
Hans Magnus Enzensberger

Einzelheiten II

Poesie und Politik

edition suhrkamp

SV

edition suhrkamp

Redaktion: Günther Busch

Hans Magnus Enzensberger, geboren am 11. November 1929 in Kaufbeuren, lebt in München. Lyrik: *Verteidigung der Wölfe*; *Landessprache*; *Blindenschrift*; *Gedichte 1955–1970*, *Mausoleum*. 37 *Balladen aus der Geschichte des Fortschritts*. *Der Untergang der Titanic. Eine Komödie*. Essays: *Einzelheiten*; *Politik und Verbrechen*; *Deutschland Deutschland unter anderm*; *Äußerungen zur Politik*; *Palaver. Politische Überlegungen*. Prosa: *Der kurze Sommer der Anarchie*. Anthologien: *Museum für moderne Poesie*; *Allerleirauh*. Viele schöne Kinderreime; *Freisprüche*. *Revolutionäre vor Gericht*. Dokumentationen: *Das Verhör von Habana*; *Gespräche mit Marx und Engels*. Übersetzungen.

Diese Essays, 1962 zusammen mit anderen Aufsätzen des Autors in dem Buch *Einzelheiten* veröffentlicht, analysieren ein »immer leidiges, zuweilen blutiges Thema, getrübt von Ressentiment und Untertanengeist, Verdächtigung und schlechtem Gewissen« –: die Dialektik von Literatur und Politik, Sprache und Gesellschaft. Was hat Dichtung mit Politik zu schaffen? Wie verhält sich die Kunst zur Gesellschaft? Derlei Fragen geht Enzensberger nach, jeweils am Einzelfall. Er löst den ideologischen Rost von den literarischen Sachverhalten. Kritik ist seine Absicht, und sie geht, weil in die Einzelheit, aufs Ganze. »Über große Zusammenhänge«, schreibt er, »sind wir allzu oft und allzu eilig unterrichtet worden. Weniger harmlos scheint mir, was im Vordergrund steht; vielleicht wird es deshalb ungerne wahrgenommen.«

»Enzensberger hat sich in den Jahren, in denen diese zeitkritischen und literarischen Aufsätze entstanden sind, den Namen eines couragierten Analytikers der modernen Bewußtseinslage, des Verhältnisses von politischer Situation, sozialem Verhalten und Intellekt gemacht.« *Deutsche Zeitung*.

Hans Magnus Enzensberger
Einzelheiten II
Poesie und Politik

Suhrkamp Verlag

9. Auflage 2015

Erste Auflage 1984
edition suhrkamp 67

© für *Weltsprache der modernen Poesie*, *William Carlos Williams*,
Die Aporien der Avantgarde, *Der Fall Pablo Neruda* und *Poesie und*
Politik Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1962, für *Die Furien*
des César Vallejo Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1963.

© Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1962

Suhrkamp Taschenbuch Verlag

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der Übersetzung,
des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung
durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile.

Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages
reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Printed in Germany

Umschlag gestaltet nach einem Konzept
von Willy Fleckhaus: Rolf Staudt

ISBN 978-3-518-10087-5

Inhalt

- 7 Weltsprache der modernen Poesie (1960; rev. 1962)
- 29 William Carlos Williams (1961)
- 50 Die Aporien der Avantgarde (1962)
- 81 Die Furien des César Vallejo (1963)
- 92 Der Fall Pablo Neruda (1955; rev. 1962)
- 113 Poesie und Politik (1962)
- 139 Namenregister

