

Konrad Pfaff

Wozu verhelfen uns  
Gedichte

Noch nie waren Gedichte so gut zu verstehen.

"Heute, in der Mitte des Jahrhunderts, erfüllt sich das Wort, das Franz Marc im Jahre 1915 notierte: 'Wir werden im 20. Jahrhundert zwischen fremden Gesichtern, neuen Bildern und unerhörten Klängen leben. Viele, die die innere Glut nicht haben, werden frieren und nichts fühlen als eine Kühle und in die Ruinen ihrer Erinnerung flüchten'. (1)

Beides ist eingetreten - sowohl das Unerhörte und Neue als auch die Flucht in die Ruinen. Das eine wie das andere in Ausmaßen, die unseren Augen wehtun und unserem Denken zusetzen. Versuche, das Unerhörte und Neue zu bewältigen, stoßen auf Grenzen. Die Verständnisgrenze und Teilhabeunfähigkeit vollzieht sich zu oft nach der soziologischen Gesetzmäßigkeit des "nachhinkenden Bewußtseins" (Mannheim).

In diesem Zusammenhang ist es notwendig, sich die Beziehungen zwischen dem schnellen seelisch-geistigen Wandel des Menschen und den großen Strukturwandlungen der Gesellschaft vorzustellen. Vorerst münden die Erklärungsversuche für die Symptome des Zurückbleibens der geistig-moralischen Kräfte des Menschen in Klagelieder über den Zusammenbruch von Kultur, Sitte und Menschlichkeit. Diese ideologisch-infizierten West-Ost-Einheits-Klagegesänge, völkische Krankheitsberichte und westlich-restaurative "Lust am Untergang-Erzählungen" sind Fluchtweisen des "nachhinkenden Bewußtseins".

Der schnelle Gang der Ereignisse und das vermehrte Wissen um den Umfang dieser Wandlung machen es heute für jedes alltägliche Dasein nötig, ein Bewußtsein und eine Analyse seiner eigenen gesellschaftlich-geistigen Bedingtheit zu entwickeln. Dieser Kommentar zur eigenen Existenz muß einen Begriffsapparat der Selbst- und Fremd-Verständigung bieten. Die pluralistische Gesellschaft ist nicht nur ein Netz vielfältiger und entgegengesetzter Meinungen, Stimmungsfelder, Haltungen und Normen, sondern auch eine Gesellschaft, deren Glieder ein (nach dem "Geist der Zeit") sehr verschieden determiniertes Bewußtsein und eine unterschiedliche Beziehung zu einer bestimmten "Kulturlage" haben. Diese verschiedenartige Determination des Bewußtseins hängt von der Gruppe, in der der Mensch lebt, oder von weiteren soziologischen und psychologisch-geistigen Gegebenheiten ab. Schichten bzw. Klassenlage, bildungs- und religionssoziologische Varianten, landschaftlich-zivilisatorische Umweltfaktoren lassen eine Vielzahl der Menschen nebeneinander (in der sozial-kulturellen Entwicklung) in vielerlei Phasenverschiebungen und damit Eigenwelten existieren.

Durch die verschieden fortgeschrittene Anpassung entsteht eine große Disproportionalität im gesellschaftlichen Prozeß. So wie es eine Reifung des Individuums gibt, so gibt es auch ein "Durchstehen" der verschiedenen historischen Bewußtseinssebenen und sozialen Haltungstypen in der Gesellschaft. Die Bedeutung dieser aus der Disproportionalität der Entwicklung der Gruppen und Einzelner entstehenden Phasenverschiebungen gewinnt innerhalb einer sich dynamisch wandelnden Gesellschaft eine große Bedeutung. "Es gibt Situationen, in denen diese wesensmäßige Ungleichzeitigkeit zur Katastrophe führen kann". (2)

Die Disproportionalität in der Entwicklung der menschlichen Fähigkeiten ist heute eine "grundsätzliche" allgemeine Gefahr, weil die geistig-moralische Fähigkeit des Menschen weit hinter seinen technisch-organisatorischen zurückbleibt. In der Epoche der Atombombe birgt diese Gefahr die Möglichkeit der totalen Selbstvernichtung.

Die soziale Disproportionalität weist darauf hin, daß sich die Entwicklung in den verschiedenen Gruppen und Schichten unter verschiedenen politischen Systemen in verschiedenen Stadien und Phasen bewegt. Die Gesamtentwicklung läßt sich nur als die Integration dieser Teilentwicklungen verstehen.

Man kommt notgedrungen zu Hilfsschematisierungen, die die eine Phase der Entwicklung an die Grenze der Gegenwart zur Zukunft hinführt.

Wir analysieren die Mentalität einer Zeit oder einer Gesellschaft, indem wir uns nicht nur mit den Denkweisen, Geltungen, Verhaltensweisen, die gerade in Blüte stehen, sondern auch mit den Verästelungen und Residuen der Vergangenheit befassen. Dabei versuchen wir, diese Denk- und Fühlweisen als "neue" oder "alte" zu klären und ihren Zusammenhang zu deuten. Es sollte weder ein Werturteil mit der Zuordnung zur Front der Zukunft noch mit der Teilhabe an vergangenen Formen eo ipso gegeben sein. Auch im Bereich der Kunst ist das dem Neuen und das dem Alten Angenäherte trennbar.

Jedes Individuum ist dadurch, daß es in bestimmten Gruppen der Gesellschaft aufwächst, zunächst determiniert in allen eigenen Entscheidungen. Vorgeformte Denk- und Verhaltensmodelle nimmt es an und liegt dadurch näher zum "Alten" oder zum "Neuen" der Gesellschaft, ihrer Normen und ihrer Kunst.

Dieses mitgegebene "Vorurteil" ist das Problem des "falschen Bewußtseins". Das sein-inadäquate Bewußtsein ist dasjenige, das "in den Ruinen" wohnt oder in nicht realisierbaren "Tagträumen" der Zukunft.

"Zeitgenossenschaft" können viele Menschen nicht verfahren, weil sie die Chance einer relativen Befreiung von der gesellschaftlichen Determiniertheit vergeben, weil sie die Einsicht in dieselbe verfehlen oder gar nicht zu gewinnen trachten. Sie entziehen sich dieser Situation, indem sie die Pluralität der Denkstile der Gesellschaft und auch die Existenz von kollektiv-unbewußten

Motiven verheimlichen und so den Zwang zur Entscheidung, der in unserer Situation besteht, nicht erfassen. (3)

Die Mehrzahl von Menschen lebt - nach einem Wort Gertrude Steins - vierzig Jahre zurück. Ihr "nachhinkendes Bewußtsein" diktiert ihnen Denk-, Fühl- und Verhaltensweisen, die ein halbes Jahrhundert früher von Bestand und Geltung waren. Heute führen sie ein "Randdasein" in der Gegenwart. Für die Kunst sind sie Ruinenbewohner und Konservensammler, im Beruf schon längst harte Rechner und tüchtige Arbeiter. Museale Existenzen sind sie oder Menschen, die für ihren geistigen Hausgebrauch die Idylle des "goldenen Zeitalters" konservieren möchten, die sie in ihrem übrigen "normal-alltäglichen" Dasein schon längst aus härteren Realitätsgründen über Bord werfen mußten.

Der Ingenieur und Funktionär, der Manager und Industriearbeiter, der moderne Sportler und die Sekretärin, der Studienrat und der Professor, sie retten ihre kulturellen Interessen aus der Vergangenheit. "Modern" sein zum Geld verdienen und im Ablauf der Tage, aber für die Seele am Abend die "harmonische Idylle". Dazu pflegt man die Einbildung, ganz "modern zu denken" mit den Werken der Kunst, die vor vierzig, achtzig oder mehr Jahren entstanden sind.

Wo aber das Verhältnis zur Kunst dem Betrachter Bestandteil eigener Existenz geworden ist, ist er Teilhabender am Werden der Kunst. Der Betrachter, dessen Existenz sich aus gibt im Teilnehmen am künstlerischen Sein, wird die Zone gegenwärtiger Kunst betreten, die, zur Zukunft gewandt, das Neue repräsentiert. Das Publikum aber, das die von ihr geforderte Wandlung nicht vollziehen kann oder will, bleibt dann "die Uhr, die immer nachgeht" (Baudelaire). Das Publikum im breitesten Kreis kann die Impressionisten schon im eigenen Heim sehen. Der etwas engere Kreis geht mit den Fauves und mit Picasso um, die anderen, die sich im Modeprozeß des Kunsthandels eindecken, erkennen den Wert des Expressionisten und des "Bauhaus".

Das nachhinkende Bewußtsein - unausrottbar - feiert wahre Orgien "geschickten Nachhinkens" im Einrichten des vertrauten Heims. Dabei sehen wir immer wieder, daß die Nachhinkenden nicht miteinander gehen. Jeder hinkt anders nach.

Dort, wo die Kunst sich ihre heutige Funktion erfunden hat, hat sie das ihr adäquate Publikum gesammelt. Da ist auch immer der verständige Dialog. In der pluralistischen Gesellschaft kann man nicht mehr von der Relation "Kunst und Volk" reden.

In der pluralistischen Gesellschaft, die fundamentaldemokratisiert ist, kann aber auch nicht von der Relation "Kunst und Hof", "Kunst und privilegierte Schicht", "Kunst und Mäzen" ausgegangen werden. Erst die grundsätzliche Zugänglichkeit und Teilhabe aller gegenüber "Kunst", erst diese reale Chance

aller "Kunst" in ihre Existenz zu integrieren, hat die Beziehung von Kunst zur Gesellschaft so sehr kompliziert und auch problematisiert.

Gerade weil durch den Demokratisierungsprozeß der Denkstil der "unteren Schichten" Geltung und Prestige fand, ist der Prozeß der Assimilation und der Aneignung erschwert und muß in dieser Situation erst langsam eingeübt werden.

Man wird auch heute nicht von der Beziehung der Kunst zum Publikum im allgemeinen sprechen können, teilt sich in Publikumsgruppen, die recht verschiedene Beziehungen zur modernen Kunst haben. In der pluralistischen Gesellschaft mit den gegenseitig sich störenden Phasenverschiebungen der verschiedenen Publikumsgruppen muß eine "Konkurrenz" im Werben um die Gunst und um das Verstehen entstehen. Die Publikumsgruppen haben einige verschiedene Affinität zum Vergangenen oder Zukünftigen, entsprechend der These Pinders von der "Gleichzeitigkeit der Ungleichzeitigen", der ja bezeichnenderweise diese These zum Thema des Generationsproblems in der Kunst ausgeführt hat". (4)

Die moderne Lyrik ist unverständlich, wird gesagt. Einmal ist sie zu dunkel, ein andermal zu hell, einmal verfließend, dann wieder montiert. Ihre snobistisch gerühmte und altväterlich geschmähte Unverständlichkeit ist meist das Unverständnis derjenigen, die im "nachhinkenden Bewußtsein" die selbstbetrügerische Naivität der vergangenen Jahrhunderte zu bewahren trachten.

Es ist aber auch das Unverständnis derjenigen, die in der Disharmonie und Deformation willkürliche und bösertige Planung des lyrischen Subjekts sehen wollen, um ihre eigene existentielle Schizophrenie in ideologischer Sättigung weiterpflegen zu dürfen. Dem erfahrenen Subjekt der modernen Gesellschaft erscheint die von der modernen Kunst vorgenommene strukturelle Deformation des Gegenstands adäquat und in gültiger Korrespondenz zu sich selber erfahrbar. Nur der naive Mensch, traditions gelenkt und "weltverfallen", erfährt die neue Wirklichkeit und ihre Erfassung in der Form des *dérangements* und der Zerstörung. Er erfährt die Negation nicht als eine notwendige "Position". "Die abendländische Lyrik seit Baudelaire scheint die gewohnte Wirklichkeit abtragend zu deformieren. Damit dringt das Erschreckende und das Häßliche, die Disharmonie ins Gedicht ein". (5)

Die Lyrik vollzieht nur nachvollziehend das, was in der geistig-gesellschaftlichen Welt geschehen ist. Es ist ein Akt der Ehrlichkeit und der Wahrhaftigkeit. Die Lyriker haben eine andere Formsprache, weil sie selbst, ihre Welt und unsere Existenz anders geworden ist. Vielleicht, das bedeutet die Aussage, war die Welt schon immer so, wie sie Kafka uns darstellt. Nein, ganz sicher, die Welt des Menschen trug schon immer die Züge einer "abscheulich-unmenschlichen" Welt. Nur allzulange hatte der Dichter, der Künstler, eine

einschläfernde Funktion in dem Sinne, daß er die Verbrämung dieser Seinszüge zu liefern hatte. War diese Poesie der Verbrämung als Poesie bewußter und unbewußter Übereinkunft nicht der adäquate Ausdruck für die Vorstellung einer "heilen", aus "der Mitte" lebenden Welt? Aber auch hier war das gelungene Gedicht schon Vorstoß gegen diese Übereinkunft und Einbruch in die naive Bereitschaft des Menschen, zu glauben, es wäre dieser Welt so wie es ist, wohl alles am besten geregelt.

Nicht erst heute ist die Menschenwelt enthumanisiert, aber diese Enthumanisierung wurde nicht so ideologie- und vorurteilslos durch die "Feineinstellung der lyrischen Sprache" (Höllerer) zur Aussage gebracht.

Nicht nur die Welt hat sich geändert, auch unsere "Prüf- und Meßgeräte" ihr gegenüber haben sich um ein Vielfaches verfeinert. Das moderne Subjekt ist empfindlich, darum deckt das lyrische Subjekt des 20. Jahrhunderts nicht nur die Wandlung, sondern auch die Schrecken auf. Die sogenannte strukturelle Deformation des Gegenstandes oder dessen Auflösung ist seine "Wahrheit", aus der Wahrhaftigkeit des neuen Subjekts.

Das Unverständnis und das befremdete "Schockiertsein" vom neuen Gedicht erscheint als Anfang einer Wandlung der Gesellschaft und des Gedichts verständlich. Aber wenn eine "Perplexion als stationärer Hintergrund des Bewußtseins" (6) sich etabliert, muß doch der Verdacht, einem Fluchtmechanismus auf die Spur gekommen zu sein, ausgesprochen werden. So lange es geht, mag der naive Mensch sich weder innerlich noch äußerlich ändern. Er hält sich bis zuletzt alle Erfahrungen, die ihn darauf hinweisen vom Leibe, oder er verbiegt sie so sehr, daß sie eine andere Deutung zulassen.

Die "Perplexion" vor vielen Gebilden moderner Kunst erscheint als das Unvermögen, eine Wandlung subjektiv mitzuvollziehen, die nicht nur objektivreal vorliegt, sondern die auch für unsere historische Situation die Vorbedingung einer "existentiellen Wahrheit" ist. Nur auf diesem Wege der Wandlung kann das moderne Subjekt die Identität seines Selbst erfahren.

Das moderne Subjekt unterwirft sich nicht mehr dem "man", den herkömmlichen Vorstellungen über Natur und ständische Gesellschaft. Zweifelnder Widerstand gegenüber naivem Hinnehmen ist ein sicheres Kennzeichen neuer Lyrik.

Ihre eigenen Lebensbedingungen, ihr eigener Raum und ihre eigene Zeit sind ihr nicht sicher und gültig, sie reflektiert, bezweifelt, differenziert. Ihre Zeitbewußtheit ist geradezu bestimmt durch "Zeit-Zweifel" und "Zeit-Widerstand". Ihre "Modernität" besteht darin, daß sie, wie Ezra Pound sagt: die "unreflektierte Modernität" ihres "Zeitalters ironisch" nehmen. (7)

Aber gerade das zeugt von einem erhöhten und differenzierten Zeitbewußtsein, das sich im "Zeit Zweifel" aber auch in der "Zeithoffnung" niederschlägt.

Hier entstehen auch jene unglücklichen Mischungen, in denen "Zeitwiderstand" des Dichters zur Flucht in die Nötigung der Zeit wird je nach politischer Konstellation. Der poeta doctus - der alexandrinische Stilist und der sensible Rationalist - wird zum Anwalt und Verkünder neuer Ursprünglichkeit, neuer Unmittelbarkeit und eines neuen Atavismus. Der poeta doctus wurde zum "poeta ideologicus" und ward im Reiche der Poesie nicht mehr gesehen.

Der Mensch erfährt demgegenüber im Raume der Wissenschaften, wie Wirklichkeitsmächtig die "reine Vorstellung" und die reine Theorie werden und wie sehr nach dieser Weise die ganze Welt verändert werden kann. So erfährt auch der Künstler die Kraft der "Vorstellung", und diese wird einziger Maßstab. Wie die wissenschaftlich-technischen Vorstellungen die Welt verändert. Die neue Sprachvorstellung und die neuen Wirklichkeiten sind in Korrespondenz.

Auf keinen Fall gilt, "daß Sprache und Gesellschaft heute miteinander verfeindet sind", weil es eine Tragödie "Pound", "Hamsun" und "Bertolt-Brecht" gibt. Pound zeigt gerade an seinen Gedichten auf, welche tiefe und großartige Korrespondenz zwischen ihm und der modernen Gesellschaft herrscht und was daraus künstlerisch möglich ist. Daß der Ideologe Pound wider seine Sprache, seine Kunst, seine Zeit sprach, das ist ein "Verkehrsunfall" und bedeutet nichts. Es deutet nur an, daß wir von einem einheitlichen Zeitbewußtsein entfernt sind. Was aber Pound aufzeigt, ist der ungeheure Bewußtseinsstrom der Moderne, die gigantische Bewußtseinsenergie in die historischen Zeiten und entferntesten Räume. Ob Mythos, Sukzession und Gleichzeitigkeit, Identitätsverlust und Identitätsgewinn, stets zeigt Pound die Korrespondenz zum "objektiven Zeitgeist" auf und lebt in der Zeitgenossenschaft auch noch dort, wo er begeistert und entnervt, die Fluchtwege der Ideologie benützt.

Die "Bewußtheit des Subjekts" und die "Sprengung der Realität" sind zwei Aspekte der Aufgabe des Lyrikers, "daß er das in aller Mund geschundene Wort synthetisch zu regenerieren trachte, daß er Aug in Aug mit der Wirklichkeit experimentiere". (8) Die Funktion der modernen Lyrik erweist sich im Vorranschreiten des "subjektiven Zeitalters", (Sri Aurobindo) im Auflösen der schematisierten Realität, "wenn sich die Verse durchgekämpft haben durch die geschlossene Formel der "Übereinkunft". *Das gelungene Gedicht ist "gelöste" Spannung zwischen der Welt und dem Selbst.*

"So wollen diese Gedichte den Ausdruck des Leidens an der Welt ungeschmälert in ihre Gestalt aufnehmen. Erst über diesen Weg scheinen Schönheit und Wahrheit noch in Einklang zu kommen in einem Gedicht, das nicht aus der Gegenwart flieht". (9)

Dieses Gedicht und der dazugehörige Mensch ertragen, erleiden die Härte und Diskontinuität der Welt in wacher Bewußtheit.

"Dies geschieht bis in die Verästelungen des "Unterschwelligem" (F. Mon) beim Entstehungsprozeß eines Gedichts. Nur der bewußte Mensch erfährt Unterschwelliges, nur das wache Subjekt träumt "wirksam". Die Rationalität des Bewußtseins gibt den Hintergrund für das einfachste Kunstwerk ab. Die "einfachen" Gedichte erweisen sich heute als die am meisten bearbeiteten, geschliffenen und aus einer komplexen Situation und "Kunst" geborenen. Rationalität und Klarheit des Einfachen ist heute schwer faßbar.

Seitdem Dichtung ein "glühender Empirismus" ist und sie sich "von unten nach oben" empordenkt, ist alles Einfache aus dem Material des Komplizierten gemacht. Albertis Lyrik (oder Arps und Brancusis Plastik und Mondrians Bilder) haben eine Klarheit, "wo doch nur die Einfachheit gilt, die der Kompliziertheit abgerungen wurde". (10)

Einfachheit aus komplexen, historisch-psychologischen Gebilden, wird objektivierte Subjektivität, die alle Verstellung hinter sich läßt.

Der "Theoretiker als Forscher oder Künstler verändert und deformiert immer gängige Vorstellungen. Die sogenannte Deformation der modernen Lyrik ist ebenso sachlich begründet. Diese Verbindung wünschender Klarheit des bewußten Subjekts und Deformation seiner Dinge sind der Grund wider paradoxe, "lyrische Reflexionen".

Das lyrische Subjekt macht alles, was es berührt, "heimatlos, götterlos, zauberlos". (11) Das bewirkt den Zauber moderner Lyrik. Der Aufweis der "Welt", die keine Heimat sein kann, ist Folge jeder Skepsis und eines Lebens- und Weltgefühls, das ihr kongruent ist.

Die "Schwebeordnung" vieler neuer Gedichte lebt aus der Pluralität und Relativität der Perspektiven, Nuancen und Erkenntnisse. Eine Menge Naturwissenschaft und ein waches Geschichtsbewußtsein sind aufgehoben in Montagen und Verschichtungen. Diese Art läßt alles "heimatlos" erscheinen.

