Ezra Pound: Die Pisaner Cantos, Zürich 1985, Seite 231-283.

¹²¹⁾ Thomas Mann: Der Künstler und die Gesellschaft, in: Gesammelte Werke, Band X (Reden und Aufsätze 2), Frankfurt/M 21974, Seite 396-397. - In der entsprechenden DDR-Ausgabe lautet der letzte Satz: »... , wenn er nicht zufällig Fascist, sondern - das andere gewesen wäre...« In: Gesammelte Werke, Band 11, Berlin und Weimar 1965, Seite 541. - Eine seltsame Blüte deutsch-deutscher Philologie!

which existed in that country after the war, is a thing I don't think anyone can minimize. ¹²²⁾

Die Redaktion der Zeitschrift ergänzt die Aussage Creeleys:

In addition to Mr. Creeley's account of the work of Rainer Gerhardt, we would add notice of his translation of Canto XIII, XLV and LXXIV, and his translations from Hugh Selwyn Mauberley (all published in Fragmente) and recall that at the time of his death Rainer Gerhardt was working on the publication plans for a complete German edition of the collected works of Ezra Pound. ¹²³⁾

Im gleichen Heft findet sich die folgende Notiz:

A note for EP collectors: In a letter of last July, Rainer Gerhardt announced that Verlag der Fragmente (Karlsruhe, Weinbrennerstraße 81, Germany) is publishing a special edition of the Pisan Cantos, translated into German. This edition is limited to fifty copies on paper ingres and signed by Ezra Pound; price: \$ 15.00. A regular edition was announced to sell at \$ 2.75. It is not known whether plans for this edition are still under way. ¹²⁴⁾

Etwas später als Gerhardt begann Eva Hesse mit ihren Übersetzungen der Werke Pounds. 1953 erschien die von ihr übersetzte Auswahl „Dichtung und Prosa“ im Zürcher Arche Verlag. Wie es zu diesen (fast) parallelen Bemühungen kam, wird wohl nicht mehr vollständig zu klären sein. Rainer M. Gerhardt betont in einem Brief vom 20.9.1950 an Gottfried Benn, daß er in Deutschland alle Rechte an Pounds Werk habe:

Nachdem mir Mr. Pound seinen gesamten fundus zur verfügung stellte (er übertrug mir alle rechte für gedrucktes wie unveröffentlichtes material -für die deutsche sprache-) ... wollen wir mit dem 1.1.1951 die "fragmente" als monatsschrift ... erscheinen lassen. ¹²⁵⁾

Etwas seltsam mag es auch anmuten, daß die Arche-Auswahl mit einem Vorwort von T.S. Eliot erschien. Nach den Worten Gerhardts hatte Ezra Pound dies deutlich abgelehnt.

Mr. Pound wünscht nicht, dass Mr. Eliot das vor- oder nachwort schreibt. Die philosophie ist das trennende. Mr. Pound schrieb mir, dass man eine kleine untersuchung über die gedichte des Kon Fu Tse seiner auswahl anschließen sollte, das wäre das richtige. ¹²⁶⁾

¹²²⁾ Robert Creeley in: The Pound Newsletter 4, Berkeley, Cal., October 1954, Seite 1.

¹²³⁾ Ebda.

¹²⁴⁾ A.a.O., Seite 13.

¹²⁵⁾ Rainer M. Gerhardt an Gottfried Benn, in: Hyner / Salzinger, Leben ..., Teil I, a.a.O., Seite 51-52.

¹²⁶⁾ A.a.O., Seite 51.

Zur Unklarheit der Situation mag beigetragen haben, daß Pound zu der Zeit in den USA in einer Anstalt für Geistesranke interniert war und seine Frau die Rechte an den Werken vergab.¹²⁷⁾ Der Inhaber des Limes Verlages, mit dem auch Gerhardt Verbindung aufgenommen hatte, erinnert sich an diese Situation:

Ich beschäftigte mich mit Pound, aber ich hatte kein Glück. Ich wurde ein Opfer der vielen Übersetzer, die alle 'Rechte' besaßen, und die einzige, die wirklich von Pound autorisiert war, die charmante, bewundernswerte Eva Hesse, verfehlte ich. (...) Pound 'landete' bei der Arche, bei Peter Schifferli, wo der Dichter einen guten Platz hat...¹²⁸⁾

Wobei gesagt werden muß, daß die in den fünfziger und sechziger Jahren begonnene Pound-Ausgabe arg ins Stocken geraten ist: Nicht einmal die gesammelten Cantos sind bisher (2000) erschienen. Die Tendenz scheint zu sein, daß die weit ausholenden Kommentare der Übersetzerin und Herausgeberin Eva Hesse das Werk Pounds überwuchern. Das gilt insbesondere für die Editionen der letzten Jahre.¹²⁹⁾

Die ersten Buchausgaben erschienen im „Verlag der Fragmente“.¹³⁰⁾ - Die nicht mehr realisierbaren Projekte (Vgl. „Pound Newsletter“, s.o.) sind so vielfältig, daß nur spekuliert werden kann, welcher Verlag heute der Verlag Pounds wäre, wäre Gerhard nicht gescheitert.

Wichtig erscheinen die Motive, die Rainer M. Gerhardt bewogen haben könnten, sich so intensiv dem Werk des amerikanischen Dichters zu verpflichten. Bei allem, was wir heute wissen, können wir sagen, daß er hier die Möglichkeit sah, wie in einem Text viele Überlieferungsstränge zusammengeführt werden können. Bereits in der ersten Folge der Fragmente erschienen Übersetzungen aus den Cantos.

¹²⁷⁾ Der Buchstabe des Gesetzes mag dem Arche Verlag das Recht für seine Ausgabe zusprechen. Allerdings, so ist zu fragen, wie kann einem Dichter das Recht an seiner Dichtung, die noch lange nicht abgeschlossen war, abgesprochen werden?

¹²⁸⁾ Max Niedermayer: Pariser Hof. Limes Verlag 1945-1965, Wiesbaden 1965, Seite 96-97.

¹²⁹⁾ Nachdem im Jahr 1975 Letzte Texte. Entwürfe und Fragmente zu Cantos CX-CXX im Arche Verlag erschienen war, wurden nur noch folgende Ausgaben publiziert:

1) Ezra Pound: Usura-Cantos XLV und LI. Texte, Entwürfe und Fragmente. Herausgegeben und kommentiert von Eva Hesse, Zürich 1985. - Die Dokumentation umfaßt die Seiten 13-71, Anmerkungen und Kommentar umfassen die Seiten 73-156.

2) Ezra Pound: Die ausgefallenen Cantos LXXII und LXXIII. Herausgegeben von Eva Hesse, Zürich 1991. - Der Text der Cantos umfaßt 22 Seiten, der Kommentar 128 Seiten. Dazu erschien als Ergänzung: Eva Hesse: Die Achse Avantgarde - Faschismus. Reflexionen über Filippo Tommaso Marinetti und Ezra Pound, Zürich 1991, 365 Seiten. Veröffentlicht sind in der Ausgabe des Arche Verlages die Cantos I-XXX, LXXIV-LXXXIV und CX-CXX. Auf eine Veröffentlichung warten die Cantos XXXI-LXXIII und LXXXV-CIX. Die deutschen Leser Ezra Pounds müssen sich also mit der knappen Hälfte seines Hauptwerkes begnügen.

¹³⁰⁾ - Das Testament des Confucius. Die grosse Unterweisung oder das Erwachsenenstudium übertragen von Ezra Pound, Karlsruhe 1953 (= Schriftenreihe der Fragmente 1) - Wie lesen, Karlsruhe 1953 (= Schriftenreihe der Fragmente 4).