Weltsprache der modernen Poesie

1. *Vergangenheit der Moderne*

Die moderne Poesie ist hundert Jahre alt. Sie gehört der Geschichte an. Aber wie weit trägt der Begriff der Modernität? Er ist selber keineswegs modern, im Sinn des kürzlich Entstandenen. Das Wort ist spätlateinisch, um die Wende des fünften Jahrhunderts aufgekommen, und sein Weg durch die europäischen Sprachen ist ein Thema für Habilitationsschriften: es stiftet, seit seiner Prägung, Bewegung und Verwirrung; die Willkür, die ihm anhaftet, ist nicht von ihm zu trennen. Nur durch Verabredung, von Fall zu Fall, ist ihm ein deutlicher Sinn beizulegen. Moderne Poesie also, auf diesen Seiten, soll heißen: Poesie nach Whitman und Baudelaire, nach Rimbaud und Mallarmé. Die *Grashalme* sind 1855, die *Blumen des Bösen* 1857 erschienen. Unzweideutig und strahlend »modern« war das Werk dieser wenigen, »einzelner tiefsinniger Naturen«, die »wie versiegelte Brunnen« in der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts gestanden und »mit Arcanis gehandelt« haben (Brentano). Rimbaud war es, der zur unbedingten Forderung erhob: »Il faut être absolument moderne!«

Kaum aber war die moderne Poesie entdeckt, so entdeckte sie in sich auch schon das Verlangen nach ihrer Theorie. Diesem Verlangen hielt ein anderes die Waage: sich von keiner Theorie bändigen zu lassen. In Bewegungen und Gegenbewegungen, Manifesten und Antimanifesten ist der Begriff des Modernen ermüdet. Seine Energie hat sich verbraucht. Trübe dient er heute der Werbung fürs Bestehende, gegen das er einst sprengende Kraft verheißten hatte. Gespenstisch ist er eingegangen in das Wörterbuch der Konsumsphäre. Das Moderne ist zum Nur-noch-Modernen geworden, ausgesetzt journalistischer Zustimmung, fungibles Moment der industriellen Produktion.

2. Traditionalismus, Avantgarde

Derart sieht sich die moderne Poesie in unsern Tagen einem doppelten Zugriff preisgegeben. Ihre alten Widersacher wittern Morgenluft. Sie fabeln vom Ende der Neuzeit, vom Verlust der Mitte, die sie alsbald wiederzufinden hoffen, von der Überwindung des Nihilismus, für den sie die unbotmäßige Poesie haftbar machen, und vom goldenen, vom postrevolutionären Zeitalter, in das sie uns versetzen möchten. Was modern ist, glauben sie zu erledigen, indem sie es für antiquiert erklären. Im gleichen Atemzug, mit dem sie Majakowski einen alten Hut nennen, spielen diese sonderbaren Hüter des abendländischen Erbes gegen ihn Vergil und Dante aus. Im Namen der Tradition befehlen sie die Moderne, ohne zu begreifen, daß sie selber längst zur Tradition gehört. Aber die moderne Poesie hat auch blinde Parteigänger. Ihr Applaus ist nicht viel harmloser als reaktionärer Widerspruch. Wer die historische Differenz leugnet, die uns von Benns *Morgue* und Schwitters' *Blume Anna* trennt, wer auf unvermittelten Anschluß aus ist und als neu ausgibt, was sich bloß den Fortgang erspart, der pflegt heute auf den Titel des Avantgardismus zu pochen. Das Pathos des Begriffs hat sich längst zersetzt, er ist, wie der des Modernen, taub und schlackig geworden in dem Maß, in dem sich die Aporien, die ihm von Anfang an innewohnten, historisch entfaltet haben. Wer sich der Vorhut zurechnet, sieht die Künste als Marschkolonnen, die ihm nachzufolgen angetreten sind. Das Fatale an dieser Vorstellung vom Fortschreiten der produktiven Kräfte hat Baudelaire schon erkannt, als sie noch in ihren Anfängen steckte: »Diese Gewohnheit, sich militärischen Metaphern anzuvertrauen, zeichnet nicht unbeugsame, sondern Geister aus, die der Disziplin, das heißt der Anpassung zuneigen, unfrei geborene, provinzielle Geister, die nur im Kollektiv denken können.«¹ Traditionalismus schlägt

¹ *Mon coeur mis à nu*, XLI. Den Hinweis auf diese Stelle verdanke ich Paul Celan.

heute, angesichts der Moderne, in Geschichtsfeindlichkeit, Avantgarde in kunstgewerbliche Imitation um.