Heimatlosigkeit ist ein Nichtfestgesetztsein an einem Ort. Jeder Mensch, der so und auch anders fühlen, verstehen, erkennen und handeln kann, wird in diesem Sinne "heimatlos". In den Möglichkeiten "hausen" heißt, heimatlos und ohne Haus sein. Die Möglichkeiten abtasten heißt aber auch: Denken. "Möglichkeiten erwägen; durch das Denken, durch den Verstand bereitet sich also der Mensch auf mögliche Gefahren und Gelegenheiten vor, die Instinkte dagegen beziehen sich auf typische, also oft vorgekommene, wirkliche Gefahren und Gelegenheiten". (12)

Der Ton der Distanz, die indirekte Aussage, der Ausdruck ohne "Druck" ist dem Klima des Geistes in der modernen Zivilisation angemessen.

Die Erfahrung, daß nur das Mittelbare mitteilbar sei, ist nur in diesem menschlichen Prozeß der Selbstdomestikation erwerbbar. Die Illusion des Unmittelbaren lockt nicht mehr; der Lyriker weiß, daß seine Kunst die Kunst des Mittel-



baren ist. Artistik ist immer der kürzeste, aber auch differenzierteste Umweg! Kunst ist Umweg und Kunst ist die Kunst des Umwegs. Die gesamte moderne Zivilisation als eine Welt der Mittel und Mittler ist der kürzeste, technisch-praktische Umweg des Menschen zu sich selbst.

Je mehr der Mensch Mensch der Zivilisation wird, umso mittelbarer existiert er. Das mittelbare Dasein ist Kunstfertigkeit. Es gibt viele, die der modernen Kunst diesen Weg als "Enthumanisierung" vorwerfen. Etwas "Unnatürliches" ist sicher in der neuen Lyrik, weil sie eine Lyrik ist, die der Mensch, dieses künstliche Wesen, macht.

Für diese Erkenntnis der Mittelbarkeit aller Kunst ist Abwendung vom übermächtigen Gefühl, vom Überwältigtwerden durch eine Seelenregung und Hinwendung zum alltäglichen Kommen und Gehen auf Umwegen, in technischen, wirtschaftlichen, sozialen Verflechtungen kennzeichnend. Die Hinwendung zum Nichtigen als dem Außergewöhnlichen beginnt. Das geringfügige Ding, das gerade nur als "Mittel" in der Zivilisation existiert, wird gebannt und aufgelöst.

Die Sprache muß in dieser dinghaften Beiläufigkeit exakt werden, und die Größe der Natur, die Größe des Helden und der Ideen erlahmt. Das Kleine und Unscheinbare, das nicht von der Tradition her mit Ideen und Werten verschwistert ist, gerät in den Mittelpunkt der neuen Lyrik. Sie werden im Wort zu Chiffren, die die Gegenwart des Menschen besser beschwören können, als die direkte Aussage es vermöchte. "Sie werden in solcher Sachlichkeit eingefangen, daß man von "lyrischer Phänomenologie" gesprochen hat" (Sartre). (13)

Man kann schwerlich von der Abwesenheit des Humanen in der modernen Lyrik sprechen, denn gerade diese so geschliffen-sachliche Lyrik spricht intensiver als alle andere von der Allgegenwart des Menschen. Die Allgegenwart des Menschen ist die seiner Mittelbarkeit. Der Mensch erscheint nicht im direkten Zugriff seiner eigenen Aussagen. Seine Allgegenwart ist die der Künstlichkeit seiner Welt, die einen ähnlichen "traurigen" Zauber ausübt wie in einem bekannten Märchen, in dem sich bei Berührung alles in Gold verwandelt.

Alles, was der Mensch berührt, verwandelt sich in sein künstliches Wesen, in seine künstliche Welt, weil der Mensch eine künstliche Natur besitzt. Die neue Lyrik erschafft, und in diesem Erschaffen vernichtet sie immer wieder und ein für alle mal ihre und ihres "Schöpfers" Natürlichkeit. Natur, Natürlichkeit, Naivität, Direktheit, Unmittelbarkeit werden zu Derivaten "irrationaler Konventionen".

Hat man sich dahingehend geeinigt, dieses menschlich zu nennen, so ist man gezwungen, das Neue als "unmenschlich" anzusehen. Es erweist sich unter diesen Aspekten als Prozeß der "Enthumanisierung". Berüchtigten und be-

rühmten Kulturkritikern kommt der ganze Domestikations- und Zivilisationsprozeß des Menschen, der radikaler noch im 20. Jahrhundert vollzogen wird, als ein einziger Enthumanisierungsprozeß vor. Diese Meinung entsteht, weil durch unser sekundäres System und eine neue skeptische Rationalität die herkömmliche Vorstellung über die Natur des Menschen und damit seine Naivität zerstört werden.

Das heutige Gedicht erweist seine Neuartigkeit gerade in der Rezeption dieser Situation, die weder im Verneinen dieses Vorgangs noch in dessen Bejahung liegt. Lyrik ist stets denkende Unterscheidung und der Versuch, durch die Pluralität von Perspektiven, relativen Einsichten und Gefühlen, diesen Vorgang der Gegenwart einzukreisen.

So wie der Lyriker "im Labor der Träume" (Joh. Poethen) Abnormitäten, Dissonanzen, Verformungen erfährt und diese sich als die Wahrheit des Subjekts erweisen, so erfährt der Leser die "Desorientierung, Disharmonie und Verfremdung" am modernen Gedicht und erfährt dadurch die Wahrheit seiner "allgemeinen" Existenz.

Der Lyrik-lesende Zeitgenosse wie auch die Theoretiker müssen nach traditioneller Sprache das Gedicht stets negativ einzugrenzen versuchen. Durch die Dissonanz, durch Deformation, durch Desorientierung wird es erklärt, durch das Nein zum Gewohnten wird es erfahrbar. Auf dem Hintergrund der Naivität und seiner Ordnung, der Sicherung und des Harmonischen erscheint das eingebrochene Neue als das ganz andere.

Die Zeichen des neuen Gedichts: Dissonanz, Disharmonie, Deformation, Desorientierung, Paradoxie, Verfremdung, Konstruktion, Synthese, Analyse sind nur Namen für die Nahtstellen zwischen Bewußtheit und Existenz. Sie sind die einzig mögliche Vermittlung zwischen dem hellwachen, kontrollierten Bewußtsein und der Existenz in der modernen Welt.

Diese Wörter sind Kategorien anthropologischer Grundverhaltensweisen in der Welt. Des Menschen Distanz zur Welt, seine Fähigkeit, sich anzupassen und ihr gleichzeitig zu widerstehen, ist die der Selektion, des "Ungehorsams" und der Realisation. Der Mensch muß die neuen Kategorien der Welt und ihre Sprache erfahren und realisieren, um personal existieren zu können. Er muß die Desorientierung, die Trauer und Angst, Dissonanz und Befremdung erfahren, um Orientierung und Hoffnung zu gewinnen.

Die Lyrik ist wahr (und damit schön), die diese Brechung des Daseins ins Wort gebannt hat. "Die Dichtung wird im Raum des Wortes ausgeübt, aber jeder Schritt ist in der wieder bejahten Welt nachprüfbar". (14)

Die Kategorie der Nachprüfbarkeit hat ihren eigentlichen Geltungsbereich in der modernen Wissenschaftstheorie des logischen Empirismus.

Die Nachprüfbarkeit des Gedichts bezieht sich nicht so sehr auf das Thema, sondern auf die ganze Gestalt des lyrischen Gebildes. Der Ton der Dissonanz, die Konstellation der vereinzelt Elemente, die Belichtung eines Details müssen in der Atmosphäre der modernen Welt nachprüfbar sein. Diese Nachprüfbarkeit ist das, was die "Zeitsprache" ausmacht: die Realisation im Worte ist im Versuch aller menschlichen Realisationen erst ganz erfahrbar - und umgekehrt.

Das experimentierende lyrische Tun entspricht durchaus dem nicht traditionsbestimmten, nicht statischen Typ des Menschen der Gegenwart. Das Neue will die Stelle des Alten im Sinne des Werthafte und Erstrebenswerten einnehmen. Der experimentierende Charakter ist die Konsequenz aus dem logischen Empirismus des Wissenschaftszeitalters. Erfahrung, Vorstellung, Experiment, methodischer Zweifel und Analyse gehören zum Grundbestand der modernen Rationalität. Die Aussageformen der Lyrik sind auf diesem Hintergrund zu betrachten.

Die Zeitsprache ist gegenwärtig, aber viele Menschen hinken hinterher. Das "nachhinkende Bewußtsein" (Karl Mannheim) will heute so verstehen, wie es gestern schon Gestrige verstanden hat aber nicht das, was es heute zu verstehen gibt. Nachdem wiederum ein Verleger zu Gertrude Stein sagte: "Wir wollen das Verständliche, etwas, das das Publikum verstehen kann", antwortete sie ihm: "Mein Werk hätte niemandem etwas genützt, wenn das Publikum mich früh und sofort verstanden hätte". (15) Die Zeitbewußtheit allein überholt die Zeit, nicht in ihrer Depravierung, nicht in ihrer Verneinung, nicht in "heroischer Flucht" vor ihr, sondern in der Hoffnung mit einem halben Schritt zur Zukunft hin.

## Literaturhinweise

- 1) Gebser, Jean Ursprung und Gegenwart, 2. Bd.  
Stuttgart 1953, S. 337
- 2) Mannheim, Karl Mensch und Gesellschaft im  
Zeitalter des Umbaus, Darmstadt  
1958, S. 48/49
- 3) vgl. Mannheim Ideologie und Utopie, S. 38
- 4) Pinder, W. Das Problem der Generation in der  
Kunstgeschichte Europas, Berlin 1926
- 5) Höllerer, Walter Nach der Menschheitsdämmerung,  
Akz. S. 426
- 6) Gehlen, Arnold Zeitb. S. 73
- 7) Holthusen Der unbekannte Mensch, München  
1955, S. 108
- 8) Rühmkorf, Peter in: Akz. 61 S. 37
- 9) Höllerer, Walter ebd. S. 434
- 10) Lehmann, Wilhelm Bewegliche Ordnung, Suhrkamp, Ffm. S.203
- 11) Friedrich, Hugo S. 121
- 12) Schlick, Moritz Natur und Kultur, Wien 1952 S. 92
- 13) Friedrich, Hugo S. 124
- 14) Bonnefoy, Yves S. 643
- 15) Stein, Gertrude S. 302

## Wozu verhilft das Gedicht in der Zivilisation?

Die Ungelegenheiten sind es, die uns die Chance der Selbst-Integration bieten, so daß "einer" aus dem "man" zur Person innerhalb einer Gruppe werden kann. "Ungelegenheit" und Aussage dieser Ungelegenheit auch im Gedicht ermöglichen erst ein waches Selbstbewußtsein. Das Gedicht, das nicht zur Beute der Verzweckung wird, kann als "Gebrauchsgegenstand" seine eigene "Ungebräuchlichkeit" gebrauchen lassen. "Indessen wissen wir zwar sehr genau, daß auch das Kunstwerk letztlich ein Gegenstand ist, aber zu welchem Gebrauch, das konnte mindestens für die Kunst unserer Epoche noch nicht gesagt werden. Die Tieferlegung der Fundamente hat begonnen, und wir wissen auch, daß diese Frage erst befriedigend beantwortet wird, wenn das "große Existenzproblem der Kunst in der Zivilisation" gelöst wird. Für das System, und dafür daß es nur reibungslos funktioniere, scheint ja Kunst nicht so notwendig zu sein wie Wissenschaft oder technische Mittlerstellung. Aber so lange es eine Welt des Menschen ist, wird die Fragestellung dahingehend präzisiert werden müssen, ob künstlerische Information und Kommunikation für den Menschen dieser fortgeschrittenen Zivilisation unerlässlich ist?" (1) Das wäre gleichbedeutend mit der Frage nach der anthropologischen Wurzel des "Vorranges des Wohlgestalteten". (2)

Die Notwendigkeit der Erfahrungen der Selbstgewißheit des modernen Menschen verlangt nach objektivierten Hilfsmitteln. Erziehung und Bildung wollen ihr Hilfen anbieten, daß er seine einmalige Identität erfahre. Die "notwendigen Gedichte" sind im Prozeß der "Identitätsfindung" des menschlichen Subjekts Signale und "Helligkeitszentren" oder zumindest Warnlichter vor negativen Gruppen-Identitäten und Verführungen.

Das notwendige Gedicht ist Auslöser von Wandlungen, die das Subjekt zu einer adäquaten Welt-Bewußtheit und zu einem korrespondierenden Selbstbewußtsein führen. Der ins Subjektive strebende moderne Mensch und die aus dem Subjektiven strebende neue Lyrik haben die "Vorurteilslosigkeit der Selbstabschichtung von der Tradition und die moralische Neutralität" (3) gemeinsam.

Der durch das Subjekt hindurchgegangene ästhetische Prozeß gelangt zu einer Schönheit durch die Wahrheit der Wirklichkeit. Dem Rückblickenden erscheint sie deformiert, kompliziert und inhuman. Das "notwendige Gedicht" (Höllerer) beschränkt sich nicht nur "auf die engste Materie und sucht dort ohne programmatische Verkündigung etwas zu sein" (4), sondern ist auch in seiner konkreten soziologisch-geistigen Funktion lebensnotwendig. "Der moderne Zustand der chronischen Reflektiertheit schlechthin" (5) verlangt nach einem

verknäpften pointierten, enthüllenden Gedicht. Das Gedicht wird ein integrierter geistiger Prozeß im Reflexionsstrom der Zivilisation.

Jedes neue Gedicht ist ein Beitrag für das erwachende Subjekt. Der Mensch ist auf dem Wege, durch seine Kunst "die Subjektivität auszutasten". (6) Das ist zugleich der Weg zerstörter Selbstverständlichkeit und die Aufhebung einiger Vorurteile.

Sogar die Wissenschaften wie Soziologie, Psychologie, Kulturgeschichte können nur "schattenhaft skizzierte" Bewußtseinssituationen der Moderne geben. Es wundert uns nicht, daß der Mensch, der eine ungenügende Erhellung seines Bewußtseins erfährt, leidet. Es kommt alles darauf an zu erhellen, zu erkennen. Poesie ist heute ein Erkenntnismittel. Das voreilige Tun - und meist ist es ein voreiliges - verdirbt alles. Ein Sagen vor dem Tun ist schon eine Wegweisung, wieviel mehr eine Erkenntnis dessen, woran wir leiden oder uns erfreuen.

Das, was die Psychoanalyse das Finden der Identität nennt, kann durch die Kräfte getan werden, die ein Gedicht in uns erweckt. Selbst-Findung geschieht in kleinen Etappen. Ein Gedicht ist eine der möglichen Etappen.

Auch das Gedicht wird von dem System der Wirtschaftsgesellschaft vereinnahmt, wenn es kein "gelungenes" Gedicht ist. Das System schlägt alles mit Konformität, was sich dazu schlagen läßt. Nur die "Qualität" bewahrt vor dem Prozeß der totalen Einvernahme. Qualität ist auch die einzige Widerstandsmöglichkeit des Gedichts und der Lyriker.

"Darum zeigt Lyrik sich dort im tiefsten gesellschaftlich verbürgt, wo sie nicht der Gesellschaft nach dem Munde redet, wo sie nichts mitteilt, sondern wo das Subjekt, dem der Ausdruck glückt, zum Einstand mit der Sprache selber kommt, dem "wohin diese von sich aus möchte". (7)

Soziologisch am mächtigsten erweist sich das Gedicht, wenn es glückt. Wie könnte es auch anders sein! Das Gedicht ist aus Bindungen, Traditionen, Ordnungen, Hierarchien, Geltungen entlassen wie das Subjekt, sein Schöpfer. Es ist entlassen aus selbstverständlichen Gefügen der Sprache, aber auch aus realen Herrschafts- und Machtgeflechten. Gedicht wie Künstler sind vogelfrei. Kein König, Bischof, Mäzen befiehlt, kann befehlen (ohne Wahn), soll befehlen im Wahn, was und wie es gemacht wird und wie das Gedicht aussehen soll. Allein die Konformität der "totalen Gesellschaft" oder des "totalen Machtapparats" könnte dies - doch diesem entrinnt man durch das gelungene Gedicht. Es gelingt durch die Sprache, auf dem Grat zwischen den Pseudofronten der Ideologien und der Macht. Jedem Zugriff entronnen, wird der Lyriker zum Hauptfeind der totalitären Gesellschaft und damit zum Erbfreund der menschlichen Person. "Es ist Schönheit, die in dem Ausbruch aus dem Puppensein liegt" (Walter Höllerer). Nicht nur Ausbruch - denn wohin sollte man ausbre-

chen, wo das Puppendasein überall ist, sondern ein Ausbruch, der das verpupp- te Dasein aufbricht, so daß Schmetterlinge fliegen könnten mitten in der Welt des Puppendaseins.

Das "geglückte" Gedicht ist für die rational-funktionale Gesellschaft etwas Unmögliches, das Zuhandenes und Griffiges übersteigt und das sich auch wie- derum als Möglichkeit aufgrund derselben Wirklichkeit erfährt.

Hier beginnt man zu ahnen, daß für das Gleichgewicht des Gedichts Thema und Information unwichtig erscheinen. Die neuralgischen Punkte des Daseins der Gesellschaft und des Einzelnen werden durch Reduktion auf das Wort und die Konstellation der Bedeutungen ausgesagt. Das geglückte Gedicht weist darauf hin, daß dieses sowohl die Negation des Nur-Subjektiven als auch des Nur-Gesellschaftlich-Objektiven ist. Weder kann es die Laune des selbstherrli- chen Ich sein, noch das Öl in der Lenkungsmaschinerie einer "totalen Gesell- schaft".

Das Gedicht entsteht aus dem Abstand zur Welt, insbesondere zur Gesell- schaft. Der Lyriker erfährt in der Weltüberflutung die Distanz zur Welt als eine wichtige Voraussetzung seines Tuns. Diese Distanzfähigkeit ist die Vorausset- zung für seine Fähigkeit, ein Stück Welt "objektiv aufzudecken" (E. R. Curti- us).

In einer Situation der Verdinglichung, Entfremdung und Reizüberflutung ist dieser Akt der Distanzierung ein Akt des Widerstands. Dieses Sichheraus halten aus dem selbstentfremdeten Wahn ist der Gesellschaft ihrerseits der Traum ei- ner Welt, die es nicht gibt.

Kunst, die "ein Stück Welt objektiv aufdeckt, erscheint ihr perspektivisch und verformt. Ihr Engagementspunkt am Zukunftshorizont ist für die meisten Mit- lebenden nicht erkennbar. Distanzcharakter des neuen Gedichts ist in West und Ost eine personale Notwendigkeit nicht nur in einer Welt von Sendungen, son- dern vielmehr noch in einer geschlossenen Gesellschaft der Diktatur. In einer unvergleichlich größeren Machtdichte hat diese nackte Kühle aufgedeckter Welt "hilfreiche Bedeutung".

Distanz haben tut jedem Lenkungsmechanismus Abbruch. Distanz und das Auf- decken auch nur eines Stückchens Welt abseits von den Stereotypen, Sprach- brocken, affektiven Vorurteilen und Wortgeräuschen der "Weltüberflutung" ist jedem Machtapparat, jeder zu gut funktionierenden Bürokratie gefährlich. Es schien bislang unmöglich, die Funktion des Neuen im erstarrten Gerüst einer Gesellschaft zu verstehen. Als Anfang gesetzt, ist sie ein Riß in der Wand, eine Bruchstelle in der Mauer einer jeden geschlossenen Gesellschaft.

Kleine Wegstrecken des Denkens und Verhaltens gewinnt der Mensch an lyri- schen Gebilden, die ein Stück Welt aufdecken, das Bestehende, ohne es je zu verleugnen, in Frage stellen und kommentieren. Daß dies alles auch noch spie-

lend, neugierig, mit dem Effekt der Lust geschieht, ist dabei eine Garantie für Dauer.

"Verstellt kann ich nicht vollziehen. Die Basis eines jeden Vollzugs ist Aufrichtigkeit" (Klaus Bremer). Das zähe Ringen um Aufrichtigkeit erweist sich in der Realität einer funktionierenden Welt als eine "abrupte Anfänglichkeit", als ein "anfangendes Hervorspringen", wie es Franz Mon beim genetischen Prozeß eines Gedichts beschreibt. Der Entstehungsprozeß eines Gedichtes widerspiegelt ja nur den Prozeß eines Anfangs in der Gesellschaft. Hier erfährt man die Sprödigkeit, das Nicht-funktionieren und Nicht-hineinpassen. Darüber gewinnt der Mensch in der Gesellschaft die seltene Erfahrung eines "Anfangs".

"Ich merke und spüre", daß etwas möglich sei ohne Bestimmtheit von Erfahrung und Erinnerung, von Ideologie und Utopie. Es gibt einen Schrecken, der nicht abschreckt, sondern Neugierde und Verlangen nach mehr mitbringt. Diese Erfahrung ist für den modernen Menschen notwendig, soll er nicht der Betäubung durch ein System erliegen. Die Frage nach dem Anfang ist eigentlich die nach dem Subjekt. Nur dieses kann anfangen, kann einen Fixpunkt in dem Geflecht der Bedingungen setzen, der nicht verumständet ist.