Programmatisch steht zu Beginn des ersten Heftes der neuen Folge der Fragmente ein Aufsatz Pounds: „Mediaevalismus“¹³¹⁾, für dessen Abdruck sich Ernst Robert Curtius in seiner Rezension bedankt:

*Das „Mediaevalismus“ betitelte Prosastück von Ezra Pound (...), welches die Fragmente bringen, bietet (...) für Leser, welche die Weltliteratur der letzten vierzig Jahre verfolgten, nichts Neues. Aber die Zahl dieser Kenner ist in Deutschland, und vor allem bei deutschen Schriftstellern, aber auch bei ihren akademischen Fürsorgebehörden, verschwindend gering. Darum sei den Fragmentisten für diesen aufpulvernden Cocktail gedankt.*¹³²⁾

Es handelt sich bei diesem Text um einen Essay über Guido Cavalcantis (1255-1300) Gedicht über die Natur der Liebe: „Donna mi priega, perch'io voglia dire“, das Pound für die damalige florentinische Gesellschaft als gefährlich erachtet: *sie mögen den Florentinern von A. D. 1290 ebenso beruhigend erschienen sein wie Konversation über Tom Paine, Marx, Lenin und Bucharin es heute bei einem methodistischen Bankiersfestessen in Memphis, Tenn., sein würde.* Gefährlich und damit wirksam ist der Dichter und der Kritiker dann, wenn der das Alte aufnimmt und sich dann dem Neuen zuwendet. Diese Auffassung versucht Pound am Beispiel Cavalcantis zu erläutern. Doch nicht so sehr der Gegenstand des Textes ist es, der für die „Fragmente“ richtungsweisend werden soll, sondern die Methode Pounds, seine Geschichtsbetrachtung und seine Text- und Formkritik. Besonders deutlich wird dieses Programm im Titel der Sammlung, der dieser Essay entnommen ist: *Make It New* (1934). *Mit den Augen des Alten das Neue sehen und es (be-)schreiben:*

*Ein mittelalterlicher „Naturphilosoph“ würde diese moderne Welt voller Zauber finden, nicht nur das Licht der elektrischen Birne, sondern auch den Gedanken vom Umlauf, verborgen in der Luft oder im Draht, würde ihm den Geist mit Formen anfüllen, „fuor di color“ oder mit ihren Hyperfarben. Der mittelalterliche Philosoph würde vielleicht unfähig sein, die elektrische Welt zu denken und sie nicht als eine Welt der Formen zu denken. Vielleicht hat die Algebra unsere Geometrie verdorben.*¹³³⁾

Der literarischen Öffentlichkeit des Jahres 1951 mag dieser Text und sein 'exotischer' Gegenstand ziemlich rätselhaft und wenig konstruktiv erschienen sein. Ein Leser wie Curtius, der ihn zu würdigen wußte, muß eine seltene Erscheinung gewesen sein. Doch nur vor diesem Hintergrund von Tradition und Moderne ist das Werk Gerhardtts zu verstehen. Daß es ein amerikanischer Dichter war, der ihn diesen Weg führte, mag nur den oberflächlichen Leser verwundern. Pound und, in noch stärkerem Maße, T. S. Eliot waren Poeten, die sich ihrer Wurzeln bewußt waren. Erst mit William Carlos Williams und Charles Olson tauchen Amerikaner auf, die ihren 'Raum' in der Neuen Welt finden.

¹³¹⁾) Ezra Pound: Mediaevalismus, in: Fragmente, Heft 1, a.a.O., Seite 1-7.

¹³²⁾) Curtius, Fragmente, a.a.O.

¹³³⁾) A.a.O., Seite 6.

Von besonderer Bedeutung für die Pound-Rezeption (und für Gerhardts Verständnis von der Rolle des Dichters in der Gesellschaft) sind die beiden in der „schriftenreihe der fragmente“ erschienenen Taschenbücher mit Übersetzungen:

Das Testament des Confucius. „Die grosse Unterweisung oder das Erwachsenenstudium“ übertragen von Ezra Pound.

Nicht von ungefähr beginnt Rainer M. Gerhardt seine Taschenbuchreihe mit diesem Werk und knüpft gleichzeitig durch die Umschlaggestaltung eine Verbindung zum ersten Text im ersten Heft der „fragmente.“ Zwei Drittel des Umschlags werden eingenommen durch das chinesische Ideogramm für Sonne und Mond. Pound schreibt zu diesem Ideogramm:

Die sonne und der Mond, der ganze lichtprozeß, die ausstrahlung, aufnahme und rückstrahlung des lichts. Hieraus die intelligenz. Hell, helligkeit, glänzen. Verweise auf Scotus Erigena, Grosseteste und die anmerkungen über licht in meinem Cavalcanti. ¹³⁴⁾

Confucius ist für Pound (und für Gerhardt) der Philosoph, der zweitausend Jahre politischer Erfahrung für die Politik, und das ist nichts anderes als der Verkehr, der Umgang der Menschen miteinander, nutzbar gemacht und diese Gedanken auf wenigen Seiten niedergelegt hat: *China war ruhig, wenn seine herrscher diese wenigen seiten verstanden. Als die hier definierten prinzipien vernachlässigt wurden, schwanden die dynastien und chaos folgte.*

Nach einer kurzen Einführung von Pound folgt eine Erläuterung der confucianischen Terminologie anhand der entsprechenden Schriftzeichen. Dadurch erhält der Leser zugleich einen Einblick in chinesische Schreib- und Denkmuster und confucianisches Denken.

In einem auch für Gerhardts Denken wichtigen Ideogramm werden die Zeichen für 'Wort' und 'Mann' zu einer neuen Bedeutungseinheit zusammengefügt:

*Treue zum gegebenen Wort.
Der Mann steht hier bei seinem Wort. ¹³⁵⁾*

Die Überlieferung des Kanons geschah durch Confucius' Schwiegersohn Tseng Tse, der den Text mit einem ausführlichen Kommentar versah. Pound fügte diesem Kommentar eigene Anmerkungen hinzu.

Nach seiner Auffassung muß der Mensch, der für andere etwas leisten will, zu seinen Wurzeln gehen. Herz und Kopf sollen studiert und vereint

¹³⁴⁾ Pound, Confucius, a.a.O., Seite 6.

¹³⁵⁾ A.a.O., Seite 7.

werden. Nur der, der an die Wurzeln geht und von ihnen ausgeht, kann Familie und Staat in der Ordnung halten, die dem Chaos entgegensteht. Selbstbeobachtung und Selbsterziehung ist die Methode. Und dieses Prinzip ist nicht nur einmal für allemal anzuwenden, sondern immer. Und so gibt Tseng in seinem Kommentar die Maxime des Philosophen T'ang wieder, die dieser in goldenen Buchstaben an seinem Badezuber angebracht hatte, und die auch Pounds Maxime war:

*WIE DIE SONNE MACHT ES NEU
TAG FÜR TAG MACH ES NEU
IMMER WIEDER MACH ES NEU.*

Diese Selbsterziehung ist unabdingbar für den politisch handelnden Menschen, und auch der Dichter ist nach Auffassung Pounds (und nach der Gerhardts) ein Zoon politikon.

Wenn das Herz nicht dauerhafte Wurzel hat, begierig nach Gerechtigkeit, schaut man und sieht man nicht (schaut und sieht Phantome), horcht und hört man nicht (horcht innerlich und hört nicht objektiv), isst und kennt man nicht den Geschmack.

Das ist es, was wir meinen, wenn wir sagen: Selbsterziehung ist verwurzelt im Berichtigen des Herzens. ¹³⁶⁾

Als Ezra Pound am 24. Mai 1945 in das Militärstraflager Metato bei Pisa gebracht und in einen Käfig aus Metallmaschen gesteckt wurde, hatte er nur seinen Confucius-Band und eine Bibel zur Lektüre. In dieser drei Quadratmeter großen Zelle, die Tag und Nacht bewacht wurde, übersetzte er Das Testament des Confucius und begann mit dem 'Herzstück' seiner Cantos, den „Pisan Cantos“.

Bedenkt man die Umstände, unter denen die Übersetzung entstanden ist, so kann man auf die Bedeutung schließen, die diese kleine Schrift in den Werken Pounds und Gerhardts einnimmt. Hier ist die Basis, der Ausgangspunkt des Schaffens: Was für die großen Dynastien galt, gilt auch für die Familie, gilt auch für den einzelnen:

Der Übersetzer möchte mit der Bitte an den Leser schließen, zu beharren und immer wieder die ganze Unterweisung zu lesen, bis er versteht, wie diese wenigen Seiten die Basis zum Inhalt haben, auf welcher die großen Dynastien aufgebaut waren und dauerten, und warum - ermangelte diese Grundlage - die anderen und geringeren Dynastien rasch zugrunde gingen.

Disciplinary Training Centre, Pisa,

5. Oktober - 5. November 1945.

Ezra Pound. ¹³⁷⁾

¹³⁶⁾ A.a.O., Seite 23.

¹³⁷⁾ A.a.O., Seite 36.