3. Poesie als Prozeß

Ihre Gegner und ihre Nachläufer, beide drohen die moderne Poesie uns zum Phantom zu machen. Dagegen hilft nur, daß man sie selbst zitiert, vorzeigt und begreift als ein unabdingbares, als das jüngste und mächtigste Element unserer Tradition.² Es gilt, sie der bloßen Bewunderung ebenso zu entziehen wie der Vergessenheit und der Nachahmung. Ihre Leser sollen sich an ihr messen, ja sie, *ad liminem*, produktiv verbrennen – ein Akt, aus dem das Alte (und auch das Alte der Moderne) immer von neuem phönixhaft hervorgeht. Das wäre, recht verstanden, die Aufgabe der historischen Kritik: sie hat Vergangenes nicht zu mumifizieren, sondern dem Zugriff der Späteren auszusetzen. Die Tradition der Moderne ist Herausforderung, nicht Konsekration.

Das versteht sich, aber nicht von selbst; denn die Wissenschaft von der Kunst, somit auch die von der Poesie, begreift ihren Gegenstand allzugern als ein Arsenal, ein Ensemble einzelner Werke, und wird so ihrem historischen Berufe untreu. Poesie ist ein Prozeß. Kein Museum, auch kein imaginäres, kann ihn sistieren. Wer's versucht, verdinglicht die poetische Produktion zum Fetisch. Er sieht das Werk als zeitlos transportablen Kunstschatz, in dem sich das vermeintlich Unvergängliche als mündelsicherer Wert verkörpert. Recht hat eine solche Meinung darin, daß sich das einzelne Werk allerdings gegen die nagenden Kräfte der Geschichte über lange Zeiträume hinweg zu behaupten vermag. Aber sie vergißt, daß der Prozeß die Werke, die er ins Leben ruft, nicht nur verwundet und verzehrt, nicht nur mit den Narben des Ruhmes und der Vergessenheit zeichnet; er trägt sie auch, hält sie am Leben, führt ihnen neue Kräfte zu. Der Händler- und Besitzersinn, der sie

² Dieser Aufgabe stellt sich, als ein erster Versuch, das *Museum der modernen Poesie*, auf dessen Vorrede der hier gegebene Text beruht.

als Kapital und ewigen Vorrat stapeln möchte, behält allemal unrecht gegen das, was er verwahrt. Der Wissenschaft, sofern sie an ihm teilhat, geht es nicht anders. Selbst diejenigen ihrer Grundbegriffe, die von der Einsicht in den Prozeßcharakter der Künste Zeugnis ablegen: Epoche und Strömung, Schule und Bewegung, können ihr unter der Hand zu manipulierbaren Sachen erstarren, wenn sie sich nicht dagegen wehrt.

Derart leblos und verfestigt wirken manche unter den Begriffen, auf die sich die Literaturwissenschaft verläßt, um die Vielfalt der modernen Poesie in ihrem Sinn zu ordnen. Die Dichter selbst haben sie erfunden, nicht immer aus den besten Gründen, nicht selten aus Taktik, aus Bequemlichkeit, ja aus Versehen. Vom Futurismus bis zum Tremendismus, vom Vortizismus bis zur *poésie concrète* umfaßt die Liste der »Bewegungen« gut zwei Dutzend Namen. Viele davon werden in Seminaren und Literaturgeschichten bis auf den heutigen Tag für bare Münze genommen. Hier wäre zum Mißtrauen zu raten. Der diagnostische Wert dieser Stichmarken ist gering. Sie trüben den Blick aufs Einzelne, indem sie es einer Doktrin unterwerfen; dem Blick aufs Ganze sind sie im Weg, indem sie ihn auf rivalisierende Gruppen ablenken, die übrigens meist an ihren eigenen Sprachkreis gebunden sind.

4. *Destruktion und Rückgriff, Negation der Negation*

Nicht weniger fragwürdig, was der Moderne, im Guten oder Bösen, nachgesagt wird: sie hätte mit den Werken der Vergangenheit gebrochen, sie abgetan, gar überholt oder erledigt, zertrümmert oder überwunden. So voreilige Überwindung ist immer verdächtig; wen sie nichts kostet, der pflegt damit am raschesten bei der Hand zu sein. Die Wahrheit ist, daß die moderne Poesie von Anfang an, was ihr voranging, besser kannte als ihre konservativen Gegner. Die Weltliteratur war ihr Museum; sie hat es gekannt und genutzt. *Il faut être absolument moderne* – das hieß Verwerfung des status quo, Destruk-