Anfang hat den Moment des "Bruches" in sich. "Die Kunst verlangt nach dem Bruch" (A. Malraux). Anfang ist nicht nur Schock und Schrecken, er ist auch Abweichung und letzten Endes Chance zur Umformung und Hoffnung.

Das neue Gedicht ist nicht nur eine Reaktion auf Grundmuster der Industriegesellschaft, ist nicht nur Protest gegenüber Verdinglichung, Entfremdung und Isolierung. Das würde nicht genügen. Vielleicht wäre dieser Protest nur eine Flucht. Der Widerstand des neuen Gedichts ist mehr, ist Symptom für ein neues Zeitbewußtsein. Bis dieses Zeitbewußtsein sich genauer abhebt, ist der Widerstand ein vordergründiges Symptom: kritisch, skeptisch und alte Bestände "aufhebend".

Die neuen Gedichte sind "Katakomben der Gesellschaft". Menschen sammeln sich in ihnen. Sie treten aus ihnen heraus, die Welt ein Stück umzuformen. Wer in den Katakomben auch nur selten weilt, kann einen Anfang finden, kann die Bedingtheit durchschauen und sie, wenn auch selten, aufheben. Dieser Anfang ist genau so ein Widerschein von Freiheit wie der Widerstand und die Distanz. Aber wo kann solch ein Anfang gesetzt werden? Außerhalb der Gesellschaft, außerhalb von Wirtschaft, Staat, Freizeitmaschinerie und Familie doch nicht? Wo dann? Dieser Anfang muß einen realen Ort haben und zwar mitten in der fortgeschrittenen Zivilisation. Die falschen Fluchtburgen der Bildung, der bürgerlichen Kunst, der "machtgeschützten Innerlichkeit", deren geistige Kultur darin bestand, "daß die Ideen für das praktische Zusammenleben der Men-



schen oder gar für die Politik keinerlei Konsequenzen zu haben schienen", (8) sind dazu untauglich.

Die Erkenntnis des Bedingtheits der neuen Kunst durch die neue Zivilisationsgesellschaft bringt die Frage nach der Funktion der neuen Lyrik im Dasein eben derselben Gesellschaft ins Spiel. Die Relation der Kunst zu ihrer Zeit und Gesellschaft ist weder reine Widerspiegelung, noch rein antagonistisch. Vielmehr existiert Kunst stets in den Bedingungen dieser Menschenwelt, um sie, soweit sie glückt, um ein etliches zu überholen und umzuformen.

Wer aber heute von der "Unversöhnlichkeit zwischen experimenteller Kunst und einer Gesellschaft, die im Ganzen konformistisch sein muß, weil der zivilisatorische Existenzapparat nur so in Gang bleibt" (9), spricht, manövriert sich und seine neue Kunst selbst aus dieser Welt hinaus. Wohin? Das kann man sich schlecht vorstellen, real bleibt es bei dem von dieser Zivilisation ganz und gar bedingten "Schmollwinkel", oder in ein "Wahngebilde des Wolkenkuckucksheims". Aber warum diese Anstrengung machen und die Unversöhnlichkeit aufweisen? Aus Eitelkeit eines Elitebewußtseins oder um den Stillstand der Geschichte seit der Pharonenzeit zu beweisen?

Vom Bedingtheits einer experimentierenden Kunst von dieser Gesellschaft technisch-naturwissenschaftlicher und Industriell-demokratischer Provenienz noch zu sprechen, ist müßig. Aufzuweisen ist die Funktion solch einer neuen Kunst innerhalb des "konformistisch-funktionalen" Systems. Prüfstein der neuen Lyrik ist ihre Wirkweise als geglücktes Gedicht. Das Gedicht ist mit seiner Wirkweise in die Tiefenschichten der menschlichen Existenz "abgesackt". Es ist nicht mehr etwas allein für den *Geist*, noch für die *schöne Seele* oder für *gemütvolle Innerlichkeit*. Es ist etwas für das personale Dasein inmitten der Zivilisation.

Darum können wir sagen, Prüfstein eines Gedichts ist seine *Brauchbarkeit* als ein *Instrument* für den Menschen. Der Mensch braucht ein Werkzeug bei seinen Bemühungen, der Selbstentfremdung in dem sekundären System zu entinnen. Das Kunstgebilde erweist seine reale Kraft dadurch, daß es dem Menschen einen Anfang vermittelt mitten in den Abläufen. Mitten im Gewohnten darf der Mensch "Anfänger" werden durch die Kunst. Mitten in der Wiederholung darf er erschrecken über ein Unwiederholbares.

Das ist mit zivilisatorischer Verwertung des neuen Gedichts gemeint. (10) Die Bejahung des Schicksals, das zur modernen Zivilisation führt, kommt über eine Menge Nein zustande. Diese "Nein" müssen aber das Ja ermöglichen. Eine notwendige Anpassung und eine notwendige Nichtanpassung lassen die Situation erst meistern. Das neue Gedicht ist Modellvollzug dieser Hoffnung.

Schon längst hat der politische Osten dieselben Probleme des Lebens in der technokratisch-organisierten Massengesellschaft. Schon längst erscheinen Le-

bensprobleme hüben wie drüben gleich und nur noch schattenhaft verstellt. Mit den alten, ideologisch eingefassten Wirklichkeiten, die es nicht mehr gibt, werden nur noch Schüler und Genossen gefüttert.

Überall wird das ideologische System durchlöchert, man stellt sich notgedrungen den Lebensproblemen, man hält auch notgedrungen den alten ideologischen Schein aufrecht. In der sich erweiternden Zivilisationsgesellschaft - Grundbestand zukünftigen, alltäglichen Lebens - ist es die wichtigste Aufgabe des Einzelnen, ein der Realität angemessenes Bewußtsein zu erwerben. Die Verstellung durch die abgegrenzte, sekundäre Sprache, durch ideologisch genormte Vorstellungen hält noch eine Weile an, bis der Motor des "nachhinkenden Bewußtseins" leer läuft und zu wenig Wirklichkeit einfängt. Mit zu wenig an Realität beginnt der Wahn.

Die Sprache tastet sich vor in die neuen Wirklichkeiten, die sie mitgebaut hat als Sprache der Wissenschaft und Kommunikation, der Zeichen und Zahlen. Dieselbe Sprache gewinnt nun neue Freiheit und tastet ein Stück Welt für den Menschen neu ab, deckt eine Wirklichkeit auf, die aus dem Selbst des Subjekts noch nicht verschwunden ist und baut anfängliches, bewußtes Leben im Menschen. Ein Stück Welt wird erworben, eine intensivere, originale Existenz wird ermöglicht. "Zugleich erneuert er die Erfahrung seiner Freiheit. Indem er an einer Stelle die Gleichgültigkeit durchbricht und der gewählten Materie ihre Sprache finden und zeigen läßt, wird seine eigene Situation individualisiert und wenigstens für einen Augenblick dem allgemeinen Funktionsgeflecht enthoben". (11)

So ist gelungene Lyrik die dichteste Form zu widerstehen und ungehorsam zu sein. Es geht um die Konstituierung einer gesellschaftlichen Situation, die Chancen des Ungehorsams und damit Chancen des Anfangens bieten. Das Gedicht, wenn es glückt, konstituiert sich aus der Sprache der Zeit als ein autonomes Gebilde, das gerade deshalb in jedem System zu wirken beginnt.

Kunst des 20. Jahrhunderts schafft sich eine neue Dimension sozialer Relevanz. Von der gesellschaftlichen Ordnung und Macht entlassen, von der Aufgabe ideologischer Legitimation entbunden, entsteht die soziale Dimension unserer Kunst als die Relation zwischen Künstler, Kunstwerk und Betrachter. "Kunst vollzieht sich nicht außerhalb des Lebens oder an seinen Rändern, sie ist seine Bezwingung mit anderen Mitteln". (12)

Diese Funktion kann sie nur dadurch erfüllen, daß sie eine neue intensive Relation schafft. Die klare Bewußtheit, die exakte Bestimmbarkeit des Verhältnisses des Künstlers zum Kunstwerk beinhaltet eine immanente Kunst-Theorie.

Zur Kunst des 20. Jahrhunderts gehört die Theorie ihrer Relation zur Welt und zu ihrer Entstehung. Nicht so als müßte das wirkende Werk erklärt, kommen-

tiert, nochmals dargestellt werden, sondern in der Weise, daß auch im Kunstschaffen die wache Reflektion über sich und seine Aktion zur Theorie führen muß. Die Theorie der Kunst gehört zur Kunst.

Die Bestimmung der Relation zwischen Künstler und seinem Produkt geschieht vermittels der Theorie. Die Ausgangslage der Kunst ist eine Theorie der Koppelung differenzierender Reationalität mit sensibler Reizbarkeit. Gerade weil das Bild, weil die Plastik nicht nur der Fabel, sondern auch des gegenständlichen Inhalts entbehrt, wird die Theorie nicht Erklärung, nicht Hilfe des Verstehens sein, sondern das Bewußtsein einer Aktion. Wenn er wollte und immer bewußtseinsmäßig könnte, lieferte der Künstler immer eine Theorie, einen Kommentar zu seinem Tun. Die Bewußtheit - graduell verschieden, individuell nuanciert, - ist Konstituante des Kunstschaffens geworden. Und noch mehr: die Freunde und Genießer der neuen Kunst sind gleichzeitig ihre potentiellen und aktuellen Theoretiker und Kommentatoren. Das ist der Ausdruck einer modernen Bewußtseinslage, in der kein Genuß reflexionslos genießbar ist - und der höhere Genuß stets der "Genuß der Reflexion über das Genießen" ist.

Die "Kommentarbedürftigkeit" der modernen Malerei, Plastik und sicherlich auch Lyrik, Prosa und Musik und des Theaters ist nicht deshalb vorhanden, weil die moderne Kunst nicht verstanden wird, sondern weil sie eben ein Echo hat. Der Kommentar, d. h. die Reflexion, gehört nicht zusätzlich zur modernen Malerei oder Lyrik, sondern ist ein Existenzmodus des Künstlers und Kunstgenießers. Der moderne Mensch ist das Wesen, das alles kommentieren muß.

Insofern und nur insofern gehören der Kommentar, die Kritik, Theorie, Essays "zum Wesen der Sache selbst" und "ist substantieller Bestandteil dieser Kunst". (13) Nicht deshalb wird zur modernen Kunst ein Kommentar geliefert, weil sie es besonders nötig hätte, erklärt zu werden, oder weil man in ihr eben "weniger" sehen, hören, "erkennen" könnte. Dieser Eindruck könnte entstehen, wenn man die Begründungen Arnold Gehlens, die er zu seiner These: "Der Kommentar gehört zum Bildinhalt, zur Substanz der neuen Kunst" (14) liest, gibt.

Nicht, als wäre "zu wenig" oder "kein" Inhalt vorhanden, nicht deshalb muß die "Theorie" den "Inhalt" ergänzen oder ersetzen. Die Strukturen, Zeichen, Figuren der gegenstandslosen Malerei bedeuten nicht "ein weniger". Trotzdem ist es wahr, der Kommentar gehört zur Aktion der Kunst, ist ihr existentiell zugehörig. Nur deshalb aber, weil sie, die Kunst, selbst Kommentar zur neuen Wirklichkeit ist.

Die Kommentarbedürftigkeit ist ein Zeichen der modernen Bewußtseinslage und nicht für die "Dürftigkeit" der Malerei oder Lyrik. Der Kommentar hat die Funktion der "Feststellung", d. h. er muß die Identität des Bildes erfahrbar ma-

chen und muß das Herausspringen dieser Identität aus den erfaßten Strukturen ermöglichen. Der Kommentar hilft, das Bild, das Gedicht "festzustellen", es fest-zu-halten und ein-zu-ordnen. Dadurch wird der Kommentar zum Träger der Relation zwischen Künstler, Werk und Betrachter. Der Kommentar macht ein "unwahrscheinlich" schönes Werk für uns wahrscheinlich, das ist erfahrbarer. Er nimmt ihm den ersten Zauber. Der Betrachter ist nicht mehr verzaubert und gebannt, auch nicht schockiert und erschreckt. Er denkt, weil er mit dem Kommentar an-schauen darf. Er erfaßt. Das Bildwerk behält einen letzten Zauber.

So wie die Theorie dem Künstler half, sich zu erhellen (nicht half zu schaffen), so hilft der Kommentar dem Betrachter, in den Dialog mit dem Bilde zu treten. Damit erst gerät das Bild in die letzte Fest-stellung, nachdem es in der Aktion des Malens eine erste Erstarrung im Resultat erfuhr. Die zweite Feststellung geschieht durch den kommentierenden Betrachter. Er sucht nun die Bildeinheit und Struktur-Identität des Bildes.

In dieser existentiellen Relation geraten Bild und Betrachter in einen Prozeß, der parallel zur vorangegangenen Malaktion zu verstehen ist. Der Betrachter wird versuchen, Funktion des Bildes zu werden, und das Bild wird unvermutet "Funktion" des Betrachters. Mit Hilfe des Kommentars erfahren wir eine Integration. Dies geschieht einerseits durch Fest-Stellung einer Bildidentität und andererseits durch die Erfahrung, daß diese Identität des Bildes von der Identität des Betrachters mit abhängt. Diese scheinbare Subjektivierung bedeutet die Chance, seine personale Identität gewinnen zu können vor einem Bild und das Bild seinerseits in seiner strukturierten Einheit fest-zustellen.

Die moderne Malerei und Lyrik hat ihre sozial-anthropologische Funktion in einer existentiellen Beziehung gefunden. Auf dieser Ebene scheinen André Malraux's Worte von der Funktion der Kunst erst gerechtfertigt: "Alle Kunst ist Kampf gegen das Schicksal, Kampf gegen das Wissen von der Gleichgültigkeit und dem Bedrohenden des Kosmos: Kampf gegen das Irdische und den Tod". (15)

Dieser Kampf ist aber gleichbedeutend mit dem Ringen um personale Identität, wie es uns die moderne Psychotherapie als Zentralanliegen aufzeigt. Identität zu finden, sich zur Einheit der Person zu integrieren, bedeutet personales Menschsein erwerben. In diesem Sinne ist das nicht-festgestellte moderne Bild, dessen Identität zu wechseln scheint die neue Weise, daß ein Bild als Bild, daß ein Gedicht als Gedicht, eine Figur als Figur die Funktion und den Charakter einer Entscheidung für die Persönlichkeit des Betrachters erhält und nicht mehr vom Thema her geschieht.

Dieser Vorgang ist etwas anderes als die Darbietung einer Ideologie. Die Kunst "reicht sich hier" nicht, wie Gehlen meint, in alle die zahlreichen politischen

und sozialen Bewegungen dieses Jahrhunderts ein. (16) Auf diese ideologische Weise jedenfalls nicht.

Dieser Vorgang kann ideologisch mehr oder minder beeinflußt oder unterströmt sein, aber nicht jeder Kommentar muß schon Zeichen einer Ideologie sein, oder wir benennen Theorie, Kommentar, Wissenschaft, jeden geistigen Prozeß mit dem Begriff Ideologie. Ideologie sollten aber im Anschluß an Theodor Geiger nur jene Aussagen sein, die als Ausströmung eines Vitalinteresses den Weg zur Wahrheit verkehren. Wenn Gehlen von "Kunst-Ideologie" spricht und "daß diese moderne Kunst im höchsten Grade literarisch ist" (17), so kann damit nur gemeint sein, daß die Theorie und der kritische Kommentar, Maßstäbe und Analyse mit einem spezifischen Kategorienapparat dem Künstler als auch dem Betrachter zur Verfügung stehen. Das Ideologie zu nennen, würde nur eine unnötige Vermischung der Begriffe wie Ideologie, Theorie, Rationalität und Bewußtsein mit sich bringen.

Die moderne Malerei wird gerade nicht "literarisch" durch die "Kommentar-notwendigkeit", wie es die Genrebilder des 19. Jahrhunderts waren. Sie gibt uns "Strukturen", und das ist das Gegenteil von "literarischer Fiktion" der Welt. Die moderne Welt verlangt den reflexiven Menschen, dieser malt mit einer Theorie aber gegen Ideologie und "Literatur". Der Mensch des modernen Zeitalters kreierte den "Schrei der Nüchternheit", das "kalkulierte Wunder" und gewinnt eine neue Ebene der Integration.

Die Funktion der Kunst gebiert einen neuen Dialog. Kunst setzt und erweist neue Relationen zwischen Mensch und Welt. Aus den Beziehungen der Bausteine entsteht ein Beziehungsnetz. Die Verschränkungen der Bildelemente ergeben das Kontinuum der Verknüpfungen eines Kunstwerkes.

Die Bedeutung der Kunst liegt im Sichtbarmachen von Verhältnissen und Abhängigkeiten. Visuelle Formationen zu ordnen, ist ein Bemühen der "Sinndeutung" des Seienden ohne Pathos, ohne Idole und Illusionen. Picasso hat diesen Tatbestand formuliert: "no la fachada de las cosas, sino su estructura sefeta..." "Nicht die Fassade der Dinge, sondern ihre geheime Struktur" (18).

## Literaturhinweise:

1. vgl. Bense, Max Programmierung des Schönen,  
Baden-Baden 1960, S. 23/24 ff.
2. Gehlen, Arnold Anthropologische Forschung, rde  
138 Hbg. 1961, S. 121
3. Gehlen, Arnold ebd. S. 96
4. Höllerer, Walter Nach der Menschheitsdämmerung,  
Akz. 1954, S. 127
5. Gehlen, Arnold Zeitbilder S. 62
6. Gehlen, Arnold ebd. S. 53
7. Adorno, Th. W. Rede über Lyrik und Gesellschaft,  
in: Akzente 1957, S. 15
8. Lukács, Georg Wider den mißverstandenen Realis  
mus, Hbg. 1958, S. 71
9. Movens S. 85/86
10. vgl. Movens S. 85
11. Mon, Franz Akzente 1961, S. 32
12. Blöcker, Günter Die neuen Wirklichkeiten, Berlin  
1957, S. 19
13. Gehlen, Arnold Soziologischer Kommentar  
zur modernen Malerei:  
Merkur 1958, S. 304
14. Gehlen, Arnold ebd. S. 304
15. Malraux, André Das imaginäre Museum
16. Gehlen, Arnold ebd. S. 307
17. Klee, Paul
18. Picasso, Pablo, zitiert bei Paul Westheim  
El Pensami ento artistico moderno,  
Ars Mexico, 1945, S. 2220

## Geschichte einer Wandlung

Der Grund für das Abenteuerliche und gar Schockierende an der modernen Kunst finden wir darin, daß sie eine Kunst im Inneren einer technischen Zivilisation ist und sein muß. Darum hat sie auch so viel schockierendes für die Gebildeten unter ihren Verächtern; darum ist der Dialog der modernen Kunst mit den "humanistisch Gebildeten" manchmal so schwierig. Sie ist "ästhetische Information" im Netz der Informationen und Deformationen der Zivilisation bezeichnend, daß sie nicht nur das Leben aller ermöglicht, sondern auch alle Mittel des Daseins unter die beherrschende Idee der Zivilisation bringt. In einer fortgeschrittenen Zivilisation besteht ein enges Beziehungsgeflecht zwischen ihrer technischen, wirtschaftlich-sozialen, politischen und ästhetischen Realität. Alles liegt auf derselben Ebene. Es besteht eine so intensive Interdependenz, daß früher oder später die ästhetische Realität demselben Niveau angehört wie die technische.

Gebrauch der Mittel, Aufbau einer "Mittler- und Zwischenwelt" sind das Begründende sowohl des ästhetischen als auch des technischen und politischen Prozesses unserer Zivilisation. Man schafft und schafft, gebraucht neue Mittel in "artistischer Gesinnung" sowohl in der Technik und Wirtschaftswerbung als auch in der Kunst.

Eine fortgeschrittene Zivilisation wird nicht durch die Erfindung und Produktion von Maschinen für Energie und Arbeit, sondern durch die Erfindung, Produktion und den Absatz von Maschinen für Information, Kommunikation und Spiel charakterisiert.

Diese Maschinen greifen nicht mehr in die Natur und ihre Objekte ein, sondern tasten sich unweigerlich ins Bewußtsein aller Subjekte vor. Die Natur wurde verändert und ausgenutzt, die "Leute" werden manipuliert. Das Machen betrifft schon lange nicht mehr nur die *außen* gegebene Welt, sondern trifft das *Innere* des Subjekts. Die Zivilisation hat Mittel produziert, und diese Mittel machen ihre Welt aus.

Das Gemachte hat eine andere Perspektive der Realität. In dieser verändert und bricht sich das machende und doch auch schon gemachte Subjekt. Die Emanzipation der Subjekte einerseits und die Emanzipation der gemachten Objektwelt als Zivilisation andererseits ergeben als Voraussetzung die Emanzipation des Ästhetischen. Die Befreiung der Kunst nicht nur aus ihren soziologisch-politischen und ideologisch-moralischen Bindungen, sondern ihre Lösung vom Inhaltlichen und Gegenständlichen ist ein Ereignis der Zivilisation.