Eine pädagogisch-moralische Haltung steht auch hinter der Veröffentlichung des zweiten Pound-Werkes in der „schriftenreihe der fragmente“: „Wie lesen“.

Der hier vorliegende 'Leseplan' erschien zum erstenmal im Jahre 1931 in London und war gerichtet gegen den Literaturunterricht der Universitäten, den 'akademischen Fürsorgebehörden für Dichter' wie Curtius sie nannte.

Literarische Unterweisung war an unseren 'institutionen des geistes' zu beginn dieses jahrhunderts beschwerlich und unwirksam. Ich wage zu sagen, sie ist es noch. Gewisse, mehr oder weniger unbedeutende professoren waren ergriffen von den 'schönheiten' verschiedener autoren (gewöhnlich verstorbener), aber das system als ganzes entbehrte des sinnes und der koordination. Ich wage zu sagen, es tut es noch. (...) An meiner universität fand ich verschiedene männer, interessiert (oder nicht interessiert) an ihren gegenständen, aber, so glaube ich, keinen mann mit keinem blick auf die literatur als ganzes, oder mit irgendeiner vorstellung davon, wie auch immer die beziehung des teils, den er lehrte, zu einem anderen teil sein mochte. ¹³⁸⁾

Es folgt nach einer vehementen Polemik eine kleine Schrift, die man als Theorie dessen bezeichnen kann, was heute Komparatistik genannt wird:

„Vergleichende literaturwissenschaft' erscheint manchmal in den universitätslehrplänen, aber sehr wenige leute wissen, was sie mit diesem terminus meinen, oder nähern sich ihr mit einer überlegten bewußten methode. ¹³⁹⁾

„wie lesen“ ist eine Schrift für ein breites Publikum, nicht für Spezialisten. Der Dichter, der Leser, der Lehrer - alle sind angesprochen. Die Tendenz ist zu zeigen, daß Literatur nicht ein Gebiet für den Fachmann ist und daß die Trennung in Wissende und Unwissende falsch ist. Ebenfalls soll eine andere überholte Trennung aufgehoben werden: die, die Wissenschaft und Poesie so strikt auseinanderhält, daß Denken und Empfinden nicht mehr als zwei gleichwertige und gleich zu behandelnde Möglichkeiten eines einzigen Erkenntnisprozesses angesehen werden können. Pound und sein deutscher Vermittler versuchen in allen ihren Bemühungen, diese verlorengegangene Einheit wiederherzustellen. Es ist eine sehr vielfältige Einheit: die von Tradition und Moderne und die von Denken (Kritik) und Empfinden (Poesie). Konsequenterweise wehrt sich ein solch hervorragender Kenner des Pound'schen Werkes wie T.S. Eliot denn auch gegen die Bemühungen einiger Kritiker, den Dichter und den Essayisten auseinanderzudividieren: *Man muß ihn [Pound] nach seiner Gesamtleistung für die Literatur beurteilen: nach seiner Dichtung und seiner Kritik und seinem Einfluß auf Menschen und Ereignisse an einem Wendepunkt der Literatur. ¹⁴⁰⁾* Diese Forderung, die Eliot hier für Ezra Pound aufstellt, den 'miglior fabbro' wie er ihn in der Widmung zu *The Waste Land*

¹³⁸⁾ Pound, *Wie lesen*, a.a.O., Seite 3-4.

¹³⁹⁾ A.a.O., Seite 5.

¹⁴⁰⁾ T.S. Eliot: *Ezra Pound*, in: *Ezra Pound: Dichtung und Prosa*, Frankfurt/M und Berlin 1962, Seite 12.

nennt, diese Forderung kann man ohne zu zögern auch für Rainer M. Gerhardt aufstellen.

Es ist hier nicht der Ort, das Werk, obwohl es nur achtundvierzig Seiten umfaßt, in seiner ganzen Breite und Fülle darzustellen. Die Komprimiertheit der Aussagen und Definitionen lassen dies nicht zu. Wichtig jedoch ist, festzustellen, daß hier die meisten Anregungen und Einflüsse zu finden sind, die Gerhardts Arbeit bestimmt haben:

Pound und seine Zeitgenossen versuchten nun, eine Einheit des Wissens - wie sie etwa im Mittelalter bestanden hatte - wiederherzustellen, indem sie zeigten, daß sich die freie, wissenschaftliche Untersuchungsmethode und das dichterische Erlebnis keineswegs ausschließen, daß der ästhetische Impuls vielmehr aus dem artverwandten Drang nach einer Präzision der Aussage besteht, welche allein imstande ist, die konkrete Vorstellung zu wecken. Die Spaltung von Denken und Fühlen kann so in den großen dichterischen Momenten aufgehoben werden. ¹⁴¹⁾

In diesem Sinne ist auch Gerhardt nicht nur Schüler, sondern vor allem ein Zeitgenosse Pounds, der versucht, den Schatz der Überlieferung zu heben, um ihn mit den Bemühungen der Zeit zu vermählen und der vor diesem Hintergrund die Maxime seines Schaffens verkündet, die die Maxime seines Meisters ist: MAKE IT NEW!

Nicht nur im eigenen Verlag versuchte Rainer M. Gerhardt das Werk Pounds dem deutschen Leser nahezubringen. Er wählte ein für die damalige Zeit ungewöhnliches, aber bedeutendes und wirksames Publikationsmittel: das Radio.

Der hier bereits (mit den Worten Robert Creeleys) erwähnte einstündige Radiobeitrag „Die Pisaner Gesänge“ mit Übersetzungsversuchen Gerhardts muß als verloren gelten. (Inzwischen -2021- wiedergefunden!) Die Sendung enthält Teile aus bereits veröffentlichten Übersetzungen („fragmente“, „schriftenreihe der fragmente“). Auf welche Resonanz diese Sendung gestoßen ist, kann heute nicht mehr rekonstruiert werden. Ein weiteres siebzigminütiges Feature wurde vom Nordwestdeutschen Rundfunk in Hamburg 1954 unter dem Titel „Ezra Pound“ gesendet. ¹⁴²⁾ Nähere Angaben sind nicht erhalten. Die bereits mehrfach erwähnte „maer von der musa nihilistica“ enthält Pounds „E.P. Ode pour l'élection de son sépulchre“ ¹⁴³⁾.

Welcher Verlust die Leser des Pound'schen Werkes mit Gerhardts Tod traf, formulieren „The Pound Newsletter“ so:

It has been a year of achievement, it also has been a year of loss, for on the 27th of July, Rainer Gerhardt, the young German poet and editor, died in

¹⁴¹⁾) Eva Hesse: Vorwort zu Ezra Pound: Wort und Weise, Frankfurt/M 1981, Seite 9.

¹⁴²⁾) The Pound Newsletter 4, a.a.O., Seite 32.

¹⁴³⁾) Gerhardt, musa nihilistica, a.a.O., Seite 3-6.

Baden. In honor and in sympathy, we are dedicating this final issue of the year to Rainer Gerhardt. ¹⁴⁴⁾

8 Gottfried Benn



Ein wesentlicher Vorwurf, den Rainer Maria Gerhardt der deutschen Nachkriegsliteratur machte, war, daß sie den Anschluß an die Literatur des eigenen Landes verpaßt hatte:

Die erfahrungen der zwanzigerjahre, besonders die erfahrungen der zwanzigerjahre innerhalb der neuen deutschen dichtung, wurden im raum der deutschen sprache nicht ganz ausgewertet, ja, man kann zweifeln, ob sie überhaupt verwertet wurden. ¹⁴⁵⁾

Hier nun sah er den Punkt, an dem er anknüpfen konnte und mußte mit seinen poetischen Versuchen. Und er sucht die Verbindung mit dem „großen dichter“ am 12. August 1950. Er bittet ihn, bei T. S. Eliot zu vermitteln, damit dieser ein Vorwort zu einem Sammelband mit Gedichten Ezra Pounds, der im Limes Verlag erscheinen sollte, schreibe (Benn hatte dieses Angebot abgelehnt.) Die Verbindung mit Eliot kommt nicht zustande, da Pound diesen als Vorwortschreiber ablehnt. Eine zweite Bitte

...betrifft folgendes: herr Pound hat vermittelt, dass Mr. Cole die europaredaktion von IMAGI mir übertrug. IMAGI ist eine zeitschrift für moderne dichtung, die im anglo-amerikanischen raum einen ausgezeichneten ruf besitzt. Aber ich bin überzeugt, dass Sie dies längst wissen. Imagi bereitet eine nummer vor, in der die wichtigsten bekannten und unbekanntesten dichter der ganzen welt gesammelt sein sollen. Bis jetzt liegen neuentdeckungen aus Indien, Japan, Südamerika, Frankreich, Italien vor. Die grossen lebenden dichter sind selbstverständlich eingeschlossen. Für den deutschen teil habe ich gedacht, an jungen nachwuchsleuten Eschmann, Bremer, Eich einzuladen. Von grossen dichtern steht uns nur einer zur verfügung und dieser eine sind Sie, herr Dr. Benn. Ich würde sie nun herzlich bitten, etwas unveröffentlichtes d.h. gedichte, mir für diese nummer für IMAGI zu überlassen. Wir hoffen, dass Sie die freundlichkeit besitzen und uns behilflich sind, auch mit der überlassung von gedichten, und zeichnen mit besonderer hochachtung ¹⁴⁶⁾

¹⁴⁴⁾ The Pound Newsletter 4, a.a.O., Seite 1.