tion alles Ererbten, radikale Negation der Literaturgeschichte, wie sie, verstümmelt, in Akademien betrieben ward. Es hieß Revolte – aber es hieß auch intensives Studium der Meister, Annahme der Herausforderung, die von ihren Werken ausging, Resorption der Vergangenheit im Vorgang des Schreibens. Was in ihm nicht aufgehoben wird, das ist nicht zu retten. Nur die Literatur kann Literaturgeschichte schreiben, nicht allein die ihrer eigenen, sondern die aller Zeiten. Derart hat die moderne Poesie, was ihr voranging, zurück bis zu den Anfängen der Dichtung, für unsere Augen verwandelt. Unser »Erbe« verdanken wir der Zerstörung desjenigen, das diese Dichter vorgefunden haben. Eine Tafel ihrer Meister aufzustellen, wäre lehrreich. Sie enthielte alles, was uns vom Alten zu bewegen vermag. Apollinaire und Breton haben Novalis und Brentano studiert. Ezra Pounds Kanon, in vielen theoretischen Schriften dargelegt, reicht von der klassischen Lyrik der Chinesen bis zu den Versen der Troubadours, von der Poesie der Sappho bis zu der Prosa Flauberts. Brechts Werk ist von der Begegnung mit Lukrez und Horaz, mit Villon, mit der Psalmenübersetzung Luthers, mit dem japanischen Nô-Spiel geprägt. Die großen spanischen Poeten unseres Jahrhunderts haben die alten Romanzen, Lope, Quevedo und Góngora wiederentdeckt, ja entfesselt. Die moderne Poesie ist durchgeistert vom Echo Catulls, von Bildern, die der indianischen und der Bantu-Dichtung entstammen, von Erinnerungen an das japanische Haiku, an die Chöre der griechischen Tragiker, an die Verse der Veden und der *metaphysical poets*, an die Kunst des Märchens und die des Madrigals. Dieser Vielfalt ist eine Besonderheit unseres Jahrhunderts anzumerken.

Die Ausfaltung des historischen Bewußtseins ist, unterstützt von der Technik der Reproduktion, soweit gediehen, daß uns jedes künstlerische Material, sei es zeitlich oder räumlich noch so entlegen, mühelos zur Hand ist. Dieser Reichtum, und die Leichtigkeit, mit der wir über ihn verfügen, ist für den Dichter eine Chance und eine Gefahr. Mit Recht hat man bemerkt, daß mit der Moderne die Stunde des *poeta doctus* geschlagen hat.

Ob sie ihr Wissen zur Schau stellt oder verbirgt: sicher ist, daß in Zeiten wie diesen jede bedeutende Dichtung eine enorme Einstrahlung von Tradition brechen und resorbieren muß.

Destruktion und Rückgriff: diese Seite am Prozeß der modernen Poesie ist bisher noch nicht hinreichend durchschaut. Beschrieben kann nur werden, was insgesamt in unser Blickfeld gerückt ist. Dazu haben bisher die Voraussetzungen gefehlt. Eine immense Arbeit des Dolmetschens ist nötig, um das Phänomen zu übersehen.

Sie ist im Gang. Der Krieg und seine Folgen, in Deutschland schon längst vordem der Rückfall in die Barbarei, haben sie um Jahrzehnte verzögert. Je mehr sich aber der Rückblick auf diese Dichtung schärft, desto deutlicher schlägt ihm Destruktion, das Gesetz, nach dem sie angetreten, in Konstruktion um. Zersetzung, Entwurzelung, Nihilismus, Willkür, Vandalentum, – oder wie immer sonst reaktionäre Empörung die Triebkräfte der modernen Poesie benannt haben mochte –, haben einen neuen Sprachzustand geschaffen und konsolidiert. Merkwürdig, wie wenig dieser konstruktive Zug, der dem Prozeß doch von seinen Anfängen an abzulesen ist, bemerkt wird, ganz als gellten die Zerstörungsrufe Marinettis und Bretons den Zeitgenossen heut noch in den Ohren. So ist auch die alberne Frage nach dem Positiven bis heute nicht verstummt, obgleich sich der Kodex der modernen Poesie bereits derart verfestigt hat, daß sie geringeren Geistern erlernbar scheint, also ein epigonales Fortleben zeitigt. Das ist nicht überraschend. Wer nicht müde wird, die moderne Poesie kopfschüttelnd nach dem Positiven abzufragen, der übersieht, was auf der Hand liegt: »negatives« Handeln ist poetisch nicht möglich; die Kehrseite jeder dichterischen Destruktion ist der Aufbau einer neuen Poetik.