Nicht nur die "totale Zivilisation" integrierte die Kunst, auch die Kunst integrierte zu einem Teil schon die "technische Mittlerwelt" in sich. Ja, sie verlangt nun, - ähnlich wie die Technik - auch eine neue sekundäre, dazwischen geschobene Welt zu produzieren und hat Gegenstände zum Ziel und nicht zum Vorbild oder Anreiz. Die Mittlerwelt der technisch-wirtschaftlichen Realität und die "Zwischenwelt" der Sprache und des Ausdrucks - der Kunst also - verfließen ineinander und verweben sich zu einer Einheit.

Diese Einheit der technisch-ästhetischen Zivilisation wäre "human" lebbar, denn darin ist Kunst keine Dekoration, kein Stimulans der Ungetrösteten und Ausgebeuteten, aber auch keine Legitimation der Mächtigen, sondern ist "Lebensmittel", zum Gebrauch bestimmt, aber unverbrauchbar.

Nach der Desintegration der Kunst und der Desorganisation aller Kunstgruppen und der Desorientierung der Künstler gelangt die Kunst in die Phase ihres Eindringens in die lebensermöglichenden Prozesse der Zivilisation. Kunst gerät ins Systemgeflecht der Zivilisation, aber wird nicht einfach verschluckt, sondern kündigt eine Umprägung der technischen Zivilisation an. Sie wird Existenzmittel für das Dasein der "Leute" und verbürgt zu ihrem Teil die Selbsterfahrung und das Selbstbewußtsein der Person in der Zivilisation.

Das ist das Leitmotiv unserer Untersuchung: das Kunstwerk verschwindet als Luxus und Dekoration und wird eine hilfreiche Daseinsnotwendigkeit der modernen menschlichen Existenz.

Man spricht schon lange - nach Ogburn, Barnes und Karl Mannheim - vom Auseinanderfallen der Entwicklung technischer und geistig-moralischer Art. So lange die Veränderungen langsam und kaum bemerkt vor sich gingen, machten sie dem Menschen keine Schwierigkeiten. Sie schlichen sich unmerkelt in ihn ein. Wenn aber der Wandel der Gesellschaft, Wirtschaft und technisch-wissenschaftlichen Realität so schnell wird, daß er fast explosiv erscheint, bewirkt er eine Menge von Störungen.

In diesen Epochen wird die "partielle Kulturrückständigkeit" (Ogburn) eines Bereiches wie dem des Moralischen, Religiösen oder Ästhetischen besonders auffällig. Die Verwandlung der Kunst heute folgt der gewaltigen und gewalttätigen Umwandlung der menschlichen Gesellschaft. Sie folgt ihr aber in einer zukunftssträchtigen Art und Weise. Die Kunst in ihrem originalen Werken verfällt nicht dem Nachhinken, bleibt nicht hinter der Umwandlung der Gesellschaft zurück. Sie ist erfinderisch und vortastend genug, um dem "cultural lag" nicht zu verfallen. Sie ist im Gegenteil fast die einzige geistige Erscheinung, die sich ihm nicht nur entzieht, sondern die an der Stirnfront der Gegenwart ihre Fühler nach dem Zukünftigen ausstreckt. Sie tut das in einer solchen fast prophetischen Weise, daß sie selbst noch eine sozusagen unvorgesehene Disproportionalität der Gesellschaft schafft, in der sie gemacht wurde.



Diese Disproportionalität zur ästhetischen Realität erfahren die Glieder der Gesellschaft in Form eines unvorgesehenen Kunst-Schocks. Die Phasenverschiebung in der Entwicklung der gesellschaftlichen Bereiche wiederholt sich mannigfach neu nuanciert in den einzelnen Personen. Soweit sie ihre technische und zivilisatorisch-wirtschaftliche Existenz auf das Heute ausrichteten, verbrauchten sie ihre Energien in der Anpassung daran.

In den Sphären des Psychischen, Politischen, Ästhetischen und Moralischen hinken sie der Entwicklung nach. Das nachhinkende Bewußtsein *verhält sich unreflektiert*. Seine naiven Ideologien bekräftigen es dabei und legitimieren sogar sein Unangepaßtsein in den anderen Bereichen. Die Folge ist klar. In den Bereich des Psychischen dringt Krankheit ein, in den Bereich des Politischen die Gewalt, in den Bereich der Kunst der Schock und der Ärger darüber, auch hier nicht zur Ruhe zu kommen. Ressentiments lassen den Schock aus der erstmaligen Begegnung zu einer Verklemmung werden, die den Dialog mit dem Kunstwerk unmöglich macht.

Man beruhigt und gewöhnt sich dabei, ganz verschiedenartig auf die Bereiche der modernen Zivilisation zu reagieren. Die Freizeitmaschine als Massenkommunikationsmittel wird anders bewertet als das Kommunikationsschema *Kunst*. Das Spielschema Sport wird leichter aufgegriffen als das Spielschema *Kunst*. Man richtet sich in einzelnen Bereichen des Berufs "modern" ein, ansonsten beruhigt man sich in Vorurteilen des nachhinkenden Bewußtseins und institutionalisiert die partielle Kulturrückständigkeit in der ästhetischen oder politischen Gewohnheit.

Je mehr aber die Kunst durch ihre Desintegration aus der "Hierarchie der Gesellschaft" in die Zerstreuung eben der neuen Gesellschaft gerät und damit wirklich integriert wird, um so schwieriger wird die Haltung, die eine schizophrene Bewertung ein und derselben Zivilisationsprozesse bewahrt hat. An der neu integrierten modernen Kunst und damit an den ästhetischen Prozessen der Zivilisation wird das Seins- und Selbstverständnis des Menschen neu aufgerollt. Seine Identität und seine Gesellschaftsplanung wird der Sphäre der wissenschaftlich-technischen, der soziologisch-politischen oder ästhetischen Realität angehören, jedesmal muß eine differenzierende, aber im Grunde bejahende Haltung ins Spiel gebracht werden.

Nachdem alle historisch-gewordenen Kollektivformen, Institutionen, Systeme und Traditionen nicht mehr fraglos herrschen, sondern vom modernen Subjekt in Frage gestellt werden, ist die Befreiung des Subjekts das Charakteristikum der Epoche. Eine Bedingung der Möglichkeit des neuen Gedichtes ist das entbundene Subjekt des Menschen. Nur dies kann seit Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé dichten. Das tut es "aus Abscheu vor dem Illusionismus, aus verdrossener Liebe zu einer zur Lüge gewordenen Poesie aus dem Gefühl, daß man

endlich eine Verantwortung auf sich nehmen muß, um sie wenigstens wieder zur Wahrheit zurückzuführen". (1)

Zwei einschneidende Vorgänge sind seit zweihundert Jahren zu bemerken: Die eine Veränderung betrifft die Funktion der Kunst im Bau der Zivilisation; die andere weist die Desintegration des Künstlers aus der Gesellschaft auf. Beide sind, ineinander verschränkt, gegen Ende des 19. Jahrhunderts endgültig zum Durchbruch gelangt.

Dem gingen wichtige Erkenntnisse und insbesondere Wandlungen in den geistigen Stimmungslagen und im Lebensgefühl des europäischen Menschen voran. Im Übergang vom 17. zum 18. Jahrhundert beginnen die geistigen Entwicklungen, die bislang in Theorien der führenden Geister Gestalt gewinnen, in den Lebenshaltungen und Ideologien ganzer Gesellschaftsschichten zu herrschen. "Hierarchie, Disziplin, eine von der Autorität gesicherte Ordnung, Dogmen, die das Leben mit fester Hand regeln, all das liebten die Menschen des 17. Jahrhunderts. Zwang, Autorität, Dogmen, das haßten in unmittelbarer Nachfolge die Menschen des 18. Jahrhunderts." (2)

Die gegebene Ordnung wird fragwürdig. Die statische Gesellschaftsordnung löst sich auf. Die Möglichkeit der Veränderung, Wandlung, Umgestaltung wird tägliche Schlußfolgerung; Revolte und Revolution verlieren das Bizarre und das Charakteristikum tollkühner Ausnahmen. Man gewöhnt sich an den Gedanken des Ungehorsams, man gewöhnt sich daran, laufend Fragen zu stellen und Tatbestände als fragwürdig zu sehen. An die Stelle oder zumindest an die Seite der Idee der Pflicht wird die Idee des Rechtes gestellt: die Menschen- und Bürgerrechte, das Recht des persönlichen Gewissens auf Kritik. Die Möglichkeit einer Veränderung, nicht vom Vergangenen her, wird eingeübt.

Die Merkmale des mittelalterlichen, aber auch des klassischen Menschentyps, werden im Denken der neuen Philosophen, Schriftsteller und Künstler, dann aber auch in der Lebensstimmung ganzer Gesellschaftsschichten verneint oder zumindest bezweifelt. Verharrung, Ordnung, Stetigkeit, Harmonie erscheinen schal. Wißbegierde, Kritik, Veränderung, Experiment kennen nun die Begierde des Fortschreitens, das Eintreten in Neuland, die Formulierung vieler Fragen. Man hat keine Angst mehr vor dem Raum, noch vor der Zeit, weder vom Vergangenen noch vom Zukünftigen her, weder vor der Materie noch vor der Idee. Der "neue Mensch" analysiert, gewinnt Möglichkeiten und handhabt sie.

Für die Stellung des Künstlers und für die Funktion seiner Kunst haben diese Wandlungen notwendige Folgen. Der Künstler ist nicht mehr Sprachrohr einer "absolut" gegebenen Gesellschaft, ihrer Ordnung und ihres Lebensgefühls. Er ist nicht mehr der Artist, der nur dem Bestehenden Legitimität gibt, der den Schmuck der Macht liefert, der dem *hohen Sein* den *hohen Sinn* gibt. Er wird die Vorhut der Widerständigen, Aufbegehrenden und Revoltierenden.

Vom 18. Jahrhundert an gerät der Künstler durch die Gesellschaft in die Fragwürdigkeit seines Auftrags. Was soll er noch verherrlichen, was soll er legitimieren, was soll er fraglos schmücken? Der Künstler steht allein mit seiner Kunst, die soziologisch-politisch funktionslos, "außerordentlich" geworden ist. Der Künstler, vorher noch stets gern gebraucht als fünftes Rad am Wagen der Geschichte, wird nun von der Geschichte in die Sinn- und Auftragslosigkeit getrieben. Die Ordnung bedarf keines fünften Rades. Es gibt nichts Endgültiges, das legitimiert werden soll. Die Legitimation ginge ins Leere, nützte nichts.

Das Bedeutsamste an diesem Prozeß ist der Verlust der alten Wertordnung in dem Sinne, daß die Menschen frei geworden sind, sie zu befolgen oder nicht. "Damit ist etwas Neuartiges und Ungeheuerliches angebrochen. Man findet sich auf einmal hineingeworfen in eine Wertwelt ohne festen Grund, ohne Halt, ohne Maßstab, ohne sicheren Bezugspunkt. Alles beginnt zu wanken. Wo man sich auch festhalten will, hält man Bewegliches und Unfestes in der Hand. Alles schwimmt, gleitet, rutscht - ist nur auf relative Fixpunkte zu fixieren. Alles überhaupt erweist sich als relativ. Ein Absolutes gibt es nicht mehr." (3) Diese Epoche als Abfall zu bewerten, wie es Selmayer tut, oder als einen Prozeß der Reifung zu erfahren, versuchen wir beweiskräftig in dieser Untersuchung zu beantworten.

"Der Prozeß der Reifung geht seinen Gang, ob wir ihn herbeiwünschen oder betrauern. Wer sehnt sich nicht mitunter nach der Unschuld der Kindheit zurück, als der Vater noch die Verantwortung trug? Aber wir können unsere eigene Entwicklung nicht zurückschrauben. Immer müssen wir den Weg der Individuation vorwärtsgehen und jeden Schritt bejahen - führt er uns auch unaufhaltsam vom Vater fort in die Leere der Welt. . . Die Entdeckung der eigenen Freiheit entließ ihn aus der sicheren Helle des Vaterhauses in die Dunkelheit der Entscheidungen. Die Entdeckung der eigenen Verantwortlichkeit für den anderen bringt ihm wieder Licht in die richtungslose Finsternis der Existenz." (4)

Aus allen Ordnungen genommen, fragt die Kunst im Anfang der Moderne nach ihrer Instanz. Die Gesellschaft, die Macht in der Gesellschaft kann ihr keine sein. Die Kunst durchschaut früheren "Mummenschanz", der mit ihr getrieben wurde, und da ihr das Denken in Geleisen der Ordnung, der Autorität und der Religion verwehrt ist, entdeckt sie sich selbst.

Die Auflösung der alten Ordnungen brachte die Herauslösung des Künstlers aus der direkten Abhängigkeit und die Befreiung der Kunst von den Fesseln herrschender Ideologie.

Sie wird nun die Funktion des Lebens, nicht des Schmuckes erhalten, sie wird ein Existential im Dasein des Menschen oder sie wird gar nicht.

Sie kann von nun an der menschlichen Person, als das verstreut in der Zivilisation existierende Schöne, zum Leben helfen. Sie kann sich entscheiden, der Ohnmacht des Mitbruders aufzuhelfen wider alle Macht und wider alle Mächte. Die Kunst in der Isolierung oder im Widerstand bedeutet die Chance, daß sie eine Lebensfunktion des kleinen Mannes, d. h. der Gesamtgesellschaft, werden kann. Das "Ich" des Künstlers hat sich bei einer offenen Gesellschaft der Macht entzogen, es kann versuchen, sich der neuen Gesamtwirklichkeit zu stellen und damit die Funktion zu erfüllen, die René Char wie folgt beschreibt: "Die Phantasie aller jener durchsonnen, die mit der Zunge anstoßen, wenn sie sprechen, erröten, wenn sie etwas bekräftigen sollen. Es sind standhafte Partisanen." (5)

"Der Künstler von damals (1880-1910) läßt sich wohl am besten dadurch bestimmen, daß er mit allem Vergangenen gebrochen hat, langsam und einsam sich selbst zu erobern sucht. Einig sind sie sich in der Ablehnung. Diese trennt sie mehr und mehr von der Gesellschaft, sie verankert sie immer stärker in diesem besonderen Milieu... Die Künstler wurden eine Kaste... kennen einander... ja sie kennen überhaupt nur einander. Und greifen gemeinsam eine Kultur an, die sie verwerfen." (6)

Der große Aufruhr des Anfangs beginnt mit einer Befreiung von Lasten der Tradition überkommener Wertungen, von seelisch unrealisierten Inhalten und moralischen Ansinnen. Es entsteht eine geschlossene Gruppe, isoliert von der Gesellschaft, aus ihr desintegriert, in der die "Kunst der eigentliche Lebenszweck des Menschen" wird, und sie in ihrer Rechtfertigung und Ausdruck für eine ständige Anklage gegen die Welt findet. Mit diesem Ausklammern der Künstler aus der Gesellschaft wandelt die Kunst sich selber in ihrer Funktion und in ihrem Dienst.

Seit dem die Möglichkeit zu revoltieren als eine selbstverständliche Schlußfolgerung Geltung bekam, gibt es auch den Weg der "falschen" Revolte und des Widerstandes gegen das Fortschreiten. Auch die Art und Weise der Revolte wird eine Entscheidung, wird eine Wahl und keine Gegebenheit. Jeglicher Anfang, den Menschen der Neuzeit planen und begingen, geschieht aus einer Haltung des revoltierenden Setzens. Ein Widerstand in irgend einer Form gegen das aus der Vergangenheit in die Erstarrung Gelangte, ist Geburt einer neuen Entwicklungslinie.

Gerade der geschichtsbewußte Mensch der Neuzeit ist der geschichtsmächtige in dem Sinne, daß er zumindest bewußtseinsmäßig seine und der Menschheit Geschichte zu erhellen trachtet. Er begreift sich als geschichtliche Existenz. Es gibt keine vollendete Tatsachen für den modernen Menschen und kein Muß aus den Gegebenheiten, sondern offene Situationen, die zur Entscheidung drängen. Veränderbarkeit ist die neue Weise, in der er Tatbestände zu sehen ge-

lernt hat. Die Machbarkeit, die Formbarkeit des Gegebenen ist der Schwerpunkt seiner Existenz. Ein neuer Begriff von Realität erscheint. Er ist offener, wandelbarer, angereichert durch die Kategorie der Möglichkeit. Die Wirklichkeit wird für den modernen Geist eine Möglichkeit unter anderen.

Dies befähigt ihn, der gegebenen Realität zu widerstehen und Widerstand in eine Revolte zu verwandeln, die aus einer neuen Möglichkeit die alte Wirklichkeit nur als Absprungbasis für die neue, machbare und gemachte Welt nimmt.

Die Unabgeschlossenheit des Menschen und damit seiner Welt verlangt von ihm ein Wissen von den Strukturen dieser Realität, um daraus ihren "Telos" ablesen zu können. Der kosmologische und zivilisatorische Prozeß liegt aber für den Künstler in der Wohlgestaltetheit des Schönen.

Der Prozeßcharakter der Realität der gemachten Welt der Zivilisation setzt nicht nur das Woher, sondern auch das Wohin ihres Prozesses in etwa voraus. Aus den Strukturen des gegenwärtig Realen ist nicht nur Historie, sondern auch antizipatorisch das Zukünftige zu destillieren. Dieses Zukünftige und werdende kann man treffen oder verfehlen.

Die Kunst als eine Welt für sich und die Künstler als eine gesellschaftliche Gruppe für sich sind Voraussetzungen eines neuen Bewußtseins von Kunst, die sich selbst als Instanz und Sinn setzt. "In unserem Dunkel hat die Schönheit nicht einen Platz darin. Der ganze Platz ist ihr, der Schönheit zugeordnet." (7)

Der Desintegration der Kunst und der Künstler folgt die Desintegration jener, die die Verstehenden waren. Kritiker, Interessierte und eine Schar, die von Anfang an die adäquaten Partisanen unter dem Publikum waren, schlossen sich diesem ideellen Auszug aus der bürgerlichen Gesellschaft an. Sie waren Zeichen eines Verhältnisses zur Kunst geworden, für welche Kunst eine eigenen neue "Sprache" im Raum einer neuen Zivilisationsgesellschaft bedeutet.

Dieser Auszug geschah in einem Zeitpunkt, an dem auch andere desintegrierende Emanzipationsprozesse in Erscheinung traten. Die Aushöhlung der bürgerlichen Gesellschaft war in vollstem Gange. Damit löste sich ein "Kulturmuster" auf, in dem Kunst eine Frage der Klassengesellschaft geworden war, in der Bildung käuflich und damit der unterprivilegierten Klasse nicht zugänglich war.

Die Klassengesellschaft wie die Ständeordnung der Feudalgesellschaft gaben nur vorbestimmten Anteil an der Kultur und Kunst, nämlich den privilegierten Schichten. Die Kunst als Produktion und Konsumtion hatte ganz klare Zuordnungen in der Gesellschaft. Sie war immer Kunst für den Teil der Gesellschaft, der eben die Gesamtgesellschaft "repräsentierte". In diesem recht eingeschränkten Sinne war bislang alle Kunst "Kunst fürs Volk"! Die Beziehung zwischen Künstler und der herrschenden Ordnung war streng festgelegt - ähn-

lich wie in einer Diktatur, wo sie sowohl der Verbreitung der herrschenden Ideologie nutzbar gemacht wird als auch dem Zwecke dient, die Macht zu legitimieren und zu bewahren.

In einer Gesellschaft, in der Demokratie als Lebensform gültig wird, muß die Kunst ihre Funktion neu fixieren. Nach dem Kulturmuster der Demokratie müßte sie Kunst für alle sein. Dies bedeutet aber auch, daß sie, an eine Kaste oder Klasse nicht gebunden, nun für alle und für keinen da ist. Der rapide Aufbau der technischen Zivilisation, die Rationalität und Funktionalität verwalteter Gesellschaft integrierte in einer bis dahin unvorstellbar realwirtschaftlichen Weise Kunst in den Bau der Zivilisation. Dieser Vorgang verbindet sich mit dem Vorgang der Fundamentaldemokratisierung, und Kunst erscheint im realen Sinne für jeden und für keinen da zu sein.

Für diejenigen, die nach alten Vorstellungen die Verbindungslinien von Kunst und Gesellschaft erkennen wollen, scheint Kunst und Gesellschaft ganz und gar auseinanderzufallen. Darum ist das uns bekannte, aber doch paradoxe Phänomen vorhanden, daß überall dort, wo Demokratisierung als Lebensform gemeinsam mit technischer Zivilisation sich ausbreitet, Kunst als von der Gesellschaft emanzipiert und darum desintegriert erscheint.

Kunst fürs Volk gibt es nur noch in Diktaturen und in einigen sehr unterentwickelten Landschaften der Erde - außerdem in Museen und Instituten für Volkskunde.

Das ist die große Frage der fundamentaldemokratisierten Gesellschaft in der technischen Zivilisation: Kunst begann in neuer Weise gesellschaftlich und personal wirksam zu werden. Aufgesogen in den Prozeß der Demokratisierung und Zivilisierung wirkt sie "subkutan" im System dieser artifiziellen Welt. Entbunden vom alten Dienst dient sie jedem, der sich ihr widmet. Ihr Dienst ist aber der Dienst des Brotes geworden: lebensnotwendig, unauffällig und lebensermöglichend für personales Dasein des einzelnen.