¹⁴⁵⁾ Rainer M. Gerhardt: Rundschau der Fragmente, Beilage zu „fragmente“ Nr.1 Freiburg 1951, Seite 1.

¹⁴⁶⁾ Stefan Hyner & Helmut Salzinger (Hrsg.): Leben wir eben ein wenig weiter. Über das Nachleben des Dichters Rainer Maria Gerhardt, Odisheim 1988, Teil I, Seite 49-50.

Benn kannte die „fragmente. blätter für freunde“ durch Vermittlung des Freiburger Buchhändlers Fritz Werner, mit dem er bereits lange Jahre hindurch Briefkontakt pflegte. Er schien diese hektographierten Blätter zu schätzen und machte auch andere Freunde und Bekannte auf sie aufmerksam. ¹⁴⁷⁾ So zitiert er in einem Brief vom 17./18.7.1950 an F. W. Oelze einen Text Gerhardts, der sich auf einem hektographierten Programmblatt der 'gruppe der fragmente' befand, das er Anfang Juli 1950 erhalten hatte: *keinen ufern gewidmet, keinen seiten anvertraut, / die reine lockung des liedes... / andere rauben in den tempeln das gemalte horn der altäre.* Gerhardt konnte also durchaus darauf hoffen, Benn als Mitarbeiter für die neue Folge der fragmente zu gewinnen. Am 20. 9. 1950 schrieb er ihm (u.a.):

Die „fragmente“ gehen in ihrer bisherigen form ein. Nachdem mir Mr. Pound seinen gesamten fundus zur verfügung stellte (er übertrug mir alle rechte für gedrucktes wie für unveröffentlichtes material -für die deutsche sprache-) ausserdem noch eine ganze anzahl dichter das unternehmen unterstützen, wollen wir mit dem 1.1.1951 die „fragmente“ als monatsschrift (48 seiten) erscheinen lassen. Es wäre die einzige zeitschrift der moderne in deutscher sprache. Aimee Cesaire, Henry Miller, Ezra Pound, Charles Olson, Morse, Vicari, Montanelli, Perse, W.C.Williams, Katue, eine grosse anzahl anderer fast unbekannter bedeutender junger dichter werden mitveröffentlichen.

So möchte ich Sie bitten, ob Sie uns die von Ihnen erwähnten gedichte vielleicht für das erste und ein späteres heft der „fragmente“ zur verfügung stellen würden? Wir wären über alles glücklich, vielleicht dürften wir gelegentlich mit einem essay von Ihnen rechnen? Dies ist nun gleich eine ganz unverschämte litanei. Aber wir hoffen, dass es uns mit der zeitschrift möglich ist, in kleinem kreis eine wirkung zu erzielen. Ursprünglich wollten wir den titel „EXIL“ für unsere blätter, dann war uns dieser titel zu anspruchsvoll, wenn wir auch glauben, dass die einzig mögliche und die tatsächliche situation des dichters das exil auch innerhalb seines sprachgebiets ist, innerhalb seines landes. die „waste lands“ haben sich ins unendliche erweitert, und die grossen landschaften haben sich entleert, es scheint eine zeit zu sein, die ihre totengesänge beginnt in der rytmischen bewegung ihrer körper, alte mönche auf den bergen tibets, gebetsmühlen (wir), nicht mit gebeten doch mit sinnlosen rytmen bewegt, mit hieroglyphen unbekannter und doch scheinbar bekannter bedeutung. Der einzige halt rytmus und klang, die einzige realität die bewegung der sprache.

Mit besten grüssen

¹⁴⁷⁾ Zu dem bereits erwähnten Artikel von Peter Härtling schrieb Fritz Werner einen Leserbrief, der auf einige unbekannte Tatsachen aufmerksam machte: »(...) Aber schon Jahre früher hatte ich die kleinen, von Matrizen abgezogenen ersten Heftchen der Fragmente an Gottfried Benn gesandt, der mir am 4. 9. 1949 dazu schrieb: "Nehmen Sie heute nur einen kurzen Gruß. In der Hauptsache, um Ihnen zu sagen, daß mich die Gedichte des Freiburger Kreises ungemein interessiert haben, ich empfinde in ihnen etwas ganz Modernes. Werde vielleicht Gelegenheit finden, dem demnächst öffentlich Ausdruck zu geben. Bitte bestellen Sie das den Unternehmern und Dichtern."(...)« In: Die Welt der Lite_ratur, Hamburg, vom 3. 12. 1965

Ihr sehr ergebener ¹⁴⁸⁾

Beachtenswert ist der Wechsel des Tons im Verlauf dieses Schreibens. Zuerst werden die anstehenden Fragen in einem fast geschäftsmäßigen Ton erledigt, in dem Moment aber, in dem sich der Schreiber Zukunftspantasiën hingibt, die sein Konzept betreffen, entfernt er sich mehr und mehr von der Wirklichkeit und landet schließlich in Tibet. Diese Bemerkung scheint etwas abschätzig zu klingen, aber für mich deutet sich bereits hier, zum zeitlichen Beginn des Fragmente-Projektes, eine Schwierigkeit an, die Gerhardt schließlich zum Scheitern führte: Seine Ziele waren so hoch gesteckt, daß der realistische immer mehr dem 'nur' literarischen Blick auf die Welt wich.

Der nächste Brief vom 22.10.1950 wirkt kühler, distanzierter und fordernder:

Ich wäre Ihnen nun sehr verbunden, wenn Sie mir das eine oder andere in den nächsten tagen zukommen lassen könnten, damit ich nicht mit der zeit in konfusion komme. Entschuldigen Sie bitte mein drängen, aber es wäre doch sehr schön, wenn in diesem heft von IMAGI eine kleine deutsche anthologie erscheinen könnte. Und ohne Sie ist das eine unmöglichkeit. ¹⁴⁹⁾

Nach dieser Aussage eines Bewunderers, die Benn ohne Zweifel geschmeichelt haben muß nach der langen Zeit der Isolation, folgt wiederum eine Aufforderung zur Mitarbeit an der neuen Folge der „fragmente“: *Wir hoffen, dass dieses unternehmen Ihre zustimmung findet und würden uns freuen, wenn Sie uns und unserem bestreben zugeneigt wären. Doch in dieser beziehung möchte ich auf meinen letzten brief zurückgreifen.*

Einige Zeit später erhält Gerhardt ein Angebot, das ihn sicher überrascht haben wird: *Ich habe einige Gedichte in dem von Ihnen entwickelten Stil geschrieben. Wenn Sie daran interessiert sind, aus ihnen ein kleines Bändchen zu machen, würde es mich sehr freuen.* Es handelt sich um den Gedichtband „Fragmente. Neue Gedichte“, der dann doch 1951 im Limes Verlag, Wiesbaden erschien. Welch einen Eindruck dieses Angebot des Klassikers des Expressionismus auf den jungen Dichter und Verleger gemacht hat, vermag man sich unschwer vorzustellen. Aus der Wendung *in dem von Ihnen entwickelten Stil* mußte Gerhardt ableiten dürfen, daß nicht nur er durch den Expressionismus resp. Benn geprägt war, sondern daß bereits eine gegenseitige Beeinflussung stattgefunden hatte. Auch hier scheint mir wieder einer (von vielen anderen) Gründen für Gerhardts Scheitern zu liegen: Diese vielleicht etwas leichtfertige Äußerung Benns kann durchaus in der Lage gewesen sein, den Blick eines jungen, unerfahrenen Verlegers für die Realitäten zu trüben.