Sie wird sich freilich nicht normativ abfertigen, höchstens deskriptiv vorzeigen lassen; denn die Stunde der Regelbücher ist vorüber, endgültig. Vorarbeiten, Ansätze zu einer modernen Poetik als Beschreibung sind getan, mehr nicht. Montage und Ambiguität; Brechung und Umfunktionierung

des Reimes; Dissonanz und Absurdität; Dialektik von Wucherung und Reduktion; Verfremdung und Mathematisierung; Langverstechnik, unregelmäßige Rhythmen; Freiheit des Tonfalls und der Phrasierung; harte Fügung; Anspielung und Verdunklung; Erfindung neuartiger metaphorischer Mechanismen; Erprobung neuartiger syntaktischer Verfahren: dies sind nur einige der Stichwörter und Kategorien, die man zu einem theoretischen Verständnis der modernen Poesie aufgeboten hat. Wieweit sie triftig und brauchbar sind, darüber entscheiden die Texte selbst. Eine souveräne und kritische Darstellung, die ihren innern Zusammenhang aufzudecken vermöchte, steht bis heute aus.

5. Vorgeschichte

Sowenig wie ihre Poetik ist die Geschichte der modernen Poesie geschrieben. Sie wird sich aufs zwanzigste Jahrhundert nicht beschränken können. Denn die lautlosen Katastrophen der Sprache geschehen nicht von einem Tag auf den andern, auch nicht von einer Generation zur andern. Sie bereiten sich lange vor. In den Schriften der Romantiker findet man die ersten Spuren jener Gärung, von der die poetische Sprache in den vergangenen hundert Jahren erfaßt worden ist. Übertreibend könnte man sagen, daß der erste theoretische Niederschlag der modernen Poesie, noch ehe sie entstanden war, in den Sätzen des Novalis zu finden sei. Die Entstehung des Historismus, jene Revolution des Bewußtseins, die Friedrich Meinecke analysiert hat, fällt in die gleiche Zeit: Voraussetzung und geistesgeschichtliches Korrelat des seiner selbst bewußten Prozesses, in dem sich die poetische Sprache der Moderne entfaltet. Diesen literarhistorischen und geistesgeschichtlichen *terminis a quibus* entspricht politisch jener der großen französischen Revolution. So wenig sie in ihrer Wirkung durchschaut und gesichert sein mögen, so dringlich ist auf ihnen gegenüber jeder Betrachtungsweise zu bestehen, die

die moderne Poesie auf allezeit wiederkehrende »Strukturen« zurückführen und dadurch zum Verschwinden bringen möchte, daß sie erklärt, es habe sie immer gegeben. Wie Geschichte überhaupt, so ist auch die der Poesie irreversibel. Sie wiederholt sich nicht. Davon kann nur ahistorisches Denken, das sich auf die unverbindliche Betrachtung phänomenologischer Muster beschränkt, absehen; nicht ohne die Absicht, der immer noch beunruhigenden Moderne die Zähne zu ziehen, sie zu domestizieren.

Produktiv wird der Prozeß der modernen Poesie um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts. Seine Protagonisten wurden eingangs genannt. Ihre Liste ist vorläufig, sie läßt Ergänzungen und Korrekturen zu. Gérard de Nerval und Edgar Allan Poe, Emily Dickinson und der Comte de Lautréamont, Gerard Manley Hopkins und Jules Laforgue, Alexander Block und William Butler Yeats könnten darin erscheinen: aber damit sind schon fast alle Namen zitiert, die hier von Bedeutung sind. Bis ins erste Jahrzehnt des zwanzigsten Jahrhunderts war die moderne Poesie die Sache ganz weniger hervorragender Geister, eben jener »einzelner tiefsinniger Naturen«, deren Erscheinen Brentano vorhergesagt hatte. Einzelne Beziehungen lassen sich zwischen ihnen herstellen, aber es kann nicht die Rede davon sein, daß ihre Werke einen Kontext bilden. Jeder von ihnen war auf sich gestellt in feindseliger Zeit und hatte die Aktualität, die ihm später zuwuchs, durch Isolation und Mißachtung zu büßen. Diese Dichter sprachen in den schalltoten Raum der Geschichte, die Zukunft.