Die Universalität der technischen Zivilisation ist gleichbedeutend mit der Universalität der gegenstandslosen Malerei, der Weltsprache Lyrik, der vorbildhaften Verbreitung der Literatur eines Joyce, Musil und Beckett. Diese Universalität einerseits und die subkutane Verästelung aller Kunst im Zivilisationsgebäude andererseits lassen die Spannung zwischen Künstler und Publikum um so befremdlicher erleben.

Diese Spannung ist ein Erbe der Vergangenheit in dem Sinne, daß sie entstand, weil die Einordnung der Kunst in ein anerkanntes, verbindliches Wertsystem nicht nur zweifelhaft, sondern unmöglich wurde.

Das Publikum, wohl erzogen, langsam im Bewußtsein nachhinkend, dressiert im alten Geiste, gebildet fürs alte Erbe sucht eine Art von Bindung an Kunst, die es gar nicht mehr gibt. Wenn der einzelne sich ihr aber neu ausliefert,

merkt er die verbindliche Funktion moderner Kunst. Diese Funktion macht die Zerstreung des Ästhetischen zum Programm ihrer Existenz. Die ästhetische Information, die Kunst, die an der Unwahrscheinlichkeit einer Wohlgestaltetheit entsteht, überspringt nicht nur alle gesellschaftliche, sondern auch herkömmlich ästhetischen Grenzen. Als Information des Schönen aufgefaßt, erscheint Kunst überall, erscheint sie in den Fabriken Olivettis, in den Stadien des Sports, in den Laboratorien der Forschung und sogar in den Schulen, Hochschulen und Kirchen. Die Nachricht vom Schönen hat Wirkfelder überall, aber hat im Kunstwerk die Intensität der Wahrheit. Darum schockiert sie darin am schärfsten.

## Literaturhinweise:

1. Char, René Dichtungen, Frankfurt 1959, S. 95
2. Hazard, Paul Die Krise des europäischen Geistes, 1680-1715, Hamburg 1939
3. Conrad, K. Das vierte Zeitalter und die moderne Kunst, Betrachtung zur Entwicklungspsychologie unserer Epoche, in: Psychiatrie und Gesellschaft, Bern 1958, S. 110
4. Conrad, K. ebd. S. 112/113
5. Char, René Dichtungen, Frankfurt 1959, S. 139
6. Malraux, André Das imaginäre Museum, S. 127
7. Char, René



## Kunst und Zivilisationsgesellschaft

Unsere Zivilisation ist in ein Stadium getreten, in der sie mehr und mehr durch die transklassische Maschine, die weder Energie erzeugt noch Arbeit leistet, wie die klassische, sondern eine nichtphysische Funktionen hat, charakterisiert wird. Beweis und Information liefern diese Maschinen, die in der modernen Nachrichtentechnik ihre Anwendung finden. Diese innere Wandlung der Zivilisation ist fast intensiver als die Revolution am Anfang der Industriegesellschaft. Technik greift nun in die psychisch-geistige Realität des Menschen ein, und der Mensch wird in einem neuen, extensiven und intensiven Sinne manipulierbar.

Damit verändert sich auch der Begriff der Rationalität. Er kennt nicht nur die Elemente der Bestätigung und Gewißheit, des Beweises und der Präzision, sondern birgt auch Überraschung und Chance als Elemente einer neuartigen, zivilisatorischen Rationalität in sich. "Wissen im Sinne von Übertragen heißt im Grunde nichts anderes als überraschen". (1) Information und Kommunikation sind die beherrschenden Begriffe dieses Innenraumes der technischen Zivilisation. In diesem Rahmen aber scheint es keinen wesentlichen Unterschied zwischen wissenschaftlicher und künstlerischer Produktivität zu geben. Intellekt und Originalität sind beiderorts erfahrbar. Fassen wir das Kunstwerk im Rahmen der wissenschaftlichen Zivilisation als "Träger ästhetischer Information auf, so ist leicht einzusehen, daß das Kunstwerk auch als Information aus Zeichen aufgebaut ist. Diese Zeichen als Strukturen oder Gestalten sind es, die schön oder nicht schön genannt werden können. Auch wenn ästhetische Information uns an anderen Produkten als am Kunstwerk mitgeteilt wird, erscheint ihr Zeichencharakter neu, überraschend, unvorsehbar, ursprünglich." (2)

Eigentlich ist jedes Kunstwerk in diesem Sinne vor seiner Herstellung immer unvorstellbar. Auch anthropologisch scheinen Unwahrscheinlichkeit und Einfachheit die ästhetisch wirksamen Auslösermerkmale in der Natur und beim Menschen zu sein. (3)

Die Realität eines Kunstwerks ist an ihr Unwahrscheinlichsein gekettet, es hat nicht nur die Rolle des Unvorhersehbaren, sondern ist auch von äußerster Zerbrechlichkeit. "Als Information aufgefaßt, bestätigt also jedes Kunstwerk nicht nur die hohe überraschende und zerbrechliche Natur seiner Wirksamkeit, es wird auch verständlich, daß die Wahrnehmbarkeit der Kunstwerke als Kunstwerke immer nur von schwankender Gewißheit sein kann, die ihre Feststellungen durch Interpretationen ergänzen muß." (4) Die Fragilität des Vergänglichen objektiviert sich ganz unvorhergesehen im Kunstwerk des 20. Jahrhunderts.

Arnold Hauser überschreibt das Kapitel über das 20. Jahrhundert in seinem großangelegten Werk "Sozialgeschichte der Kunst und Literatur" - "Im Zeichen des Films". (5)

Das Bildbedürfnis der Massen wird durch Photo und Film, durch Magie und Mythos des die Wirklichkeit widerspiegelnden Bildes gesättigt. Während man die Kunst der Malerei und Plastik als "Schöpfung einer ganz spezifischen Ausdruckssprache" (6) versteht, gewinnt die Darstellung des Bildes als "Reiz-Füller" ihre eigentliche, heute gültige Domäne: den Film, das Photo, das Fernsehen; die "Bildzeitung" und "Illustrierte".

Die Massenkommunikationsmittel sind technische Mittler, bei denen es auf das Inhaltliche, auf die Daten ankommt. Es handelt sich dabei um eine gigantische Überflutung durch reproduzierte Welt-Daten als Information und Unterhaltung, um eine neue Sprache, ein neues Symbolsystem, das, anthropologisch gesehen, auch die Aufgabe der Welt- und Selbstdarstellung besitzt. Auch innerhalb der Welt der Massenmedien gelten die Kategorien: Offenbarung und Ausdruck des Menschen, Verständigung durch Chiffren, Symbol, Zeichen, Gesten, Bewegungen, Sprache und Bilder.

Zum Aufbau der Person, zum Aufbau eines geistigen Seins ist die Verwirklichung dieser menschlichen Wesensmöglichkeiten notwendig. In der modernen technischen Zivilisationswelt ist dieses System der technischen Mittler, diese Vermittlung von Daten, Informationen, Illusionen, Vorstellungen und Tagträumen notwendig.

Wenn einerseits das Gesendete in irgendeiner Form den Merkmalen einer künstlerischen Qualität nahekommt und der Mensch die Fähigkeit der Verarbeitung und des Dialogs dabei nicht verliert, ist diese neue Sprache unserer Welt eine legitime Selbst- und Welt Darstellung. Als Massenmedien vermitteln sie alles nach ihren eigenen Gesetzmäßigkeiten und entwickeln sogar bestimmte Kategorien der Kunst.

Hier wird eine weitere Desintegration der Kunst deutlich. Man könnte dieses Phänomen eine innere "Desorganisation" der Kunst nennen, denn die Massenmedien setzen an ganz bestimmten Funktionen einiger Erscheinungsbestandteile der Kunst der Vergangenheit an. Sie stellen dar, sie erzählen, sie handhaben Zeit und Raum mit Willkür.

Die Malerei und Plastik, aber auch Prosa und Lyrik verlieren soziale und anthropologisch nicht unwichtige Funktionen von früher. Sie werden zur "reinen Kunst" in der massenmedialen Zivilisation gezwungen. Den neuen Mythos, den neuen Traum, die irrealen Welt und die neue Magie gibt der Gesellschaft nicht die Malerei, nicht die moderne Lyrik, sondern der Film, das Photo, die Presse, der Funk. Die Illustrierte, nicht der Roman, ist Ort für die Fabulierkunst des Klatsches, des Tratsches, der unterhaltsamen Information. Das ist ei-

ne legitime Funktion in der Gesellschaft. Moderne Kunst ist aus dem Bereich der "Magie und des Mythos", der illusionären Fiktion entlassen. Was beide eint, ist ihr "Sprachesein" für den modernen Menschen; was sie trennt ist z. B. ihre Stellung zur Fiktion und Illusion.

Der Emigration und Sezession der Künstler aus der Gesellschaft folgt das Einströmen der Filmregisseure, Photographen, Schauspieler-Stars in die Stellungen gesellschaftlicher Geltung. Die begonnene freiwillige Desintegration der modernen Kunst endet in einer Grenzsituation: in der Abdrängung vom *Was* ins *Wie*. "Alle die Darstellungswerte, die ehemals die Malerei als "Fiktion" beherrschten, strömen im Film zusammen: die Absicht auf Verführung und Rührung, Stil und Dichtung im Sinne des Theaters, Schönheit der Gestalt und des Ausdrucks. Feierlich psalmodierend tanzt vor dem Hintergrund vergangener Zeiten eine ferne Maske im Licht, vor uns aber taucht flüsternd aus dem umhüllenden Schatten das verzerrte Antlitz der Großaufnahme." (7)

Das Inhaltliche, verführend und rührend, gerät aus der modernen Kunst, als wäre gerade dafür der Film, das Photo, das Fernsehen geschaffen. Die "Beschränkung" auf das *Wie*, auf die Form- und Strukturzeichen ganz allgemein wird eine sozial- und kulturgeschichtliche Notwendigkeit.

Malerei und Plastik verlieren nach und nach gewisse Funktionen sozialer und anthropologischer Art an andere Mächte. Was sie früher in sich vereinigte, nämlich alles in einem zu sein: Fabel, erzählendes Bild, Geschichte, Mythos, Belehrung, Moral, Fiktion, Traum, Schmuck.

Die Bedingungen der Möglichkeit des Gedichts in der derzeitigen Situation unserer Zivilisationsgesellschaft sind die Bedingungen dieser selbst. Das moderne Subjekt und das spezifische Verhältnis zwischen Welt und Mensch sind darin enthalten. Das Gedicht, scheinbar das Subjektivste unter den Werken des Menschen, ist nichtsdestoweniger Geist vom Geist der Zeit, Fleisch vom Skelett des "sekundären Systems". Es ist Aussage aus dem riesigen Umkreis von Sendung, Rede, Tagung und Anweisung, aus dem "endlosen Gemurmel" aus dem Sage- und Redestrom" unserer Welt, aus dem Fluß des Geschriebenen, aus dem Stausee des Gedruckten.

"Schönheit ist Wahrheit, Wahrheit Schönheit" (John Keats) ist ein durchaus neuer, sehr auf Realisation drängender Satz. Er ist Schlüssel der neuen Kunst. Dabei muß man bescheiden genug sein, die Aussagen der neuen Lyrik gerade in diesem ihrem Antwortcharakter "nur" als "eine negative Theologie" anzusehen. Diese "negative Theologie" ist die "einzige Universalität, die ich der Poesie zuerkenne; ein Wissen, das ich vielleicht, so negativ und unbeständig es sei, die Wort-Wahrheit nennen könnte". (8)

Als eine solche "Antwort" wird die moderne Lyrik ihrerseits von der Zivilisation und Gesellschaft getragen und bedingt. Sie ist Teil dieses Zivilisationssys-

tems. Sie ist Produkt der historischen Entwicklung so, daß sie diese Produktionsgesellschaft übersteigt.

"Der Künstler, glaube ich, ist zugleich "primitiver" wie auch "zivilisierter" als seine Zeitgenossen; seine Erfahrung reicht weit hinter die Zivilisation zurück, und indem er doch nur sie zum Ausdruck bringt, bedient er sich bloß der Zeichensprache der Zivilisation". (9) Und er bringt nicht nur die Zivilisation "zum Ausdruck", sondern er schafft sie mit, und er formt sie mit um.

Die erste Fragestellung läuft auf das Problem der Interdependenz von Literatur und moderner Zivilisationsgesellschaft hinaus. "In dem Maße, in dem die Wirklichkeit wirklicher wurde, wurde das Symbol symbolischer und die Kunst artistischer". (10)

Je mehr die Welt des Menschen ein dichtes, technisch-wissenschaftliches Netzgeflecht wurde, je mehr es für den Menschen in ihr einer "Weltüberflutung" kam, um so mehr wurde die Kunst Zeichen und Zeichensystem, künstlicher und fragiler. Der Verdichtung der künstlichen Massenmedien- und modernen Wirtschaftswelt entsprach als "Antwort" die Wort-Verdichtung, die Wort-Kunst. Eine "Wort-Wahrheit", eine "Kunst-Wahrheit" war die Antwort auf diese Welt- und Existenzfrage. Das überraschend Neue an ihr ist, daß sie sich als schön erweist.

Das lyrische Gebilde ist subjektiver Ausdruck personal-gesellschaftlicher Gegebenheiten, in denen sein Autor lebt, die im Autor leben und in denen alle existieren. Zum Kunstwerk wird es durch den Destillierungsvorgang, der stets aus dem subjektivsten Ansatz eine objektive Aussage hervorgehen läßt, weil Kunst nicht nur durch das "Abbrennen des Stoffes" (Julius Overhoff), sondern genau so sehr durch das "Ausbrennen des Subjekts" entsteht. Beide Vorgänge geschehen heute in einem "glühenden Empirismus" (Yves Bonnefoy).

Gerade deshalb erscheint das "gelungene" Gedicht nicht nur als subjektiver Ausdruck einer allgemeinen Lage, sondern auch als die in "Objektivität umschlagende Subjektivität". (Adorno) Die erhellende Kraft ist die ihrer schwebenden Vereinigung von nicht ausgeloteter, dunkler Subjektivität und einer synthetischen und daher mitteilbaren Objektivität. Das Allgemeine in der Besondersartigkeit, das Einzelne als Modell des Allgemeinen ausgewiesen zu haben, läßt das neue Gedicht als eine im inneren Geflecht von Geschichte und Gesellschaft, von Person und Zivilisation aufzeigbare Gestalt finden.

Das neue Gedicht ist das mannigfaltig bedingte Gedicht. Das neue Gedicht ist das vom Bewußtsein des Bedingtheits beherrschte Gedicht und deshalb des Ausbruchs aus dem Nur-Bedingten fähig. Weil das Gedicht etwas mit unserer Lage zu tun hat, ob bejahend, verneinend, hoffend oder klagend oder alles in sich vereinigend, darum erfahren wir im rechten Bewußtsein der Lage durch das

Gegenwärtigsein im Heute, daß es im Gedicht auslotbare Schichten gibt, die aus einer zeitgenössischen Solidarität gespeist werden.

"Die Poesie muß von allen gemacht werden". Ja, sie wird von allen gemacht oder zumindest von einem Kreis derer, die in der Solidarität ihres gegenwärtigen Bewußtseins stehen. "Ein kollektiver Unterstrom grundiert alle individuelle Lyrik." (11) Dabei bemerkt Erich Neumann mit Recht, daß neben der Funktion, als Ausdruck einer Zeitgenossenschaft zu gelten, auch andere kollektive Gemeinsamkeiten ausgesagt werden. "Die Funktion des schöpferischen Menschen ist nun nicht nur, die höchsten transpersonalen Werte seiner Kultur darzustellen, wodurch er zum gefeierten Repräsentanten seiner Zeit wird (oder auch nicht), sondern auch die kompensatorisch für seine Zeit bedeutsamen, aber ihre unbewußten Werte und Inhalte zu gestalten." (12)

Die Poesie strömt nicht nur aus archaischen Schichten des Unbewußten, sondern zu allererst ist sie ein Strom der Verbundenheit zwischen Menschen, die ein genaueres Bewußtsein ihrer Zeitgenossenschaft haben.

Die Formelemente der neuen Lyrik sind Kategorien der modernen Gesellschaft und Elemente der Existenz ihrer Glieder. Sie stehen in Korrespondenz und Wechselwirkung. Eine differenzierte, empfindliche Subjektivität wird von der Welt angerührt und erregt. Das wache Subjekt erfährt Realität nur in der Form der deformierten und widerspenstigen Wirklichkeit.

Wer von der Subjektivität des modernen Menschen spricht, scheut jede programmierte Verbrämung. Er "muß die Klarschrift des Objektiven freilegen". (14)

Das bedeutet die "Sprengung der gewohnheitsmäßigen Realität" (15), das Erfinden eines Neuen, weil es schon in anderen Dimensionen gefunden ist. Ein Stück Welt erfinden, ist nur in einem Zeitalter der Erfindungen und des Produzierens möglich. Nur ein Zeitalter der "vita activa" (H. Arendt) kann das Gedicht als ein "Stück Welt" erfinden und machen. Diese Erfindung, fast ohne Darstellungs- und Informationswert" beruhigt nicht, will nicht Ornament geben". (16)

Das Gedicht, auch das notwendige, war früher meist lebens-unnütz. Heute ist auch das "unnütze" Gedicht von "Nutzen" für das Dasein. Das Gedicht als "Anti-Ware" wirkt in die Gesellschaft der Warenproduktion, lebenserfinderisch, es versucht das Subjekt aus dem sterilen Funktionskreislauf herauszureißen. Das Gedicht, das ungelegen kommt, ist die beste Gelegenheit, zur Erhellung seiner eigenen Identität und sei des Standortes im Zivilisationsmechanismus zu gelangen. "Ein Gedicht ist, wenn es etwas taugt, so, wie es dasteht, ungelegen. Das Gedicht ist, je weniger es sich einer Mode (oder Tradition) beugt, desto ungelegener, und hat so die Möglichkeit, die Ungelegenheiten, die mich integrieren - und nicht nur mich integrieren: denn ich bin, nolens

volens, ein Partikel der Gesellschaft, in der ich lebe - erkennbar zu machen." (17)

Die neuen Merkzeichen der Kunst stehen in Korrespondenz mit den neuen Zügen des Menschen und seiner Welt. Das "lyrische Paradox" (18) ist in dieser zentralen Bedeutung erst durch die Verwandlung des Menschen möglich. Abstraktion ist der Grundbegriff der modernen Wissenschaft, aber sie ist im wissenschaftlichen Zeitalter" darüber hinaus eine reale Lebensmacht geworden. Die "Befremdung" steht in einer genauen Korrespondenz zum soziologischen und psychologischen Zentralbegriff der Entfremdung.

Paradox und Experiment ist im Zeitalter der Erfindung und der Planung nicht einfach der Ausdruck antagonistischer Strömungen. Wer von der These Mannheims "Planung der Freiheit" ausgeht, erfährt in der Paradoxie der modernen Rationalität zwischen Subjektivität und Funktionalität eine Grundlage für jede Lyrik in der Sprache der Zeit. Lyrik ist für die depravierte Sprache des außen gelenkten Typs der Gesellschaft eine Stimme ebenderselben Sprache, die aber in ihrer Regeneration und Verdichtung Antwort gibt. Die Sprache der neuen Lyrik entspricht dem Sprachleib, aber auch dem Sprachskelett der modernen Gesellschaft. Sie paßt.

Bei diesem "Passen" kann die Selbstidentität des Menschen in der regenerierten Sprache gefunden werden. Die neue Lyrik paßt zum Zivilisationstyp Mensch in der Form des Gelingens, gewissermaßen seiner Erfüllung.

Wen die Disharmonie des modernen Gedichts verärgert, weil er seine eigene Wirklichkeit harmonisch findet, der hat sich und die Welt seines Jahrhunderts noch nicht erfahren. Er lebt in einer anderen, vielleicht alten Welt. Sein Dasein ist im Heute gar nicht nachprüfbar. Die Nachprüfbarkeit eines Gedichts ist nur in der Zeitgenossenschaft zu erfahren. Wer ein neues Gedicht lesen kann, versteht bald die Dichtung, "die sich an Illusionen berauscht, die sich begnügt, ihr Übel zu besingen" (19) nicht mehr.

In der Welt der modernen Gesellschaft ist das "traditionelle" Naturgedicht z. B. nicht nachprüfbar, nicht verifizierbar. Das Gedicht der Zivilisation aber kann Element des persönlichen und gesellschaftlichen Lebens werden.

"Es ist das Geschäft des Dichters, die größte emotionale Intensität seiner Zeit auszudrücken, gestützt auf das, was seine Zeit zufällig gedacht haben mag." (T. S. Eliot) Dieses Geschäft gelingt ihm nur im artistischen Experiment. Zeit-sprache, Engagement in der Gesellschaft ist heute "nur mit Hilfe artifizieller Voten zu üben" (Walter Jens). Nicht nur jede unterscheidende Denkübung hinsichtlich der Gesellschaft setzt artistisches Können voraus, sondern auch umgekehrt, jedes artistische Experiment ist durch seine Realisation schon Kritik an der Zeit.