Hinzu kommt noch ein zwar verschlüsseltes, doch leicht zu entzifferndes Lob in Benns Autobiographie „Doppelleben“. Gegen Ende gibt er einen Aus-

¹⁴⁸⁾ Hyner/Salzinger, a.a.O., Seite 51-52.

¹⁴⁹⁾ A.a.O., Seite 53.

blick auf den 'Stil der Zukunft'. Wegmarken für diese Richtung sind für ihn die Namen: *Perse, Auden, Comte de Lautréaumont, Palinurus, Langston Hughes, Henri Miller, Elio Vittorini, Majakowski (ohne Bolschewismus), einige junge Deutsche aus dem Freiburger Kreis*). Daß sich Gerhardt mit dieser Äußerung angesprochen fühlte, kann niemanden verwundern.

Doch die äußerst wohlwollende Haltung Benns ändert sich schlagartig nach Erscheinen des ersten Heftes der neuen Folge der „fragmente“.

Bereits nach den ersten Sätzen der Rezension von *Ausdruckswelt und Doppelleben* ist zu erkennen, daß es die Prosa ist, die Gerhardt fasziniert. Eine fast absolute Identifizierung ist zu konstatieren:

Es braucht nicht wiederholt zu werden, was Benn sagt. Es muss gesagt werden, dass es keine andere stelle gibt, wo europa, das ganze grosse und bittere europa, so an der oberfläche einer prosa liegt. Die neue welt ist identisch mit der von Benn demonstrierten ausdruckswelt, die einzige realität des dichters ist die realität des gedichts, der einzige wille da zu sein der wille zum gedicht, die einzige ordnung die ordnung des gedichts. Vom begriff der ausdruckswelt her verändert sich das bild der abendländischen und der anderen dichtung und schon von hier aus zeigt sich, dass der vers der Sappho, des Catullus, der toskanischen und provenzalischen dichter, des Villon, eine andere bedeutung gewinnt. ¹⁵⁰⁾

Mit Pound und Benn und (bedingt) Curtius entwickelt hier ein junger Dichter seine Vorstellung von Poesie und Tradition. Die Radikalität des Vorgehens und der Ortsbestimmung werden überdeutlich: *die einzige realität des dichters ist die realität des gedichts*. Benns 'Ausdruckswelt' ist Gerhardts 'Ausdruckswelt':

Benn umkreist die welt der moderne: bewusstsein und wissen, Osterinsel und Eleusische Mysterien, Heraklit und Nietzsche, der rahmen für neue dichtung. Es ist zu empfehlen, das werk zu studieren, es gibt eine ahnung von der grösse und schwierigkeit des problems. ¹⁵¹⁾

Interessanterweise geht Gerhardt in seiner Besprechung von *Doppelleben* vor allem auf das von Benn so überschriebene Kapitel *Stil der Zukunft* ein. Es wäre eine Unterstellung, zu behaupten, dies geschähe aufgrund der lobenden Erwähnung.

Benns Doppelleben findet nicht unser interesse, weil ein mehr oder weniger interessanter lebenslauf und eine mehr oder weniger interessante geistige entwicklung in ihm enthalten sind, sondern weil gegen ende des buches eine der besten untersuchungen über den stil der modernen dichtung zu finden ist, die in deutscher sprache erschien. ¹⁵²⁾

¹⁵⁰⁾ Gerhardt, Rundschau, a.a.O., Seite 4-5.

¹⁵¹⁾ A.a.O., Seite 5.

¹⁵²⁾ Ebda.

Auch hier ist das vorherrschende Interesse, das Interesse an der Technik, das Interesse am 'Machen' des Gedichts. Es ist der von Benn so beschriebene und bezeichnete Montagestil, der Gerhardts höchste Aufmerksamkeit erregt. Hier sieht er die Möglichkeit, Tradition und modernes Bewußtsein zu vereinen. Aber nicht nur die Verbindung von glaubhafter und überzeugender Restauration der Überlieferung mit den neuen und neuesten Bestrebungen im Bereich der Dichtung ist es, was ihn interessiert. Die neue Literatur muß für ihn Beziehungen knüpfen zu den anderen Künsten, zu Musik und Malerei. Dies ist ein sehr hoher Anspruch an die Literatur und bedeutet keinesfalls Beliebigkeit der Mittel, sondern äußerste Konzentration und Verstärkung der Bemühungen.

Montagestil bedeutet nicht formauflösung, sondern steigerung und äusserste disziplinierung der form. Es gibt keinen schwierigeren vers, als den von der stütze des metrum befreiten. Es gibt kein schwierigeres gedicht als das von der stütze eines gewissen schemas befreite, montagestil ist nicht der ausweg in einen mehr oder weniger zu kontrollierenden freien rytmus, der freie rytmus erscheint uns als jugendstil, wenn wir die mathematischen kompositionen und konstruktionen von bild- und lautbeziehungen betrachten. Die verbindung zur musikalischen technik ist in dieser technik hergestellt. Der technik der malerei wird nicht mehr nachgestanden. ¹⁵³⁾

Doch nicht nur die beiden Prosawerke Benns werden von Gerhardt in seiner „rundschau der fragmente“ rezensiert, auch zwei Gedichtbände: „Statische Gedichte“ und „Trunkene Flut“. Und hier kommt er zu einem ganz anderen Ergebnis:

Die bestechende form wird erreicht durch die bevorzugung des entlegenen fremdwortes, durch die stark substantivistische zeile. Der vers wird durch die anhäufung der substantiva hochgeschraubt, er wird strapaziert, und rollt in einer kaskade von schönen begriffen und klängen vor uns ab. Die sprache erhält nicht den raum, sie selbst zu sein, sie wird eingeengt und mit exotischen glanzlichtern versehen. Der vers ist keine weiterentwicklung und bringt innerhalb von dichtung nichts neues. Es sind schöne gedichte. Aber schöne gedichte haben für uns keine bedeutung. Sie genügen nicht. Vielen ist es möglich, schöne gedichte zu schreiben, es kommt auf die wesentlichen gedichte an. ¹⁵⁴⁾

Das sind wahrlich starke Worte, die auch einen erfahrenen und mit den Dingen des Lebens bekannten Mann erschüttern können. Es ist für jeden Menschen, nicht nur für Gottfried Benn schmerzlich, auf diese Weise zuerst gelobt und dann mit einem vielleicht etwas zynischem Lächeln beiseite geschoben zu werden.

Gerhardt setzt dem Benn'schen Sentiment die eigene rigorose und absolute Auffassung von der Bestimmung des Dichters entgegen: *Moderne dichtung*

¹⁵³⁾ Ebd.

¹⁵⁴⁾ A.a.O., Seite 7.

tung ist nur möglich, wenn jeder moderne dichter bereit ist, jederzeit bis zum äussersten zu gehen. Diese Unbedingtheit und Radikalität, die auch Benn für sich in Anspruch nimmt, wird ihm abgesprochen. Doch in Ernst Robert Curtius findet Gottfried Benn einen Verteidiger seiner Dichtkunst:

Benns Gedichte sind mehr als schön, sie sind mächtig - und darum wesentlich, auch wenn sie "überkommene Zeilen- und Versform" benutzen. Der Dichter unserer Zeit darf sich aller Techniken bedienen, die wirksame Ausdrucksmittel für ihn sind. Benn ist wie einige andere Mitlebende noch im 19. Jahrhundert geboren. Auch Picasso. Und Picasso hat, wenn es ihm gefiel, an den Linearstil von Ingres angeknüpft. ¹⁵⁵⁾

Doch so richtig freuen kann sich Benn nicht über diese Verteidigung, und so schreibt er in einem Brief vom 1. 8. 1951 an Curtius:

Dann bedanke ich mich für die Seite in der 'Tat'. Ich bin verblüfft, Sie darin als Empfehler der avantgardistischen Poetik zu sehen und ich finde es reizend von Ihnen, mich gegen Herrn Gerhardt in Schutz nehmen zu wollen. Aber Herr G. ist niemand, mit dem ich mich messen möchte. Er schrieb mir im letzten Jahr mehrere äußerst unentwickelte Briefe, auf die ich nicht antwortete, und er sandte mir dies Heft der Fragmente mit der überaus törichten Inschrift zu: 'hoffentlich sind Sie mir nicht allzu böse' --, nein ich bin ihm nicht böse, nur fürchte ich, daß er nicht weit kommt. ¹⁵⁶⁾

Im weiteren Verlauf des Briefes bittet er Curtius um Kritik an seinem Marburger Vortrag „Probleme der Lyrik“. In diesem Vortrag wird auch Rainer M. Gerhardt und seine Arbeit, zwar nicht namentlich, aber für den Kenner doch unzweifelhaft erkennbar, genannt.