6. Kontext

Zu Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts ist der Prozeß der modernen Poesie in eine neue Phase eingetreten. Von wann sie datiert, darüber ist kaum ein Zweifel möglich. Das Jahr 1910 bezeichnet die Schwelle. Eine ganze Kette von literarischen Explosionen hat damals die literarische Öffentlichkeit aller

führenden Länder erschüttert. 1908 erschien der erste Gedichtband von Ezra Pound, ein Jahr später kamen die ersten Verse von William Carlos Williams; ebenfalls 1909 publizierte Saint-John Perse die *Images à Crusóé*, gleichzeitig mit dem Futuristischen Manifest. 1910 trat mit dem *Sturm* und der *Aktion* in Deutschland der Expressionismus auf den Plan, in Rußland ließ Chlebnikow, in Alexandria Kavafis seine ersten Gedichte drucken. 1912 folgten Guillaume Apollinaire, Gottfried Benn, Max Jacob und Wladimir Majakowski, ein Jahr später Giuseppe Ungaretti und Boris Pasternak. Diese Daten stehen für viele. Sie zeigen an: Fortan ist die moderne Poesie nicht mehr die Sache einzelner Autoren und Werke, die wie Findlinge fremd in der Zeit stehen; sie ist zeitgenössisch geworden. Gleichzeitig an den verschiedensten Punkten der westlichen, bald auch der östlichen Welt tauchen, zunächst noch sporadisch und voneinander oft ganz unabhängig, Publikationen auf, die bald zu einem internationalen Kontext zusammenrücken.

Die Veränderung ist qualitativ, nicht vergleichbar mit früheren historischen Brüchen. In den wenigen Jahrzehnten, die seit dem Sturmjahr 1910 vergangen sind, hat die moderne Poesie in der Welt ihre Herrschaft angetreten. Ihre Dichter haben unter sich ein Einverständnis erreicht, das wie nie zuvor die nationalen Grenzen der Dichtung aufgehoben und dem Begriff der Weltliteratur zu einer Leuchtkraft verholfen hat, an die in anderen Zeiten nicht zu denken war. Dieses Einverständnis ist in vielen Fällen biographisch zu fassen. Unter den führenden Köpfen der modernen Poesie waren manche, die ihren Kontext schon sehr früh übersahen und als Kundschafter und Übersetzer, Kritiker und Essayisten daran gingen, ihn ausdrücklich und sichtbar zu machen. Wäre die Wissenschaft von der Literatur weniger an die Grenzen der Nationalsprachen gebunden, so fände sie hier eine ideale Spielwiese für ihre Forschungen. Allerdings hat die Suche nach Einflüssen und direkten Wechselwirkungen immer etwas Subalternes. Das Einverständnis, von dem hier die Rede ist, zeichnet sich

ja gerade dadurch aus, daß es auf sie nie angewiesen war. So finden sich zwischen Santiago de Chile und Helsinki, zwischen Prag und Madrid, zwischen New York und Leningrad immer wieder ganz überraschende Übereinstimmungen, die sich nicht auf gegenseitige Abhängigkeiten zurückführen lassen. Nicht, daß der und jener den andern gekannt oder gelesen hat, macht das Wesen der Erscheinung aus, sondern umgekehrt: daß in den verschiedensten Zonen der Welt Autoren, die nie voneinander gehört haben, zu gleicher Zeit, unabhängig voneinander, auf vergleichbare Aufgaben, vergleichbare Lösungen kommen. Die Ära der literarischen Weltausstellungen und Biennalen, auf denen Land für Land, säuberlich geschieden, mit einem eigenen Pavillon erscheint, ist fortan vorbei. Das Gedicht trägt nicht länger die Landesfarben auf der Brust. Die großen Meister der modernen Poesie, zwischen Chile und Japan, sie haben miteinander mehr gemein als jeder mit seiner nationalen Herkunft.