Eine Hymne mit Pathos, kann heute wegen ihrer Distanzlosigkeit weder Sozialkritik der Gegenwart noch gelungenes Gedicht sein, sie ist in jeder Hinsicht von gestern.

Fernab von Rationalität und Existentialität ist die Irrationalität des Naiven, die immer gleich bleibende Fehlerquelle für das Gedicht. Was der distanzierten Mittelbarkeit widerspricht, ist das urtümlich-unmittelbare des instinktiv-intuitiven Produzierens. "Natur, Erde, Blut und Kraft" verbinden sich nicht nur mit dem "Schlichten", sondern werden in der Kunst des 20. Jahrhunderts notwendig Knechte und Handlanger barbarischer Gewaltsysteme und deren Ideologien.

Es scheint eine notwendige Folge des Zeitalters der Rationalität und des reflexiven Subjekts zu sein, daß das "Nichtannehmen" dieser schicksalhaften Entwicklung und Aufgabe ein Versinken in die politische und künstlerische Barbarei bedeutet. Es gibt heute nur noch eine ideologisierte Naivität und "einfaches Leben, und schlichtes Sagen" wird zur selbstentfremdenden Flucht in die Dummheit.

Wer sich nicht der Zukunft und dem Neuen zuwenden kann, zeigt immer wieder, daß "er das Verlorene auch um den Preis der Selbstaufgabe wieder zu gewinnen sucht." (20)

Diese Selbstaufgabe verbindet sich beim heutigen Menschen stets mit der Hinnahmebereitschaft und dem Konsum gesicherter Kulturwaren. Wer heute nicht denkend zu leben versucht, wird Ideologe, weil die Naivität des Unbewußten und "Instinktiven" lebensmäßig unmöglich geworden ist. Wer heute nicht skeptisch ist, kann auch nicht "glauben", sondern wird gleich den depravierten Formen des Glaubens anheimfallen; Aberglaube und Fanatismus stehen als absichernde Selbstentfremdungssysteme bereit.

Wer heute mitten in dieser Entwicklung erschreckt innehält, wie das GOTTFRIEDBenn in seinem "Problem der Lyrik" darstellt, gerät in die Mühlen einer Ideologie, deren Zweck letzten Endes das Aufhalten dieser Entwicklung sein wird. GOTTFRIEDBenn sagt sogar über Eliots Ansicht: "... diese Richtung müsse zum Stillstand kommen, nämlich das Fortschreiten des Selbstbewußtseins, diese äußerste Steigerung des Wissens um die Sprache und die Bemühungen um sie seien überspannt - aber Eliot bekämpft auch das Fernsehen und wünscht es zu verhindern. Ich glaube, daß er in beiden Fällen unrecht hat. Ich glaube, daß er sich grundsätzlich täuscht. Ich bin der Meinung, daß die Erscheinungen, von denen wir sprechen, irreversibel sind und eher den Anfang einer Entwicklung ankündigen." (21)

Jeder, der "völkisch-naiv" oder "kraftvoll-realistisch" oder "heroisch-positiv" denken möchte, gerät in die Untiefen der Mittelmäßigkeit, in die geistige Un-

redlichkeit oder in die Unterwerfung unter irgendeine Barbarei oder Inquisition.

Die Unterschätzung des *intellektuellen* und damit *artistischen* Elements muß in der auf technische Artistik und intellektuelle Hochleistungen aufgebauten Zivilisation zur Mittelmäßigkeit selbstentfremdeten Denkens führen. Der naive Glaube, ein *Stück Dasein* oder *Erleben* in unmittelbarem Zugriff ins Wort bannen zu können, d. h. also naiv-unkontrolliert (*intuitiv*), hat längst schon die Wirklichkeit verloren und reproduziert automatisch Welt von gestern im Stil von gestern.

### Literaturhinweise:

1. Bense, Max Programmierung des Schönen,  
aesthetica IV, Baden-Baden 1996,  
S. 12
2. Bense, Max ebd. S. 22 ff
3. Gehlen, Arnold Über instinktives Ansprechen auf  
Wahrnehmungen und anthropol.  
Forschung, rde 138 Hbg. 1961, S.  
104 ff
4. Bense, Max ebd. S. 22
5. Hauser, Arnold Sozialgeschichte der Kunst und  
Literatur
6. Malraux, André Das imaginäre Museum
7. Malraux, André ebd. S. 109
8. Bonnefoy, Yves Akt und Ort der Dichtung  
in: "Die neue Rundschau" 1960,  
S. 640
9. Eliot, T. S.
10. Heller, Erich The Hazard of modern Poetry, zit.  
n. H. Henneck, Kritik, Gütersloh  
1958, S. 285
11. Adorno, Th. W.
12. Neumann, Erich Kunst und Zeit, zit. Erich Neumann,  
Die archetypische Welt Henry  
Moore's, Zürich 1961, S. 5
13. Fabrik, A. zit. in G. Benn, Probleme der Lyrik,  
Wiesbaden 1956 4), S. 19/29
14. Gehlen, Arnold



15. Höllerer, Walter Nach der Menschheitsdämmerung,  
Akz. 54, S. 43
16. Höllerer, Walter ebd. S. 424
- 17.
18. Heselhaus, Cl. als "Zentralbegriff für die neue  
Lyrik", S. 458
19. Bonnefoy, Yves ebd. S. 632
20. Jens, Walter Plädoyer f. d. abstrakte Literatur,  
in: Texte und Zeichen, 1957, S. 507
21. Benn, Gottfried Probleme der Lyrik, Wiesbaden  
1956, S. 40

## Gibt es eine zu freie Kunst?

### Macht, Ideologie und l'art pour l'art

Die Kritik an der Gesellschaft und die Revolte gegen sie waren ein Ursprung der modernen Kunst, und so ist sie in mehr oder minder bewußtem Gegensatz nicht nur zum Publikum und zur öffentlichen Meinung, sondern auch zur Macht und zu den sie repräsentierenden Werten entstanden. Allein, sie hat von Anfang an nicht nur ein ihr adäquates Publikum gehabt, sondern sie verstand sich auch von Anfang an als ein Zusammenhang von neuen Symbolen, als eine neue Sprache.

Zwischen den neuen Menschen und die neue Welt schiebt sich als Netz diese "Zwischenwelt" der modernen Kunst, mit Musil, Benn und Proust oder mit Mondrian, Kandinski, Klee oder mit Schönberg, Strawinski, Anton von Webern. Ihre "Werke setzen uns wie sonderbare Neomaterien in Erstaunen, man könnte sagen: bis zur Ordnungszahl 101 kennen wir die Elemente, und dann kommen die von Klee. "(1)

Die neuen Elemente stellen die Funktion der Freiheit der Kunst dar. Sie sind der alten Dienstleistung der Kunst gegenüber gesellschafts- und machtunfähig. Diese unwahrscheinlichen Elemente können die Mächte nicht mehr legitimieren, ihnen keinen Schmuck mehr geben. Sie repräsentieren keine vordergründige und hierarchische Ordnung der Gesellschaft und heucheln weder Gesinnung noch eine Ideologie. Ja, sie stellen noch nicht einmal eine Hand voll Fabeln her. Die soziale Funktion der Kunst ist eine "antisoziale" und somit in dieser historischen Konstellation, eine menschliche Funktion geworden.

"Kunst und Gesellschaft schließen als im Grunde feindliche Mächte einander aus", (2) weil weder die Gesellschaft durch das Bild oder durch Zeilen legitimiert werden kann, noch die Kunst fähig oder willens ist, es zu tun. Das Aufgeben des Dienstes an der Macht, an der Legitimation einer herrschenden gesellschaftlichen Ordnung bezahlt sie mit einer Vogelfreiheit und mit indirekter Abhängigkeit vom Markt der neuen Wirtschaftsgesellschaft und seiner öffentlichen Meinung. Doch ihre Funktion gerät in die Dimension geistiger Existenz. Kunst trifft jetzt die Grundschichten des Menschen, Vermittlung durch eine Ordnung. In diesem Sinne war die frühere Kunst eine vergesellschaftete und ist die gegenwärtige eine freigesetzte.

Die Kunst befindet sich heute viel weniger in der Gefahr, nur noch die Bedeutung einer abhängigen "Funktion" im Getriebe der Gesellschaft zu erhalten als vordem. "Die moderne Kunst ist dazu berufen, die Liebe zur Welt wiederherzustellen durch ihr Handeln, das der Wirklichkeit nicht ausweicht, sie nicht

verfälscht, sondern verwandelt." (3) Sie kann dies nur tun, weil sie eine neue Sprache für die neue Wirklichkeit gefunden hat.

Der Mensch muß bei seiner Anpassung an die Welt den Funktionskreis, der für jedes Lebewesen besteht, weit überschreiten und qualitativ verändern, indem er ein Symbolsystem errichtet." (4)

Sprache, Bilder, Zeichen, objektiver Geist bilden ein "Symbolmilieu" für den Menschen. Erst das dazugehörige Zeichen- und Symbolsystem lassen eine sinnvolle Wirklichkeit für den Menschen erkennen. Ohne dieses Netz "objektivierten Geistes" gelänge es nicht, das Seiende relativ zu dechiffrieren.

"Wirklichkeitszeichen von einer verblüffenden Präzision treten hervor, die nicht allein das Statische der Naturbilder wiedergeben, sondern auch die hinter ihnen liegende genetischen Prozesse oder die in den einzelnen individuellen Ausprägungen der Natur verborgenen allgemeinen Gestaltungsformen." (5)

Die soziale Funktion der modernen Kunst ist in diesem Sinne eine anthropologische. Sie hilft zum Wirklichen; sie ist vornehmlich Kommunikation. "Moderne ist sie ganz wesentlich, "l'art pour l'homme", Kunst für den einzelnen und dient seiner Begegnung mit dem Bewußtsein um seine Einmaligkeit und Unwiederbringlichkeit, die die Würde des Menschen ist." (6) Die Strukturen der neuen Wirklichkeit und der diesen ausgesetzte Einzelne kann in seiner scheinbaren sinnlosen Relation nur von der Zeichen setzenden Aktion der Kunst gerettet werden. So erscheint sie den Künstlern unter dem Gesetz der Wahrheit... "ihr allein verpflichtet, geht er einen Weg, an dessen Ende er zu seinem Erstaunen bemerkt, daß sich ihm die Schönheit aufs neue geschenkt hat, die letzte Reduktion, eine Zurückführung auf Formeln, Linien und Gleichnisse, lenkt zu neuer Vollkommenheit, neuen Maßen und Proportionen, die das überraschte Auge unvermutet als schön begreift." (7) Georg Lucás, Lenin zitierend, entpuppt sich als Wächter der Stabilität, der neuen ständischen Gliederung einer konservierenden Gesellschaftsform. In Sowjetrußland und in ihren nachbarlichen Staaten siegte die Kunst der Zivilisationsdynamik noch nicht. Hier gibt es Stabilität des "Was", hier ist das Alte behütet und bewahrt. "Warum das Neue als Gott anbeten", sagt Lenin, "dem man gehorchen soll, nur weil es das Neue ist? Das ist Unsinn, nichts als Unsinn, übrigens ist auch viel konventionelle Kunstheuchelei dabei im Spiele und Respekt vor der Kunstmode im Westen. Selbstverständlich unbewußt. Wir sind gute Revolutionäre, aber wir fühlen uns verpflichtet zu beweisen, daß wir auf der Höhe zeitgenössischer Kultur stehen. Ich habe den Mut, mich als Barbar zu zeigen." (8)

Eine Gesellschaft, die auf Erhaltung, Festigung und totale Machterstarrung hinaus ist, muß so denken. Eine statisch-ständisch geordnete konnte es nicht anders. Eine naiv-retrospektiv sich auffassende Gesellschaft will nichts vom

Neuen wissen. Sie hat Angst vor den unwahrscheinlichen Anstößen des Neuen. Der Anfang ist zu unberechenbar.

"Der Einbruch der Zeit in unser Bewußtsein: dieses Ereignis ist das große und einzigartige Thema unserer Weltstunde." (9) Das Charakteristikum der Zeitentdeckung ist auf allen Bereichen der Wissenschaft, der Künste und des Daseins zu erkennen. "Als Realität, als Weltkonstituante brach die Zeit eigentlich erst mit der Formulierung des vierdimensionalen Raum-Zeit-Kontinuums durch Einstein, also zu Beginn unseres Jahrhunderts, in unser Bewußtsein ein." (10)

Die neue Kunst gründet in ihren vornehmlichen Ausdrucksmitteln auf dieser Entdeckung der Zeit. Auch mit dieser Entdeckung versucht der moderne Mensch, das, was er entdeckt hat, in seine Gewalt zu nehmen. Durch den Einbruch der Zeit, Zeitrelativität, Tempo, Geschwindigkeit, Rhythmus, durch das Bewußtwerden der Historizität, der psychischen Zeit als Gedächtnis, Erinnerung und Bewußtseinsstrom zerbricht die Zeitunbewußtheit und Zeitnaivität der Epochen vor uns, und durch dieses Bewußtsein der Zeitbedingtheit gewinnt der moderne Mensch die Bewußtwerdung der relativen Zeitfreiheit.

Die Zeit ist die größte Frage an den modernen Menschen, weil sie als Wesen der Realität in ihrem Prozeßcharakter erkannt wird. Die Strukturen der Zeit, ihre Perspektiven, wie sie so verschieden in der Physik, in der Kosmologie, in der Geschichte, Psychologie, in der Literatur, in der Malerei und Musik sichtbar werden, erscheinen selbst als Konturen eines neuen Bewußtseins.

In dem Augenblick, in dem sich der Mensch rationale Ästhetik und ein Museumbewußtsein schafft, richtet er sich nach vorne, die neuen Möglichkeiten zu suchen.

Die Menschheit gestaltet ein "imaginäres Museum" und vervielfacht die Zahl anerkannter Meisterwerke, erweitert Stilkenntnis und nimmt den Primitiven, Infantilen und Psychopathen in die Kunst auf. "Dieses Gebiet, das sich mit wachsendem Bestand und weiterer Ausdehnung immer intellektualisiert - ist nun zum ersten Mal der ganzen Welt als Erbschaft gegeben." (11) Eine Zeit - wie man so sagt - die mit der Tradition der Künste brach, besitzt die größte Erbschaft aller Zeiten. "Schwer ist, den Hafer nach Hegel wachsen zu lassen" (N. K. Michajlowsky) und noch viel schwieriger ist es, ein Gedicht zu machen nach irgendeiner Ideologie, nach den Vorstellungen, die nicht bemüht sind, die Wahrheit der Wirklichkeit aufzuspüren. Ideologie und existentielle Rationalität stehen in einem sich ausschließenden Verhältnis, "denn Ideologie ist Unwahrheit, falsches Bewußtsein, Lüge. Sie offenbart sich im Mißlingen der Kunstwerke." (12)

Die Rationalität unseres objektiven wie subjektiven Seins ist die Qualität unseres Jahrhunderts. Entscheidend wird das "Maß an Bewußtheit und Objektivität

in der Aussage dessen, was die Stunde fordert," (13) um "zwischen den herrschenden Ideologien sein eigenes Dasein behaupten zu können." (14)

So erscheinen Kunst und Wissenschaft, Theorie und Technik in einer intensiven Wechselwirkung zueinander gerückt. Der Satz Musils, daß noch nie eine Kunst groß geworden sei ohne Theorie, kann für die Vergangenheit bestritten werden, aber für die Gegenwart hat er Gültigkeit. Die Künste erreichen einen Bewußtheitsgrad und einen Zustand theoretischer Selbstdurchleuchtung. Die Grenzen zur Wissenschaft und zur Theoriebildung verschwimmen. "Auch der Kunst ist zur exakten Forschung Raum genug gegeben", sagt schon Klee. (15) "Die überständige Zeitmode des Irrationalismus" (16) erweist sich in der Lyrik oder in der modernen Malerei als die Unfähigkeit, zur Form vorzustoßen. Die "Regeneration der Wörter" geschieht nur auf dem Wege "sensibler Rationalität". Die Intellektualität der Kunstwerke ist nicht eine raffinierte Neuerung, sondern ein Grundzug des Zeitalters und seines künstlerischen Ausdrucks. Die "rationale" Struktur der Gebilde grenzt sich bewußt und sehr apodiktisch vom ideologisch-rationalen Themenkreis ab.

Der "moderne Rückzug der Kunst auf sich selbst" (19) ist soziologisch und auch politisch-historisch begründet. In einer machtdurchtränkten Werte- und Gesellschaftshierarchie hatte sie ihren dienenden Platz, war politisches Mittel, das dieser Lebenswelt korrespondierte. Die Form, der Vers, alle poetischen Mittel gaben diesen statisch feststehenden Gesellschafts- und Machtordnung Ausdruck. Der Zusammenbruch dieser Ordnungen bedingt nicht nur den Entbindungsprozeß des modernen Subjekts, sondern auch den der modernen Kunst.

Das alte Kunstideal war der neuen gesellschaftlich-menschlichen Wirklichkeit nicht gewachsen. Natur und Harmonie, das Ebenmaß der Schönheit, erwiesen sich mehr und mehr als Illusion. Je mehr der Mensch die Natur durch die neuen Methoden veränderte, um so mehr erwies sie sich selbst als kompliziertes künstliches Gebilde. Je mehr sich die Kunst um sie bewarb, um so mehr entfernte sie sich vom Phänomen des Naiv-Natürlichen. Je mehr sich die Natur des Menschen und der Gesellschaft weder als wertbeständig und festgegründet noch als unwandelbar erwies, um so mehr wurde die Kunst gezwungen, die falschen Korrespondenten aus ihrer Sprache, aus ihrem Material zu entlassen.

Das "l'art pour l'art" ist so nicht Ausdruck einiger im Wahn des Schönen befindlichen Genies oder der ihnen korrespondierenden "Avantgarde oder Snobs", sondern ein notwendiger und gerade gesellschaftlich notwendiger Ausdruck der Entwicklung. Die Deutung der Gegner und auch einiger snobistisch-modischer Befürworter war vorschnell und falsch, wenn sie aus dieser These die Ralitäts- und Gesellschaftsfeindlichkeit deuten wollte. Das "l'art pour l'art" ist die einzig mögliche Kunst für die moderne Gesellschaft der

"selbstherrlichen Subjekte". "Noch sehen wir die Kunst und die Disziplinen des Denkens damit beschäftigt, die Gesellschaft offen zu halten. Innerhalb dieser Bemühungen gehören die Äußerungen einer sich neu konstituierenden "l'art pour l'art" zu den scheinbar radikalsten, weil sie die volle Autonomie der Kunst von der Gesellschaft verkünden". (20)

L'art pour l'art ist "l'art pour les masses"; in dem Sinne, daß die ferngelenkte Massengesellschaft nicht von allein in die wache Mündigkeit dieses "l'art pour l'art" treten kann, sondern daß nur durch eine autonome Kunst sie zu ihrer eigenen Autonomie geführt wird.

Ob nicht Mallarmé die Zeitsprache besser sprach, als die meisten der vielen "sozial-bemühten" Autoren? Wie das Natürlich-Naive der Gesellschaft auseinanderbrach, so bricht auch die Natur-Formel der Kunst zusammen. Das Gedicht, das die herrschende Ordnung voraussetzte und verklärte, wurde lächerlich. Das Wort blieb dem ent-sicherten, modernen Subjekt. Die Last der Zivilisationsentwicklung legte sich auf die gesamte Kunst. Sie mußte Form und Wort finden, diese Last in die eigene Verantwortung zu nehmen.

In diesem Sinne ist moderne autonome Kunst Glied des sekundären Systems der Zivilisation. Die artifizielle Zivilisation verlangt ein "durchaus konstruktives oder sogar artifizielles Gebilde" der Lyrik. (21)

Der Widerstandscharakter der modernen Kunst beruht nicht auf ihrem prinzipiellen Gegensatz zum System der Massengesellschaft, sondern auf ihrem eigenmächtigen Antwortcharakter. Weil sie aus realen und idealen Ordnungen entbunden ist, kann sie, selber im sekundären System, diesem widerstehen.

Das "l'art pour l'art" weist uns auf die große Entwicklung der Verselbständigung der Mittel- und Mittlerwelt hin, die das Grundmerkmal der technischen Zivilisation ist. Das "l'art pour l'art" in unserem Sinne ist das systembezogene Antwortgeben der modernen Kunst auf die Grundprobleme der wissenschaftlich-organisierten Gesellschaft, es ist ein anderer Name für die Autonomie moderner Kunst. Seit den Anfängen dieser Antwort - und diese datieren wir nicht zufällig in Korrespondenz mit der Entstehung der industriellen Gesellschaft - ist die Geschichte der neuen Kunst nicht nur eine der Kunstferigkeit, sondern auch der absoluten Künstlichkeit.

Das Geburtsjahr Flauberts und Baudelairs ist auch das von Helmholtz, und in diesem Jahr 1821 findet Faraday die Grundlage des Elektromotors und gründet Arnoldi die Gothaer Feuerversicherungsanstalt. Als Mallarmé 1842 geboren wird, formuliert Julius Robert Mayer das Energieerhaltungsgesetz, schreibt Comte den "Lehrgang der positiven Philosophie", und Baedeker gibt zum ersten Mal das "Handbuch für Reisende" heraus.