In der allerletzten Zeit stößt man bei uns auf verlegerische und redaktionelle Versuche, eine Art Neutönerei in der Lyrik durchzusetzen, ein Art rezidivierenden Dadaismus, bei dem in einem Gedicht etwa sechzehnmal das Wort »wirksamethode von August Stramm und dem Sturmkreis oder wie eine Repetition der Merz-Gedichte von Schwitters («Anna, Du bist von vorne wie von hinten. ¹⁵⁷⁾

¹⁵⁵⁾ Curtius, Fragmente, a.a.O. - Bereits im Jahre 1949 versuchte Curtius Benn zu 'trösten' und gegen Angriffe der deutschen Kritik zu verteidigen: »Die Verdummung in D'land ist ungläublich. Die Germanisten erklären achselzuckend zu Ihren neuen Büchern, das sei ja alles schon da gewesen: Expressionismus von 1920. Aber ich kenne doch einige junge Leute, die einsehen, daß vor Ihrer Prosa alles verblaßt, was in den letzten 30 Jahren berühmt war. Das werde ich auch den Amerikanern *) sagen, wenn ich gefragt werde. (...) Ich warte begierig auf Ihre nächsten Publikationen. pen, Col., um über Goethe zu reden; anschließend in Princeton (ohne Vorträge). - Zitat aus: Gottfried Benn: Lyrik und Prosa - Briefe und Dokumente. Eine Auswahl, hrsg. von Max Niedermayer, o.O., o.J. (Bertelsmann Lesering), Seite 185 - Dort auch Briefe von Curtius an Benn vom 6.9.48 - 18.9.48 - 27.5.49 - 11.6.49 - 18.12.50 : In allen Briefen findet sich eine mehr oder weniger bewundernde Haltung, die aber doch in einzelnen kleinen Wendungen seltsam distanziert bleibt (s.o. Beispiel).

¹⁵⁶⁾ Gottfried Benn: Ausgewählte Briefe, Wiesbaden 1957, Seite 217-218.

¹⁵⁷⁾ Gottfried Benn: Probleme der Lyrik, in: Gesammelte Werke in der Fassung der Erstdrucke: Essays und Redem, Frankfurt/M 1989 (= Fischer TB 5233), Seite 509. - Es ist dies

Ein Jahr nach dem Marburger Vortrag geht Gerhardt noch einen Schritt weiter. Die Abrechnung mit seinem literarischen 'Vater' Gottfried Benn wird radikalisiert und auf die Spitze getrieben. Die Inhalte der Benn'schen Lyrik werden nicht nur der Lächerlichkeit preisgegeben, sie werden vernichtet. Der Ton ist radikal und unversöhnlich. Der Sohn hat den Vater hinter sich gelassen und ist 'zu neuen Ufern' vorgestoßen.

Der Mensch ist nach ihm in die Welt geworfen, er bewegt sich in dieser Welt als Einzelner und isoliert, er hat seine Sensationen vorwiegend ästhetischer oder sexueller Art. Er hat seine Räusche, seine Zustände, seine Stimmungen, seine lyrischen und seine barbarischen. Aber das sind alles Halbdiagnosen, Halbheiten. Angeblich ist es ein Mensch, der keine Sentimentalitäten mehr besitzt, sie [sic!] soll geklärt, chemisch gereinigt sein, er habe nur seine grosstädtische Härte und seine Verlorenheit. Das Zoon Politikon ist ein Unikum für ihn und wenn er einem anderen gegenübersteht, hat er nichts im Schädel, als ihn auf seine Anatomie hin zu untersuchen. Für ihn ist Gerippe alles, und das einzig Wesentliche, neben dem kleinen Rausch Freitag Abend, und ab und zu der Ampulle oder dem Zäpfchen, den mehr oder weniger Mädchen, nur diese kleinen lyrischen Ejakulationen, die man etwas päderastisch über sein Papier giesst. Selbstbeschleimung ist Trumpf. Dort, wo ihn die Rührung ankommt, dort hat er seine Welt. Er findet sie dann irgendwo in Griechenland, mit Zedern oder Zypressen, so echt Böcklin und Möbel mit gedrehten Knöpfen, und alles ist sehr traurig und stimmungsvoll, oder Tristan, zweiter Akt, sie wissen, und dann all diese schönen Gesten, sie denken an die Duse und d'Annunzio... ¹⁵⁸⁾

Wie schon gesagt, intendiert Gerhardt die Einbeziehung aller Künste in die von ihm angestrebte neue Literatur, und so erscheint es nur konsequent, wenn er sich sowohl den praktischen wie theoretischen Bemühungen von Musikern und Malern zuwendet, um von ihnen lernen zu können. Neben Max Ernst und Hans Arp ist es vor allem Paul Klee, der ihn interessiert.

Zu Gottfried Benn abschließend einige Sätze aus einem seiner Briefe an den Limes Verlag:

nicht nur eine Polemik gegen das erste Heft der neuen Folge der fragmente und das darin enthaltene Gedicht poesie pour pouvoir von Henri Michaux und die Übertragungen primitiver Dichtung von Ilse Schneider-Lengyel, sondern auch ein Hieb gegen Ernst Robert Curtius, der in seiner Rezension (s.o.) geschrieben hatte: »An Dichtern ist noch der Belgier Henri Michaux (geb. 1899) vertreten, für den Gide sich lebhaft eingesetzt hat. Die hier von ihm übersetzten Stücke sind das Stärkste, was ich von ihm kenne, auch psychologisch aufschlussreich: magische Incantationen mit dem Schluß:

»WIRKSAM

wirksam ist mein Handeln.«

¹⁵⁸⁾ Rainer M. Gerhardt, Die Maer von der musa nihilistica, Frankfurt/M, Hessischer Rundfunk, Abendstudio, November 1952, Typoskript, Seite 16.

*Ich war mein ganzes Leben lang völlig unbestechlich und habe aus Konjunkturgründen und Streberei kein Wort geschrieben. (...) auch heute bin ich der Meinung, **dass der N.S. ein echter und tiefangelegter Versuch war, das wankende Abendland zu retten.** Dass dann ungeeignete und kriminelle Elemente das Übergewicht bekamen, ist nicht meine Schuld und war nicht ohne Weiteres vorauszusehen.*

6. IV. 49.

9 Das Nachleben

Zwei Jahre nach Gerhardts Tod veröffentlichte Walter Höllerer in der Zeitschrift *Akzente* drei Gedichte aus dem Nachlaß des Dichters.¹⁵⁹⁾ In einigermaßen regelmäßigen Abständen folgten weitere Veröffentlichungen (u.a. in *Transit*, *Expeditionen*, *Widerspiel*)¹⁶⁰⁾.

1961 eröffneten Walter Höllerer und Gregory Corso ihre Anthologie *Junge amerikanische Lyrik* mit Charles Olsons Gedicht *Der Tod Europas*²⁾. In seiner Serie *Vergessene Bücher* erinnerte Peter Härtling zum erstenmal im Jahre 1965 an den vergessenen deutschen Dichter:

*Einige Jahre nach dem Kriege, 1949 und 1950, gab es, scheint mir, eine Chance für die deutsche Lyrik, die sie nicht annahm, die sie, erfaßt vom Schwung der Repetition, nicht begriff.*¹⁶¹⁾

Im gleichen Jahr wies Klaus Reichert mit Nachdruck auf Gerhardt hin. In einem von ihm übersetzten und herausgegebenen Band mit ausgewählten Gedichten Charles Olsons¹⁶²⁾ erschien dessen „An Gerhardt, dort,...“, in den Anmerkungen wurde Teil II von Gerhardts „Brief an Creeley und Olson“ veröffentlicht und im Nachwort auf die „Fragmente“ aufmerksam gemacht, *dem zarten Ansatz einer neuen Dichtung im Nachkriegsdeutschland*¹⁶³⁾ In dem Nachwort zu einem Auswahlband mit Gedichten Robert Creeleys schreibt Reichert:

Creeley hat für Gerhardts „fragmente“ zeitweilig als >associate editor< fungiert. Man kann nur mutmaßen, welchen Verlauf die neuere deutsche Lyrik

¹⁵⁹⁾ Rainer M. Gerhardt: Seegedichte aus dem Nachlaß (fragmente - gleichgewicht - stimme), in: *Akzente*, München, 3. Jhg. (1956), Heft 3, Seite 197-199.