An den Lebensläufen mancher Autoren ist dieser übernationale Zug exemplarisch abzulesen. Im Jahre 1880 wurde in Rom ein gewisser Guillaume-Albert-Wladimir-Apollinaire Kostrowitzky geboren; im Geburtenregister findet sich ein Eintrag unter dem Namen Guillaume-Albert Dulcigni. Die Mutter des Kindes ist in Helsinki geboren und entstammt einer polnisch-russischen Familie; der Vater ist ein Sizilianer namens Francesco Constantino Camillo Flugi d'Aspermont. Guillaume Apollinaire, wie er sich später nannte, hat zeit seines Lebens französisch geschrieben, wie der Litauer Oscar Wenceslas de Lubicz Milosz, wie der Chilene Vicente Huidobro (von dem auch spanische Werke existieren), wie der farbige Dichter Aimé Césaire aus Basse-Pointe, Martinique, und der Elsässer Jean Arp, der seine deutschen Verse mit dem Namen Hans Arp signiert. Der Peruaner Vallejo ist in Paris gestorben, der Türke Hikmet lebte als russischer Staatsbürger in Moskau, der Amerikaner Pound in Italien. Supervielle, in Uruguay gebürtig, war ein Bürger beider Hemisphären. Der Chilene Neruda hat seine Gedichte in Djakarta, México,

Madrid, Paris und Moskau geschrieben. Der Grieche Kavafis ward in Konstantinopel geboren, in England erzogen; sein Leben verbrachte er in Ägypten. Die Aufzählung ließe sich schier beliebig fortsetzen. Wer darauf aus wäre, solche Dichter fürs eine oder fürs andere Land zu reklamieren, den müßte sie in nicht geringe Verlegenheit setzen. Weniger denn je ist heute der Poesie ihr Paß abzuverlangen; sie ist keine Angelegenheit der Fremdenpolizei. Solche biographischen Einzelheiten verdienen es, erwähnt zu werden, weil sie übers Äußerliche hinausweisen und als Beleg dafür dienen können, wie wenig mit der Vorstellung für sich stehender Nationalliteraturen im Angesicht der modernen Poesie auszurichten ist.

7. Zweifel und Hypothese

Wovon ist die Rede? Moderne Poesie – wir nehmen das Wort in den Mund, aber nehmen wir es ernst? Sachen durch Namen zu ersetzen und mit diesen Namen zu hantieren, obenhin, aus Bequemlichkeit – das ist eine alte Anfechtung der Literaturwissenschaft. »Die Renaissance« – weiß jemand genau, was das ist oder war? Und wer wäre »dem Barockmenschen« begegnet? Peinliche Fragen; Ernst Robert Curtius hat auf ihnen am vernehmlichsten insistiert³. »Moderne Poesie« – sollte sie am Ende bloß eine terminologische Attrappe sein? Oder, anders gewendet, was verbürgt die Einheit des Phänomens, außer ein paar Jahreszahlen?

Nicht zum ersten Mal überschreitet in unseren Tagen die Poesie Länder- und Sprachgrenzen; ja man könnte mit einem gewissen Recht sagen: die Idee der Weltliteratur sei älter als die der Nationalliteratur; schon die griechische und lateinische Dichtung galt keineswegs nur in ihren Mutterländern, sondern in der ganzen »zivilisierten Welt«, *urbi et orbi*. Um so mehr gilt das für die mittellateinische Dichtung, ja für die lyrische und

³ *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, I. Kapitel. Bern 1948.