1848 ist nicht nur das Jahr der bürgerlichen Revolutionen, des "Kommunistischen Manifests", sondern auch das des Romans "Jahrmarkt der Eitelkeiten"

von William Thackeray, es ist das Jahr der Entdeckung des achten Saturnmondes, der ersten telegraphischen Wettermeldung, das Erscheinungsjahr E. A. Poes "The Poetic Principle"; der Cholera Pandemie in Europa, der Kongresse der Arbeitervereine, der Begründung der Elektro-Therapie und eines französischen Gesetzes zur Einrichtung öffentlicher Büchereien.

Die Kunst des "l'art pour l'art" entsteht im Tempo der neuen Verkehrsmittel, in der Absicherung durch ein Netz der Versicherungen, im Lärm der Generatoren und Motoren, im Schmutz der neuen Abwässer, im Getümmel der sozialen Bewegungen und unter den Erfolgen der Medizin und Hygiene. Diese historische Entwicklung verdichtet und beschleunigt sich nur noch mehr in den weiteren Jahren. Das Netz der Zivilisationsgesellschaft wird immer engmaschiger, aber "das Wort von der 'Moderne' ist keine Fiktion geblieben, sondern der Begriff für eine Kunstanschauung geworden", (22) die allein mit dieser neuen Welt korrespondiert, die allein in ihr gründet, sie begründet und an ihr baut.

## Literaturhinweise:

1. Gehlen, Arnold                      Soziologischer Kommentar zur  
modernen Malerei in: Merkur 1958  
Nr. 122, S. 309
2. Arendt, Hannah
3. Arendt, Hannah
4. Paulsson, Gregor                    Die soziale Dimenson der Kunst,  
Bern 1955, S. 25
5. Haftmann, Werner
6. Haftmann, Werner
7. Jens, Walter                            Moderne Literatur - moderne  
Wirklichkeit, Pfullingen 1958, S. 23
8. Lukás, Georg                          Probleme des Realismus, S. 38/39
9. Gebser, Jean                            Ursprung und Gegenwart, 2. Bd.  
Stuttgart 1953, S. 3
10. Gebser, Jean                            ebd. S. 9
11. Malraux, André                        Das imaginäre Museum
12. Adorno, Th. W.                        in: Akz. 1957, S. 10
13. Movens
14. Fuchs, G. B.                            in: Akz. 1961, S. 7
15.    Zeitschr. "Bauhaus" II, 2, 1928
16. Gehlen, Arnold
17. Pound, Ezra                            Mot et son - Wort und Weise, eine  
Didaktik der Dichtung, Zürich 1957,  
S. 53
18. Jens, Walter                            Plädoyer für die abstrakte Literatur,  
in: Texte und Zeichen, Jahrgang  
1957, S. 508
19. Heselhaus, Cl.                        Deutsche Lyrik der moderne, 1961,  
S. 457
20. Andersch, Alfred                        Die Blindheit des Kunstwerkes, in: ^  
"Texte und Zeichen" 1956, S. 66
21. Heselhaus, Cl.                        ebd. S. 458
22. Heselhaus, Cl.                        ebd. S. 458





## Geblandet und erhellt vom Ich

Der Vorrang des Individuums und die fundamentale Subjektivierung des Menschen sind Aspekte des bewußtseinsändernden historischen Vorgangs. "Diese Intellektualisierung und Subjektivierung einer vom Handeln abgefilterten Kultur ist das welthistorisch Neue, das ist die Luft, in der wir atmen, wer das nicht sieht, muß es nicht sehen wollen." (1)

Die permanente Wachheit und Reflexion, die Versachlichung unter dem Gesetz der Präzisierung ist die Form menschlicher Existenz im zwanzigsten Jahrhundert.

Die 1910 erahnte Synthese "von Vision und Kalkül, Bild und Kritik, Mathematik und Plastizität" nimmt in den zwei Jahrzehnten von 1930 bis 1950 immer mehr Gestalt an. Der Ausgangspunkt jeder modernen Kunst ist die Intensität der subjektiven Erfahrung. Ja, noch mehr: Ausgangspunkt und Inhalt fallen zusammen. So war von Anfang an die Aufgabe gegeben, diese Intensität der Subjektivität zu bewältigen, zu meistern und zu erhellen. "Begriffe wie Musils "taghelle Mystik", Valéry's "Rausch der Nüchternheit", Eliots "präzise Emotion" und Brechts "schöne Logik des Einmaleins" deuten darauf hin, "daß die Poesie, ohne die ihr naturgemäß zukommende Farbigkeit und Plastizität zu verlieren, die Zeichen der Zeit verstanden" (2) hat.

Die Distanzierung durch die rationale Reflexion bringt die reflektierte Subjektivität des modernen Menschen in die Nähe der objektiven Form eines modernen Kunstwerks. Distanziert und geordnet in der Sprache der Zeichen, Linien und Figuren nimmt die Spannung reflexiver Vitalität eine intelligible Form an. Die in sich gebrochene Naivität nimmt das Gesetz des "objektiven Ichs" an. Der Weg der Subjektivität ins Unpersönliche, in die Unpersönlichkeit der Sprache, die doch wieder alle Subjektivität als Momente ihres Prozesses in sich birgt, ist der Weg der Kunst seit 1910. Gleichzeitig ist die Industriegesellschaft den Weg der Selbstentfremdung und Verdinglichung und damit der Entpersönlichung ihrer Glieder gegangen. Die Entpersönlichung ausgebeuteter Arbeiter oder manipulierter "Freizeitler" steht mit der Kunst in engster Wechselwirkung. Die transpersonale Form des Werks ist ein Weg, der Entpersönlichung Einhalt zu gebieten. Alle Kunst wird den Machthabern gefährlich! "Der Schlüssel zur abstrakten Kunst ist die Entdeckung des eigenen Ichs, des innersten Wesens, und - mit Hilfe einer entsprechenden Technik - der Ausdruck dieses Innersten, das wir alle in uns tragen.." (3)

Jedes moderne Kunstwerk aber ist ein bestimmter Grad der Spannungslage von Subjektivität und Objektivität. Die Ausweitung und Vertiefung des Bewußtseins und die Horizonterweiterung des modernen Menschen entsprechen

in neuen Ausmaßen und neuen Ebenen einer modernen "Kunst-Existenz", die sich einerseits ein immer gewaltigeres "imaginäres Museum" schafft und andererseits die Kunst der immer neuen Entdeckungen, Experimente - und Forschungen wird.

Einerseits treiben die Mittel der Forschung und Reproduktion zu immer neuen Entdeckungen alter, archaischer, unbekannter, primitiver und kindlicher Kunst, andererseits siegt überall die verfemte Kunst des Subjekts. Je mehr ältere Kunst entdeckt wurde, um so neuartigeres wurde gemacht, je verstecktere Kunst entdeckt wurde, um so befremdlichere wurde erstellt, je naiv-primitivere Kunst gewürdigt wurde, um so raffiniert-kalkulierter wurde sie gemacht. Das Neue und seine Entdeckung sind legitime Kategorien des Kunstwerkes geworden.

Je mehr die verwaltete Welt eine funktional-rationale Struktur annahm, um so mehr war die Kunst auf Abenteuer und Wagnis nach den ihr eigenen Strukturen aus.

Je mehr der Mensch durch Reize, Inhalte, Befehle und Angebote überflutet wurde und die reale Umwelt ihn überfiel, um so mehr Bedeutung gewann die Kategorie der "Möglichkeit". Weil es möglich ist, wird etwas wirklich, heißt die neue Entdeckung des antizipierenden, vorgeifenden Menschen. Die Malerei des letzten Jahrzehnts ist eine Frage nach ihren neuen Möglichkeiten und fast eine "Möglichkeitenüberflutung". Das ist u. a. eine Ursache der immer neuen Schulen, Bewegungen und "Ismen" in der Kunst. Sie handhabt die Kategorie der Möglichkeit ähnlich wie die wissenschaftliche Technik und wird legitime Bürgerin der technischen Zivilisation. Die Zukunftsgewandtheit des neuen Menschentyps manifestiert sich in der Kategorie der Möglichkeit. Erkennen ist immer Voraussehen und Machenkönnen.

Die moderne Welt ist auf die Zukunft ausgerichtet wie die Welt der Vorväter auf die Vergangenheit. Konnten vergangene Jahrhunderte auf "bleibende" Gegebenheiten vertrauen und ein statisches Bild von der Welt und vom Leben entwerfen, so kann unsere Welt sich nur auf Veränderbares beziehen und muß die Zeit dynamisch und die Welt unter dem Bild vom Entwicklungsprozeß sehen. "Im Unterschied zu unserer Vorstellung, derzufolge der Mensch in eine Zukunft wächst, erstreckt sich bei den Römern alles Wachstum in die Vergangenheit." (4)

Die Welt, die auf Vergangenheit gerichtet war, dachte unhistorisch, weil sie von ihrer Geschichte starr gelenkt war, die Welt, die auf Zukunft gerichtet ist, denkt geschichtlich nach der Kategorie der Veränderbarkeit. Die im Prozeß befindliche Wirklichkeit ist veränderbar; nur sie kann dem Zugriff des Menschen unterliegen. Nur der Mensch, dem diese Denkkategorie zentral wird, wird der

homo faber der Neuzeit. Das ist gleichzeitig auch der Mensch, der die Welt des geschichtlich Gewordenen stets unter dem Aspekt der Veränderbarkeit ansieht. Nicht nur der technische Zugriff, die auf unendliche Rentabilität zugeschnittene Wirtschaft und die "Weltverbesserung" sind Merkmale des Menschentyps im 20. Jahrhundert, sondern er sieht auch alles Material der Welt unter dem Aspekt des ästhetischen Zugriffs. Er ist ein Mensch, der das "Sein des Noch-Nicht-Seienden .... Zukunft selbst noch in der Vergangenheit entdeckt und in der ganzen Natur." (5)

Dieses Bewußtsein ist ein herrscherliches Bewußtsein, es wagt Veränderung, es ist ein Bewußtsein, dessen Theorien in der Richtung auf den artifiziellen Zugriff leben. Es ist das Bewußtsein des wissenschaftlichen Zeitalters. Proust oder Klee, Riopelle oder Ingeborg Bachmann, Vay oder Stockhausen experimentieren Möglichkeiten. Sie malen, schreiben, komponieren die Kategorie der Möglichkeit. Zum Staunen: es entstehen Strukturen der Wirklichkeit! Ernst Bloch erklärt es in einer Definition der realen Möglichkeit so: "Reale Möglichkeit ist das kategoriale Vor-sich der materiellen Bewegung als eines Prozesses; sie ist der spezifische Gebietscharakter der Wirklichkeit an der Front ihres Geschehens." (6)

Die Zukunftsseite der Wirklichkeit ist die Möglichkeit, und die Welt wird verfügbar für denjenigen, der die Wirklichkeit unter diesem Aspekt der Zukunft sieht.

An diese "Möglichkeit" sind Furcht und Hoffnung geknüpft und danach wird gemalt und geschrieben. Wie im Ganzen unseres Lebens, so vertrauen wir auch in der Kunst dem "Zukunftsmodus der Zeit" als dem "Raum der realen Möglichkeiten der Geschichte" und experimentieren und wagen das Neue "an der Front des Weltprozesses, wo die Entscheidungen fallen, neue Horizonte aufgehen." (8)

Bruch mit der Tradition beinhaltet Triumph neuer ungewohnter Möglichkeiten! Das "Neue" und "Immer Neue" wird Grundkomponente der modernen Kunst. In einer dynamisch-explosiv sich wandelnden Gesellschaft kann es nur die Kunst des Neuen oder die des neu-gefundenen "Ganz-Alten" geben.

Die zweite Bedingung moderner Kunst ist, daß gerade das moderne Subjekt, dieses - jetzt nicht verwechselt mit Individuum und Privatheit - die Auswechselbarkeit von Subjekt und Objekt erfährt. Es erfährt das künstlerische Ich positiv, wie es als gesellschaftliches Individuum sein Ich zuerst im Prozeß der Verdinglichung negativ erfuhr. Die Vernichtung der Person und das Bestreben, den Menschen ein verfügbares Objekt werden zu lassen, sind die negativen Grundmuster und damit Bedingung dieser ästhetischen Entwicklung. Das Subjekt hat sich selbst verarbeitet, bis es zu einer individuellen Objektivität gelangte, es hat das gegebene Objekt ausgebrannt, bis es "subjektivste allgemei-

ne" Form wurde. Dieses gegenseitige Aushöhlungsverfahren oder der Aussparungsprozeß - ein Reifungsprozeß also - ist der "sagenhafte" Formalismus moderner Kunst. Er ist Zeichen des Geistes, der schafft.

Das Gedicht - nach Abwurf der Atombombe - unterscheidet sich von den klassischen Anfängen der Moderne auch dadurch, daß es noch mehr auf das Subjekt, noch mehr auf den Menschen als "Einzelnen" rekurriert. Nicht daß es sich dadurch noch isolierter und unverständlicher gäbe, sondern in der Weise, daß es noch mehr das menschliche Subjekt als Schnittpunkt der Weltperspektiven und Weltsegmente versteht. Unweigerlich ist das Subjekt in einen Mittelpunkt gerückt, der nicht Mittelpunkt eines Kreises ist, sondern fixer Punkt in unzähligen exzentrischen Bewegungen.

Dabei verlor die Lyrik nicht nur die letzten Relikte des Schmuckcharakters, des Luxuriös-Schönen und des "Zusätzlichen", sondern auch das Pathos des Ideologischen, die Erhabenheit der Stimmung und die Geborgenheit des "Herzlichen". Das alles kann es nur in einer Sicherheit geben.

Zwei Pole sind sichtbar geworden: Das Subjekt auf der Seite des Konkreten und Absonderlichen und das "abgehäutete" Wirkliche, das bis zur Deformation Nackte in der Helligkeit des Getroffenen.

Die gebrochene Naivität des Subjekts macht Gedichte ohne Pathos, ohne Programme und edlen Protest. Kein Ausbruch des Schmerzes und der Lust gelangt direkt und unkontrolliert in die Aussage.

Diese Entwicklung in der modernen Lyrik ist alles andere als Zufall oder raffinierte Geltungs- und Effekthascherei einiger intellektueller Snobs. Es ist eine Entwicklungsphase des modernen Subjekts, das einen Schritt weiter zu seiner Selbst-Entbindung und Erhellung schreitet.

Das "Zeitalter des Subjekts" bringt eine fortschreitende Lösung des Subjekts von Bindungen: von Autorität und Tradition, von Religion und realen Kollektiven und unüberprüfbar *Ismen*. Zum energisch und kritisch reflektierenden Subjekt der modernen Gesellschaft gehört das entrümpelte und entblößte Objekt.

Das subjektive Zeitalter hat eine Lyrik, die durch das Subjekt hindurch eine verhaltene Objektivität ausdrückt. Die moderne Lyrik lebt nicht nur aus der fortschreitenden Emanzipation des Subjekts, sondern bemerkt genau so sehr auch die damit verknüpfte Tendenz einer Emanzipation des Objekts. Die Dinge, Abläufe, Funktionen der realen Welt unserer Zivilisation verselbständigen sich dem Menschen gegenüber, gewinnen eigenes Gewicht und sogar Übergewicht. Das Geflecht der technischen Zivilisation ist mehr als ein System der Mittel und Mittler. Es hat Realität in sich und folgt "selbständig" eigener Schwerkraft, übt Druck, Zwang und Herrschaft über das Subjekt aus.

Die Entbindung des modernen Subjekts beinhaltet seine Emanzipation von bedingten Perspektiven; die aperspektivische oder pluralperspektivische Entfaltung dessen, was wir objektive Wirklichkeit nennen. Die Vorstellungswelt machtbedingter Übereinkunft und ideologischer Programme erweisen ihre Unwirklichkeit. Sie werden unwirksam in der Lyrik, der es glückt, eine gültige Relation zwischen Subjekt und Objekt auszusagen.

Im aussagekräftigen Gedicht erfahren wir, daß in ihm weder das Subjekt vom Objekt, noch das Objekt vom Subjekt verschluckt worden ist. Es gelingt ihm, diese schwebende Relation zwischen beiden darzustellen. Die neuen Gedichte sind relationale Gebilde oder Beziehungsgeflechte, wie die Gesellschaft: kompliziert und zäh. Die Rede von der vollkommen sinnlichen Aussage ist heute nicht anders zu verstehen, als daß in der Besondersartigkeit einer subjektbedingten Sprache ein Allgemeines, ein Sein ausgesagt werden kann.

"Damit das Subjekt wahrhaft hier der Verdinglichung in Einsamkeit widersteht, darf es nicht einmal sehr versuchen, aufs Eigene wie auf sein Eigentum sich zurückzuziehen; es schrecken die Spuren eines Individualismus, der unterdessen selbst schon im Feuilleton dem Markt sich überantwortete, sondern das Subjekt muß aus sich heraustreten, indem es sich verschweigt. Es muß sich gleichsam zum Gefäß machen für die Idee einer reinen Sprache." (9)

In dieser Bewegung ändert sich die soziologisch-geistige Funktion des Gedichts im modernen Dasein. Es gerät in die Sphäre des Lebensnotwendigen. Es verläßt die Scheinheiligkeit der Beschwichtigung und des vorschnellen Trostes und erlaubt dem Leser wie dem Autor, mit ihm einen Schritt weiter in der realen Erfahrung moderner Subjektivität und der reflektierenden Objekterhellung zu gehen. Dabei gelangt die Person des Autors, die Person des Lesers in die "Nachprüfung", was es wohl auf sich habe mit dem Identitätskern und mit dem Du-Charakter seines Ichs. Kunsterfahrung und Identitätskrisen stehen in einem Zusammenhang, den nur eine analytische Ich-Psychologie ausloten kann.

"Da es der Sinn der Poesie (und jeglicher Kunst) ist, durch Erhebung ins Unpersönliche uns souverän zu machen, erreichen wir dank dem Gedicht (und jeglichem Kunstwerk) die Vollendung dessen, was durch eitles Reden der Person nur flüchtig entworfen oder entstellt war. Gedichte (und alle Kunst) sind unzerstörbare Teilchen der Existenz, die wir dem widrigen Rachen des Todes entgegenschleudern, aber hoch genug, daß sie an ihm, abprallend in die Welt, den Inbegriff der Einheit, hinabstürzen." (10)

Das Dasein aller Kunst erweist sich gerade in seiner Entäußerung aus der Subjektivität des modernen Individuums. Es ist ganz und gar die moderne differenzierte, subtile und sensible Subjektivität - entinstitutionalisiert, entgesellschaftet und ent-schlossen, - die die Basis der Erhebung ins Unpersönliche-Objektive darstellt.

"Das Gedicht geht hervor aus subjektivem Zwang und objektiver Wahl. Das Gedicht ist flutende Ansammlung ursprünglicher bestimmender Werte in Gleichzeitigkeitsbeziehung mit irgendeinem, der dadurch der erste wird." (11) Hier setzt nochmals die Analyse des modernen Bewußtseins an. Es ist das "Problem einer möglichen Vereinbarung zwischen Rationalismus und Sensibilität." (12) Wir haben seit zweihundert Jahren endgültig eine Grenze der Bewußtheit übersprungen. Dabei ist jegliche Naivität, jeglicher Absolutheitsanspruch des Bewußtseins zu Bruch gegangen. In dieser Bruchstelle steckt der Keil der Wachheit und Reflexion.

Nun wächst in ihr die Skepsis und die voraussetzungslose Frage, das Mißtrauen wie die bohrende Analyse. Alles, was heute als Vorgang der Kunst geschieht, ob gewollt oder nicht, passiert in diesem Geistesraum, der oft ein Geister-Raum ist. Die Werke der vergangensten Zeit werden darin in Gewahr-sam gehalten "museal", und Möglichkeiten von Formation und Deformation werden darin ausgehalten bis zur Verwirklichung. Die Einfalt ist zu allen Fal-tungen der Subjektivität zersprungen. Die Perspektiven werden Mittel existen-tieller Rationalität.

"Schöpfung ist nicht mehr Ausdruck einer Naivität, einer "Unschuld des Wer-dens", Schöpfung ist in jedem Falle auch Ausdruck von Zwangslagen, die sich ebenso erneuern, wie sie absterben. Zwang aber setzt Theorie, Rationalität und Sensibilität voraus." (13)

Erkannt ist die Zwangslage perfekter und präziser Zivilisation - es gibt keinen Ausbruch daraus.