¹⁶⁰⁾ fragment, in: Walter Höllerer (Hrsg.): *Transit. Lyrikbuch der Jahrhundertmitte*, Frankfurt/Main 1956, Seite 146-147 - umkreisung, in: Wolfgang Weyrauch (Hrsg.): *Expeditionen. Deutsche Lyrik seit 1945*, München 1959, Seite 102-103 und in: Hans Bender (Hrsg.): *Widerspiel. Deutsche Lyrik seit 1945*, Darmstadt 1961, Seite 152-153.

¹⁶¹⁾ Peter Härtling: Rainer M. Gerhardt: »umkreisung« in: *Die Welt der Literatur*, Hamburg, vom 14.10.1965.

¹⁶²⁾ Charles Olson: *Gedichte*, Frankfurt/Main 1965 (= edition suhrkamp 112).

¹⁶³⁾ A.a.O., Seite 124.

genommen hätte, wenn Creeley länger auf >undone business< hingezeigt hätte, wenn Gerhardt nicht 1954 gestorben wäre. ¹⁶⁴⁾

Ein Jahr später machte Hans Galinsky die akademische Forschung auf die Vermittlungsbemühungen Gerhardts (hier insbesondere um das Werk William Carlos Williams) aufmerksam:

Den ausländischen Informanten folgte 1951-52 der erste deutsche Übersetzer. Der Lyriker Rainer Maria Gerhardt (1927-1954) veröffentlichte im ersten gedruckten Heft - Heft 1 (1951) - seiner vorher nur mimeographierten Freiburger Zeitschrift 'fragmente, internationale revue für moderne dichtung' seine Übertragung von 'The R R Bums' aus Williams' Gedichtgruppe 'The Rat' (ca. 1950): Heft 2 (1952) brachte die Verdeutschung von 'The Pink Church' (1959). Ein 24jähriger Deutscher aus Baden, dessen Rolle als Vermittler neuerer amerikanischer Literatur an das Deutschland der frühen Nachkriegsjahre noch der längstverdienten Würdigung harrt, wählte zwei in 'The Collected Poems' (1950) aufeinanderfolgende Nachkriegsgedichte des fast 70jährigen Williams aus, die in sehr persönlicher Weise seine Haltung zur amerikanischen Gesellschaft und zur christlichen Kirche aussprechen. Von diesen ersten Übersetzungen biegt der Weg zurück zu Auskunft und Kritik. ¹⁶⁵⁾

Spätere, vergleichbare Versuche

Drei Anthologien versuchten in späteren Jahren in ihrer Zeit etwas von dem zu erreichen, was Gerhardt in seiner Zeit versagt blieb und zu denen RMG den Anstoß gab.

Bereits während seines Studiums in Freiburg lernte Hans Magnus Enzensberger Rainer Maria Gerhardt kennen. Sechs Jahre nach Gerhardts Tod gab Enzensberger eine vielbeachtete Anthologie heraus: „Museum der modernen Poesie.“ ¹⁶⁶⁾ Der Bogen war weitgespannt: Sechshundneunzig Dichter aus sechzehn Sprachen waren vertreten; der Zeitraum umfaßte die Jahre 1910 (erste Veröffentlichungen von E. Pound, W.C. Williams, Saint-John Perse, G. Benn, W. Majakowski, u.a.) bis 1945. Auch nach den Bemühungen Gerhardts (und anderer) war diese Sammlung immer noch ein Ereignis, da auch noch 1960 das deutsche Publikum mit der Sprache der modernen (Welt-)Poesie nicht übermäßig vertraut war. Die Impulse, die dieses Buch geben wollte, lassen sich am besten mit den Worten des Herausgebers wiedergeben. Sie werden hier etwas ausführlich zitiert, weil sie auch den Intentionen R. M. Gerhardts entsprechen:

¹⁶⁴⁾ Robert Creeley: Gedichte, Frankfurt/Main 1967 (= edition suhrkamp 227), Seite 163.

¹⁶⁵⁾ Hans Galinsky: William Carlos Williams. Eine vergleichende Studie zur Aufnahme seines Werkes in Deutschland, England und Italien (1912-1965); Teil I: Deutschland, in: Ernst Fraenkel (et al.): Jahrbuch für Amerikastudien, Band 11, Heidelberg 1966, Seite 96-175 - Über RMG: Seite 105-106.

¹⁶⁶⁾ Hans Magnus Enzensberger (Hrsg.): Museum der modernen Poesie, Frankfurt/Main 1960.

Das Phantom der modernen Poesie ist nur zu bannen, indem man sie selber zitiert, sie vorzeigt als ein unabdingbares, als das jüngste und mächtigste Element unserer Tradition. Diesem Zweck dient das gegenwärtige Museum.

Das Museum ist eine Einrichtung, deren Sinn sich verdunkelt hat. Es gilt gemeinhin als Sehenswürdigkeit, nicht als Arbeitsplatz. Richtiger wäre es, das Museum als Annex zum Atelier zu denken; denn es soll Vergangenes nicht mumifizieren, sondern verwendbar machen, dem Zugriff der Kritik nicht entziehen, sondern aussetzen. So verhält sich das literarische Museum zum Schreibtisch der gegenwärtigen produktiven Arbeit wie das Mittel zum Zweck. Daraus folgt, daß es keine endgültige Einrichtung zuläßt. Es ist kein Mausoleum, sondern ein Ort unaufhörlicher Verwandlung. Nur, wenn seine Ordnung dem Augenblick entspricht, kann es seine Aufgabe erfüllen: die Werke der Vergangenheit der bloßen Bewunderung ebenso wie der Vergessenheit und der Nachahmung zu entziehen. Sie sollen den Betrachter dazu herausfordern, sich an ihnen zu messen, ja ad liminem, sie produktiv zu verbrennen - ein Akt, aus dem das Alte immer von neuem phönixhaft hervorgeht. Das Museum als ein Ort der Tradition ist nicht Konsekration, sondern Herausforderung. ¹⁶⁷⁾

Im letzten Satz finden wir einen deutlichen Bezug zu Gerhardt, für den ebenfalls die Tradition stets eine lebendige Grundlage seiner Vermittlungsarbeit war. Ein wichtiges Verdienst Enzensbergers war es, daß er mit seiner Arbeit den Nachweis des Vorhandenseins einer Weltsprache der Poesie liefern konnte: der Verfertiger moderner Poesie ist ein Dichter - »...zugeritten in manchen Sprachen...«

Bereits ein Jahr später erschien eine weitere Anthologie, die sich, im Gegensatz zu Enzensbergers Sammlung, auf die neuere amerikanische Lyrik beschränkte. ¹⁶⁸⁾

Das Erscheinen von Höllers Anthologie („Junge Amerikanische Lyrik“) markierte damals schon den zweiten Anlauf, das deutsche Gedicht mit den Errungenschaften der amerikanischen Moderne vertraut zu machen, nachdem um 1950 die Versuche des genialischen Dichters und Verlegers Rainer Maria Gerhardt am kulturellen Spießertum Adenauer-Deutschlands gescheitert waren. ¹⁶⁹⁾

Ähnlich wie Rainer Maria Gerhardt mit Robert Creeley konnte sich auch Walter Höllerer auf die Sachkenntnis eines amerikanischen Mitherausgebers stützen. Gregory Corso, von der Idee der Anthologie, die die amerikanische Lyrik um 1958 vorstellen sollte, begeistert, sammelte unermüdlich. Seine Idee, eine Sammlung mit Texten der BEAT-Generation einzurichten, gab er jedoch auf mit der Begründung:

¹⁶⁷⁾ A.a.O., Seite 9.

¹⁶⁸⁾ Gregory Corso / Walter Höllerer (Hrsg.): Junge Amerikanische Lyrik, München 1961.

¹⁶⁹⁾ Michael Braun: Der freiere Atem der Poesie, in: Die Zeit, Hamburg, vom 25.3.1988.