epische Produktion des Mittelalters insgesamt, und nicht weniger für die »barocke« oder »manieristische« Poesie des siebzehnten Jahrhunderts; dem allem gegenüber ist die Vorstellung einer autark gedachten nationalen Literatur, wie der Begriff der Nation überhaupt, rezent. Was aber allen früheren Zeiten als *orbis* galt, war immer nur ihr beschränkter Gesichtskreis: die Welt, das war die Spanne zwischen Milet und Marsilia, später zwischen London und Neapel: dahinter lebten die Wilden. So war noch Goethes Postulat einer Weltliteratur eine europäische Angelegenheit, idealisch und beschränkt zugleich, weit entfernt von planetarischer Realität. Erst dem zwanzigsten Jahrhundert ward Welt zum Präfix aller Leiden und aller produktiven Möglichkeit: Welt-Krieg, Welt-Wirtschaft, Welt-Literatur, diesmal im Ernst, im tödlichen Ernst, und zur Bedingung des Überlebens. Der historische Prozeß ist damit in eine radikal neue Phase eingetreten, eine Phase, von der wir kaum mehr als ihren Anfang zu übersehen vermögen, aber auch, daß sie keinen beruhigenden Vergleich mit dem Vorangegangenen mehr erlaubt. Lebensgefährlich die konservative Selbsttäuschung, als wäre doch alles schon dagewesen, siehe Rom oder Weimar, nicht nur für die Politik: auch die kritische und die wissenschaftliche Beschäftigung mit der Literatur kann sich, bei Strafe der Verbindlichkeit ihrer Auskünfte, nicht mehr mit ihren alten Maßen bescheiden. *Historia fecit saltus* – den Sprung der Geschichte in die Weltgeschichte muß sie zur Kenntnis nehmen.

Nicht nur ihr eigener Ursprung in vielen Ländern, nicht nur die Erweiterung des Gesichtskreises auf die ganze Erde macht die Einheit der modernen Poesie aus, auch nicht allein die Annäherung der gesellschaftlichen Bedingungen, die sie, mit fortschreitender Entwicklung, allerorten antrifft (von ihnen wird noch die Rede sein) – in den Werken selbst bildet sich ein gemeinsames Bewußtsein ab. Sie fordern, zunehmend, Vergleich über Vergleich heraus, sie antworten eines aufs andere, oft ohne voneinander zu wissen, sie gehen wie Pollen ins Unbekannte, über alle Erdteile hinweg, und pflanzen sich im

Entferntesten fort. Dieses Gespräch, dieser Wechsel von Stimmen und Echos, rückt immer mehr ins Sichtbare, und man braucht nur Metaphern, Tonfälle, Techniken, Motive aus einem Dutzend Sprachen nebeneinanderzulegen, um seiner inne zu werden. Mit andern Worten: der Prozeß der modernen Poesie führt zur Entstehung einer dichterischen Welt-sprache. Das ist, vorläufig, eine Hypothese, die durch hunderte von Texten zu belegen wäre. Sie kann theoretisch wahrscheinlich gemacht, aber nicht bewiesen werden. Dagegen ist es möglich, sie mit ein paar Worten vor Mißverständnissen zu schützen, die ihre Brauchbarkeit vernichten könnten.

8. Provinz, Universalität

Wo immer man sich heute aufhält, ist, als Klage oder Selbstvorwurf, das Wort von der Provinz zu hören. Nie war die Angst davor, provinziell zu sein, verbreiteter als heute. Nun, sie ist unbegründet; denn sie setzt die Existenz eines zentralen Platzes voraus, auf den sich zu einigen leicht fiele, ja dessen Rolle als Schiedsgericht in allen geistigen Fragen unbestritten wäre. Diese Rolle ist bisher zwei oder drei europäischen Metropolen zugekommen. Sie ist ausgespielt, wenigstens aber auf die von Umschlagplätzen reduziert. Von Provinz zu sprechen und Hinterland zu meinen, mag im Deutschland der zwanziger Jahre, angesichts Berliner Glanzes, angegangen sein; heute hat nicht einmal mehr London, nicht einmal Paris das letzte Wort zu sprechen, wenn es um kritisches Urteil geht. Der alte Sprachgebrauch: hie Kapitale, dort Provinz, war sinnvoll in bezug aufs eigene Land, in der Epoche des Nationalismus, in bezug auf andere Gegenden der Welt war er eine Sublimierung imperialistischer Gedankengänge. Mit unserer historischen Situation, in der selbst die mächtigen Ballungskräfte der politischen Ideologien nicht mehr ausreichen, um ein neues Rom zu kanonisieren, und in der kein »Block« mehr seiner monolithischen Struktur sicher sein darf, ist die Scheidung von Provinz und Kapitale nicht mehr zu vereinbaren,