I hail no thing but poetry, so here is an anthology of some young American poets, some are Beat and some are not, and they are the ones I personally like. Long live Beat! Long live non-Beat! Long live everything! Poetry will always live. ¹⁷⁰⁾

Es gab Mitte der fünfziger Jahre in den USA eine Tradition, die zwar jung, aber doch schon gefestigt war. Die Gedichte von John Ashbery, Paul Blackburn, Robert Creeley, Lawrence Ferlinghetti, Allen Ginsberg, Jack Kerouac, Frank O'Hara, Philip Whalen und den anderen Autoren der Sammlung sind nicht denkbar ohne die Vorarbeit, die William Carlos Williams, Ezra Pound, Hart Crane, Gertrude Stein und nicht zuletzt eben Charles Olson geleistet haben. Die Befreiung von den Zwängen der europäischen Tradition und die Arbeit an einer eigenständigen poetischen Sprache war bereits weit vorange-
trieben, als Allen Ginsberg, der inzwischen wohl populärste Lyriker der Beat-
Generation, mit den rhapsodischen Langzeilen seines Gedichtes *Howl* Aufse-
hen erregte:

*I saw the best minds of my generation destroyed by
madness, starving hysterical naked,
dragging themselves through the negro streets at dawn
looking for an angry fix,
angelheaded hipsters burning for the ancient heavenly
connection to the starry dynamo in the
machinery of night,
who poverty and tatters and hollow-eyed and high sat up
smoking in the supernatural darkness of cold-
water flats floating across the tops of cities
contemplating jazz,
who bared their brains to Heaven under the El and saw
Mohammedan angels staggering on tenement roofs
illuminated,
who passed through universities with radiant cool eyes
hallucinating Arkansas and Blake-light tragedy
among the scholars of war... ¹⁷¹⁾*

Sicherlich sind hier auch europäische Einflüsse zu erkennen, vor allem die der modernen französischen Poesie; allerdings ist die Sprache mittlerweile eine, wie das Zitat belegt, unverkennbar eigene, amerikanische.

Es sind Momentaufnahmen aus der Wirklichkeit, die der deutsche Leser in den Texten der Amerikaner finden kann. Beiläufige Wahrnehmungen werden verbunden entweder in stark rhythmisierten Langedichten oder bleiben scharf umrissen für sich stehen in präzise gearbeiteten Kurzgedichten. Diesen beiden Gedichtformen wurden von zwei verschiedenen Dichtergruppen ver-

¹⁷⁰⁾ Corso/Höllerer, a.a.O., Seite 254.

¹⁷¹⁾ Allen Ginsberg: *Das Geheul und andere Gedichte*, Wiesbaden 1959, Seite 8. - William Carlos Williams schrieb das Vorwort zu diesem Gedichtband: *Nehmen Sie die Säume Ihrer Gewänder hoch, meine Damen, wir gehen durch die Hölle.*

treten. Die Autoren der San Francisco-Schule, die sich der Tradition Whitmans verpflichtet fühlten, bevorzugten das lange Gedicht. Die andere Gruppe sah sich in der Nachfolge der Imagisten; sie konzentrierte sich um Charles Olson und das Black Mountain-College. ¹⁷²⁾

Von einem ganz anderen Impuls gingen 1969 Rolf Dieter Brinkmann und Ralf-Rainer Rygulla aus, als sie die Anthologien „ACID“ und „Silverscreen“ ¹⁷³⁾ veröffentlichten. Sie wollten ein Gesamtklima vorstellen, das sich nach dem Auftreten der Beat-Dichter in den USA herauskristallisiert hatte. Nicht der auch in Deutschland durch Einzelpublikationen bekannte offizielle Literaturbetrieb erregte ihr Interesse, sondern ein von ihnen so genannter »vor-offizieller Bereich«).

Ausgangspunkt war die literarische Produktion; hinzukamen dann allerdings auch essayistische Arbeiten über nichtliterarische Gegenstände: Musik, Film, Comics, Drogen, etc. Dieses Nebeneinander der verschiedensten Text- und Bildbereiche macht den Reiz des Buches aus. Es ist allerdings kein beliebiges Sammelsurium. Auch hier finden sich grundlegende Arbeiten, die inzwischen bereits wieder eine eigene Tradition begründet haben; z.B. essayistische Arbeiten von William S. Burroughs, Leslie A. Fiedler, Marshall McLuhan, Paker Tyler, u.a., wichtige Interviews mit John Cage, Andy Warhol und Frank Zappa, Lyrik und Prosa von Donald Barthelme, Ted Berrigan, Charles Bukowski, Michael McClure, Frank O'Hara, Anne Waldman u.v.a.

Hingewiesen werden soll auch auf den wichtigen Essay „Der Film in Worten“, den Rolf Dieter Brinkmann dem Buch mitgegeben hat. ¹⁷⁴⁾ Für eine vertiefte Kenntnis des 'amerikanischen Klimas' der sechziger Jahre ist er unverzichtbar.

Drei Jahre später, am 24.12.1972, legt sich Brinkmann Rechenschaft ab darüber, warum er die Anthologie herausgegeben hat. Liest man seine Aufzeichnungen, so muß man zu dem Schluß kommen, daß sich die literarische Landschaft seit den Zeiten R. M. Gerhardts nur wenig verändert hat: klein-kariertes Festhalten am Überlieferten, Angst davor, den eigenen Horizont zu überschreiten, um zu sehen, was in anderen Literaturen geschieht. Provinzialismus scheint auch ein Vierteljahrhundert nach Kriegsende das Hauptmerkmal deutscher Literatur zu sein:

...die USA-Dinger hätte ich gar nicht machen dürfen, und tatsächlich war das antreibende Motiv, daß ich sie herausgab, damit ich sie selber einmal lesen könnte, auf deutsch, ist das nicht lächerlich? Aber so ist es wirklich gewesen, als ich damit anfing - und dann, je mehr ich davon sah, kennenlernte, desto mehr habe ich mich auch erschrocken, was meine eigene Umgebung an-

¹⁷²⁾ Vgl. Walter Höllerer, a.a.O., Seite 260.

¹⁷³⁾ Rolf Dieter Brinkmann & Ralf-Rainer Rygulla: ACID. Neue amerikanische Szene, Darmstadt 1969. - Rolf Dieter Brinkmann: Silverscreen. Neue amerikanische Lyrik, Köln 1969

¹⁷⁴⁾ A.a.O., Seite 381-399.

betraff, das literarische zeitgenössische Umweltfeld hier auf deutsch - wie steril, blaß leblos, entsinnlicht, unlebendig das ist - wie Anbau-Möbel, Prosa nach Schnittmusterbogen gefertigt, Erfahrungen, die so klein sind, ein Lebenshorizont, der nur noch dumpf und eng ist - auch die herzlose Art der Fertigung, das Verschwinden eines Selbstbewußtseins - was laufen denn überhaupt für Figuren in den Büchern herum? ¹⁷⁵⁾

Die drei kurz vorgestellten Anthologien zeigen einen Weg auf, den Weg, den die amerikanische Poesie seit Anfang des Jahrhunderts genommen hat. Die Grundlage hat Rainer Maria Gerhardt geschaffen, indem er 1948-54 die 'Väter' dieser Poesie vorstellte. Hans Magnus Enzensberger ergänzte dieses Bild durch die amerikanischen Beiträge seines 'Museums'; Walter Höllerer machte die deutsche Literatur mit den 'Söhnen' dieser Väter bekannt; und Rolf Dieter Brinkmann erweiterte dieses Bild durch seine Darstellung des subkulturellen Klimas in den USA der sechziger Jahre. Auch heute gibt es vielfältige Versuche, diese von Rainer M. Gerhardt begründete Tradition fortzusetzen. Es sind zumeist kleinere Verlage und Zeitschriften, die sich dieser Aufgabe annehmen.

Anselm Hollo (Ginsberg-Übersetzer) – Zum Schluß :

Of course anthologies will be published, and he will appear in them, except for the english ones (he said that thing about 'carefully nurturing private emotions,' didn't he?), and people will nod their heads and say, 'Oh yes, he was one of the first, wasn't he, in our country, to...' this or that, as if, as if what he started, wanted, became part of, would be finished and furnished now, ready for occupation by those Lit.fans he detested, over and done with ... Ach, ja.

¹⁷⁵⁾ Rolf Dieter Brinkmann: Rom Blicke, Reinbek 1979, Seite 385-386.