Alles tut die moderne Kunst, um ihren Ansatzpunkt, ihre Basis, ihre gebroche-ne Ausfahrt der Subjektivität zu verdecken, zu objektiveren, zu verformen, zu maskieren. Die große Verfremdung des Subjekts, die sich verwischt, verfleckt, verzeichnet, ist oft Verwundung und stets Verwunderung. Sie geschieht aber stets, wenn "das Bewußtsein in das Sein geschoben oder das Sein vom Be-wußtsein angesaugt" wird. (14)

Es ist eine unaufhaltsame Verfeinerung und Sublimation, die das "lyrische Ich" betrifft: "Allein sitzend mit dem Bilderzug durch das Innere, das ist seine reg-lose Weltgebärde". (Rychner) "Die tiefere Einheit des denkenden und schrei-benden Wesens bedeutet immer die Möglichkeit des Verlustes des Partners zu-gunsten des Selbstbewußtseins und des Selbstverständnisses." (15) Das ist die Gefahr. Andererseits erfährt der Mensch, daß nicht mehr nur naturwissen-schaftliches Denken das Funktionssystem der Zivilisation bestimmt. Das Zeit-alter der Erfindung macht dem Zeitalter der Anwendung Platz. Dafür muß auch eine weitere und reichere Rationalität bereitstehen. Nicht nur das schlie-ßende Denken kann daran Anteil haben, es muß das entschließende Wesen des handelnden Menschen und auch das folgenlos betrachtende und spielende We-

sen in sich aufnehmen. "Schlüsse und Entschlüsse scheinen immer weniger einander ausschließende Vorgänge des Bewußtseins zu sein, vielmehr gehört es zur Struktur unserer Zivilisation, daß sie einander ergänzende Intentionen des Bewußtseins bilden, ein System von Prozessen, in dem Rationalität, Sensibilität und Vitalität in ein neues Verhältnis treten." (16)

#### Literaturhinweise:

1. Gehlen, Arnold Die Seele im technischen Zeitalter, S. 53, Hamburg 1957, S. 58
2. Jens, Walter Moderne Literatur - moderne Wirklichkeit, Pfullingen 1958, S. 10/11
3. Seuphor, Michel Kaura Lexikon abstrakter Malerei, München 1957, S. 25
4. Arendt, Hannah vita activa, Stuttgart 1960, S.
5. Bloch, Ernst Das Prinzip der Hoffnung, Frankfurt 1959, Bd. 1, S. 226
6. Bloch, Ernst ebd. S. 274
7. Bloch, Ernst ebd. S. 285
8. Bloch, Ernst ebd. S. 285
9. Adorno S. 24
10. Char, René Dichtungen, Frankfurt 1959, S.
11. Char, René ebd. S.
12. Bense, Max Rationalität und Sensibilität, Baden-Baden 1957, S. 11
13. Bense, Max ebd. S. 17
14. Bense, Max Ästhetische Information, aestetica II, Krefeld 1960, S. 80
15. Bense, Max ebd. S. 82
16. Bense, Max ebd. S. 20



## Zur Theorie des Gedichts

### Rationalität

Die neue Kunst ist ausgespannt zwischen unendlicher Dauer und Vergänglichkeit des Neuen. Sie fordert ihre Eigenwirklichkeit, ihr Eigensein, ihren Eigensinn und verweilt doch nicht. Lenins sozialistischer Realismus meint: "Die Kunst fordert nicht die Anerkennung ihrer Werke als Wirklichkeit". (1) Aber gerade das charakterisiert das neue Kunstwerk, daß es ein Für-sich-Sein hat, daß es geschlossenen Seinszusammenhang darstellt. Dies ist ein Ding, ein Stück "bezeichneter Materie", eine Sache, ernannt vom Geist des Menschen zum Selbst-Sinn von Materie, Aktion und Geist. Es ist mit jedem Kunstwerk heute so, wie Guillaume Apollinaire über "Ein Gedicht" schreibt: Es ist da. / Es nimmt Platz. / Es achtet nicht der Feuergestalt mit roten Haaren. / Das Zündholz flammt auf. / Es ist fort". (2)

"Es ist da - Es ist fort - es ist wie anderes, was ist, und es ist fort, weil es "erreicht" ist. "Verweile dich nicht in der Wagenspur des Erreichten". (René Char) Das Bild ist Kundgabe, zugleich ist es aber. Es ist im Sein erstarrter Ausdruck, aber es ist eine "Sache". Es ist eine Spur, aber es ist ein Seiendes. Es ist Emotion, Spannung und Aktion der Subjektivität, und doch ist es objektiviert und distanziert vom Subjekt. Es ist entlassen in ein Sein, in sein eigenes Sein.

Die Theorie des Gedichts geht nicht mehr vom fertigen Produkt aus, sondern beschäftigt sich mit der Geburt und der Entwicklung im lyrischen Tun. Von nun an scheint jede Poetologie eine Theorie des Werdens und eine Technologie dieses Prozesses zu werden. "Das Gedicht erscheint im *"statu nascendi*, seine *creatio ex nihilo* wird vorgeführt. Das ist die neue Nuance, die die Moderne dem Geheimnis der Form abgewonnen hat." (3)

Nicht nur der Einbruch der Bewegung, Dynamik und Motorik und ihre adäquate ästhetische Rezeption ist zu bemerken, sondern daß diese Bewegung des Gedichts eben notwendig zwischen dem Pol des Nichts und der der Form erscheint. Die Form ist gar nicht mehr der Gegenpol zum Inhalt, sondern zum Nichts. Nicht der Gegenstand soll geformt werden, sondern der Formungsprozeß soll den "Gegenstand" hervorbringen.

Der eigenartige Entmaterialisationsprozeß bedingt so das Zusammenfallen von Material und Form. Der Gegenstand war höchstens Anlaß, Reiz und Anstoß.

Vor allen genaueren Angaben der Formensprache der neueren Lyrik muß aber der Farbton, die Nuance aller Eigenschaften der neuen Lyrik bemerkt werden. Die eine Voraussetzung ist die der allgemeinen Rationalität, und die zweite ist die Einbeziehung des modernen Lyrikers in das Netz der Zivilisationsgesell-

schaft (auch als Außenseiter oder Rebell gegen die Gesellschaft). Beide ergeben erst den Grundton aller Lyrik.

Es handelt sich dabei nicht um Nuancen bestimmter Dichter, sondern diese beiden Grundkategorien - der Rationalität und der "soziologischen Existentialität" - bilden das Grundgerüst des modernen Gedichts. "Auch Kunst ... beruht auf dem Eingriff intelligenter Wesen in den Prozeß der Natur und unserer Zivilisation, auch Kunst, ... ist eine Konfrontation von Bewußtsein und Realität, die erkannt und suspendiert werden kann." (4)

Die Entwicklung der modernen Lyrik in den sechs Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts kann man durch eine zunehmende Intensität der Rationalität und auch der Existentialität kennzeichnen.

Sowohl die Formel Paul Valérys: "Ein Gedicht soll ein Fest des Intellekts sein" als auch die von André Breton: "Ein Gedicht soll der Zusammenbruch des Intellekts sein" sind als Repräsentanten zweier Richtungen zu verstehen, aber das moderne, reflektierende Subjekt stiftet mehr Einheit, als die Formeln an Gegensätzlichem aussagen kann. Der reflektierende, rationale Lyriker spricht in beiden Fällen. Beidemale ist die Überlegung des denkenden, zweifelnd ungehorsamen Subjekts am Werk. Dieses einigende Band kommt im Phänomen der "dichtungstheoretischen Reflexion" am besten zum Ausdruck. "Seit Poe und Baudelaire entwickeln die Lyriker eine ihrem Werk ebenbürtige dichtungstheoretischen Reflexion. Das geschieht nicht aus didaktischen Gründen. Vielmehr entspringt dies der modernen Überzeugung, daß das poetische Tun ein Abenteuer des operierenden und dabei sich selber zusehenden Geistes ist, der mit der Reflexion über sein Tun die poetische Hochspannung sogar verstärkt". (5)

Die Situation des Menschen in der hochindustrialisierten und demokratisierten Gesellschaft spiegelt sich in diesem Grundphänomen. Die Theorie der Lyrik wird der Lyrik "fast" ebenbürtig. "Diese Poeten sagen nicht weniger über die moderne Lyrik aus als die Gedichte selbst". (6)

In diesen Sog der Reflexivität sind alle Lyriker hineingezogen, auch diejenigen, die teilweise der traditionellen Formsprache treu blieben, gehören noch in diesen allgemeinen Strom des reflektierenden Bewußtseins. Ihm konnte sich kaum einer entziehen, und die Brechung der poetischen Naivität ist endgültig. Diese stetige Spiegelung ist Merkmal aller modernen Kunst.

Alle Lyrik - und dies hat sich seit 1945 noch weiter gesteigert, besonders durch das auffällige Ausscheiden vieler ideologischer Restbestände - ist verbunden durch "die gleiche Bejahung einer zerebral gelenkten Dichtung, ihrer Unabhängigkeit vom Wirklichen und Normalen (wie man es sich vorstellt) sowie ihrer dissonantischen Fremdheit zum Leser". (7)

In dieser eigenmächtigen, eigensinnigen und reflektierenden Rationalität liegt der Grund der Perspektivenverschiebungen, der distanzierenden Brechungen,

der Abkühlung und Fremdheit im heutigen Gedicht. Auch die *Magie*, die *Phantasie*, der *Zufall* erscheinen gelenkt, geplant, einkalkuliert. Die *Abkühlung* im Prozeß der Lyrik entstammt nicht einer Schwächung primärer Emotionen, sondern entsteht aus der Klarheit ihrer Formung.

Wer über sich und sein Tun reflektiert, wird notwendig skeptisch. Wer denkt, zweifelt. "Poesie ist eine tief skeptische Kunst. Sie setzt eine außerordentliche Freiheit gegenüber unseren eigenen Gefühlen voraus" (Valéry). "Jeder denkende und durch das Denken lebende Mensch muß seinen eigenen Skeptizismus haben, jenen, der bei einer Frage innehält, jenen, der bei der Verneinung endet, oder jenen, der zum Glauben führt, der irgendwie in den Glauben eingeschlossen ist, welcher ihn transzendiert". (8)

Diese Skepsis ist auch die Quelle der spielerisch gebrauchten Relativitäten, Montagen und der in Schweben gehaltenen Ambivalenz. Die Skepsis desjenigen, der dichtet, ähnelt der Skepsis desjenigen, der experimentiert und "beweist". Beide suchen durch ihr Subjektsein hindurch gerade das Vehikel des Zweifels zu einer "Entpersönlichung", zu einer "Objektivierung" zu gelangen.

"Der Dichter wird zum Abenteuer in bisher unbetretenen Sprachfeldern. Doch ist er dazu ausgerüstet mit den Meßgeräten seiner Begriffe, die ihm jederzeit die Kontrolle über sich selbst gestatten und ihn sichern gegen die Überrumpelung durch das banale Gefühl. Die Verzauberung, die von modernen Gedichten ausgehen kann, ist nämlich bezeugt". (9)

Der "denkende Lyriker" (E. Langgässer) ist der einzig legitime Typ des Menschen, der Gedichte macht oder liest. Er "macht" Gedichte, er setzt sie zusammen ohne Flitter, Deklamation, Pathos und banal-naives Gefühl, er denkt, während er Lyrik produziert. "Dichten ist wie die Arbeit eines Feinmechanikers" (Apollinaire), d. h. nicht *nur* denken, sondern auch die Anwendung des Denkens. Das angewandte Denken moderner Zivilisation, das planende Denken ist auch die Plattform des lyrischen Denkens.

Dieses lyrische Denken ist in seinem letzten Prozeß rationale Anwendung, in seinem ersten ist es Skepsis und Wahl. Wer sich vom Denken leiten lassen will, kann sich nicht an Traditionen binden, wer zweifelt, zerstört Altbekanntes, damit seine Skepsis neue Nahrung erhält. Die große rationale Transformation dessen, was ist oder scheinbar ist, in das wirklich Gemachte ist nicht nur das Gesetz der modernen Zivilisation (als "sekundäres System"), sondern Gesetz geistigen Schaffens überhaupt. Die Transformation des Wirklichen ist *mehr* als das Wirkliche. Nicht nur das sekundäre Weltsystem der Mittel hat die primär gegebene Welt überflutet, sondern auch die Kunst-Welt ist mehr und mehr eine Welt geworden, die die Natur-Welt um ein Vielfaches überragt.

Das Paradoxon, "die neue Vorstruktur der Lyrik" (10) ist weit davon entfernt, etwas Unlogisches zu sein; es ist eine rationale Figur. Das Paradox lebt aus der

Formulierung und ist nur in einem "rationalen Feld" erfaßbar. Das Paradox ist die neue Form des Denkens eines Subjekts, das sich auf eine komplizierte, verschichtete Wirklichkeit hin bewegt. Ein Subjekt, das allein auf sich gestellt, ohne Geborgenheit in gewöhnlich-gewohnter Weltordnung, seine Existenz ernst nimmt, muß in paradoxen Figuren sprechen. Das Paradoxon ist die Helligkeit, die sich aufs Dunkle bezieht.

Die "dunkle Klarheit" der Existenz und die "klare Dunkelheit" der Subjekt-Sprache sind die Pole, die im Gedicht ineinander fallen. "Nur nicht verweilen: man fände bald heraus, daß die klarsten Wortgespinste aus dunklen Ausdrücken gewoben sind" (P. Valéry). Dadurch ist weder Klarheit der Fläche noch der Dunkelheit der Tiefe etwas genommen, aber das Paradox der neuen Lyrik ist es gerade, daß es in klarer Sprache die Dunkelheit der Existenz schillern läßt und die klarere Struktur eines Materials in die dunkle Sprache einer "magischen Figur" bringt. Das Paradoxon entsteht überall da, wo menschlicher Geist auf Wirklichkeit hin denkt.

Die epigrammatische Lyrik ist "Sprachgitter" und "Zeichensystem". Bei jedem "Angriff auf das Unartikulierte" (T. S. Eliot) geschieht überraschenderweise "Artikulation". Diese Artikulation ist stets anti-naturalistisch und steht zwischen "magischem Mythos" und zeichenhafter Mathematik". Die "Exaktheit" des synthetischen Konzentrats wird angestrebt.

Die neue Lyrik ist die Konzeption einer Gegen-Natur, einer "Gegen-Welt", und sie entpuppt sich dabei immer mehr als die menschliche Welt, sei sie human oder inhuman. Auch darin erweist die Kunst sich als Glied im System der neuen "sekundären" Welt und zugleich als Mitschöpfer und Umgestalter dieser Welt.

Die Gegen-Natur ist der Mensch, die Gegen-Welt gibt uns die Kunst. Lyrik beruht auf einem experimentellen Verfahren und auf einer abstrahierenden Grundkonzeption.

Die neue Lyrik ist analytisch im Ausgangspunkt, sie ist am Ende synthetisch. Ihre Gestalt gewinnt sie durch die Macht, mit den Möglichkeiten spielen zu können. Die Möglichkeitsform gewinnt mit der "Montage" ihre eigentliche Realisierung.

Die montierte Welt ist eine Welt, die in meiner Macht ist. Ich schaffe Welt und ihre Bewegung durch eine "diktatorische Phantasie", die aber eine an der Zeit und an der realen Welt "gezähmte" ist. Es entsteht ein "alendrinisch" anmutendes "Stil-Spiel", ein Manierismus, raffiniert und kühl, ein Wechsel von Reklame-Jargon und biblischem Pathos. Es ist ein Stil derer, die mit dem Museum aller Zeiten, aller Völker, Künste, Sprachen leben und spielen. Es steht ihnen alles zur Verfügung.

In dieser Lage wird nur der Meister, der in der Kunst Selektion und Reduktion als Aufgaben erkennt. Die Vielschichtigkeit der Wirklichkeit, der Hintergrund aller Dinge und ihre Perspektivität verlangen den Stil der Analyse und die Methode der Simultanität. Sie spielen mit den heterogensten Elementen. Die Gegenwart kann nur der umgrenzen, der die Geschichte beschwören kann. Nur der kann von der Diskontinuität modernen Daseins sprechen, der das "filmische Zugleich" mit der "Einblendungs-Technik" abwechselnd gebraucht.

Zerlegen bedeutet dabei stets seine eigenen Naivität und einen Naturalismus zerstören. Jede Analyse ist in dieser Hinsicht notwendig Deformation. Sie ist eine Deformation, die einer Entblößung des Wirklichen gleichkommt. Diese "deformierende Abstrahieren" ist ein "zurechtbiegendes Deformieren". Die naive Vorstellung wird in eine nähere Wahrheit zurechtgebogen.

Andererseits ist das offenkundig der Prozeß der Emanzipation der Objekte. Nach der Emanzipation des Subjekts emanzipiert sich das Objekt. Die Emanzipation der Dinge erscheint dem Subjekt ungewohnt als eine Verselbständigung. Sie deformiert seine eigene Ichbezogenheit.

## Literaturhinweise:

1. Lukás, Georg Probleme des Realismus, S. 19
2. Appolinaire, Guillaume
3. Heselhaus, Cl. S. 459
4. Bense, Max Kunst und Intelligenz als Probleme der Moderne, Dortmund 1959, S. 2
5. Friedrich, Hugo Die Strukturen der modernen Lyrik, rde 25, S. 111
6. Friedrich, Hugo ebd. S. 111
7. Friedrich, Hugo ebd. S. 113
8. Eliot, T. S. zit. bei Holthusen, Der unbekannte Mensch, München 1955, S. 94
9. Friedrich, Hugo ebd. S. 116
10. Heselhaus, Cl. ebd. S. 419

## Existentialität

Der andere Grundton neuer Lyrik ist ihre Existentialität. "Wo immer in der Malerei oder in der Plastik es sich heute um diese cartesianischen Experimente oder Tendenzen handelt, wird zugleich eine feinere Sensibilität in einer komplexeren Rationalität sichtbar". (1) Heute kann nur der Mensch die Situation seiner Welt analysieren, der sich selber analysiert. Wer in seiner eigenen Naivität eingehüllt ist, verfällt in der Welt der konformen Gesellschaft.

"Meres agitur" lautet das erste Gebot der Moderne. Wer kritisiert, nimmt sich nicht aus; im Zeichen der Bombe sind Gesellschaftskritik und Selbstanalyse identisch; nur der Betroffene trifft". (2)

Die damit verknüpfte starke Standortunsicherheit scheint das wichtigste Merkmal nach 1950 zu sein. Zwischen Brecht und Enzensberger z. B. ist dieser Unterschied zu bemerken. Beim ersteren werden Fragen, Angriffe, Kritiken von einem "festen" Standort gestartet, und beim letzteren erstrecken sich Fragwürdigkeit, Widerstand, kritische Analyse auf alles, d. h. auch auf seinen eigenen Ort. Sie nehmen in neuer Weise das Alltägliche, Nichtigke, das kaum Vorhandene wahr. Existentielle Lyrik weist auf eine vorhandene und sogar gemeinsam bewohnte Welt hin. Ihr Ausgangspunkt ist diese Welt, die sie in ihrer ganzen Banalität, Alltäglichkeit und Nichtigkeit aufnimmt. Die Rationalität führt sie an das Selbstverständliche heran. Das "Normale" erweist sich als ihr einziges Sujet. Das Gewöhnliche, die "Umwelt", das Milieu des neuen Menschen sind Transformationsmaterial des neuen Gedichts. Gertrude Stein sagte, "daß sie das Abnorme nicht leiden könne, es sei so durchsichtig. Das Normale sei auf so viel simplere Art kompliziert und deshalb interessant". (3) Das bedeutet für die moderne Lyrik nicht ein Ausgeliefertsein an das Banale. Sie entdeckt vielmehr, daß im entblößten Banalen das Ungewöhnliche eines Schicksals oder einer Sache liegt.

An Banalität modernen Daseins entzündet sich die Existentialität des neuen Gedichts. Nur an ihr versteht man den Imperativ des neuen Gedichts, der aus Grotteske und Paradoxie, Widerstand und Befremdung lebt. Es ist Lyrik im Netz zivilisatorischen Alltags. Dieser kühle Magierton ist nur verständlich im "Auftreffen".

Die "Verblüffung" durch die Dichtung, die "Entfaltung eines Protestes" (Breton) und der "Luxus des Ungewöhnlichen" (Saint-John Perse) erscheinen in einer normal-alltäglichen und künstlichen Welt als Derivate existentieller Rationalität. Es gibt nicht nur Protest, Widerstand und Angriff im Charakter der Lyrik, sie erweist sich genau so sehr als Neuschaffung und Zerstörung, als Formung und Zerbrechen. Der "Luxus des Ungewöhnlichen" ist nur im bejahten

Gewöhnlichen möglich. Wer die Welt bejaht, wird auch protestieren, wer sie hinnimmt, bejaht sie weder, noch protestiert er.

Wer das Normale skeptisch-reflektierend bedenkt, muß in seiner Lyrik verblüffen. Wer die "ästhetische Rezeption des Schrotts", des Alltags und des Normalen betreibt, wird in Form einer "Syntax des Blitzes" schreiben müssen. (Saint-John Perse).

Die Verblüffung und der Schock entstehen, weil man gewillt ist, "die Sache selbst wiederzugeben und kein einziges Wort zu verwenden, das nicht zur Darstellung beiträgt." (4)

Kühle und Strenge, die schon gespensterhaft wirkt, ergibt die Kühnheit der Poesie. Die Nüchternheit unterkühlter Affekte und gebändigter Emotionen verzaubern am sichersten. Die helle Bewußtheit ist die einzig adäquate Existenzform für den Menschen im Dunkeln.

Das ist die Situation des Bruches. Er ist passiert zwischen dem Ich und dem Du und aller Gemeinschaft und im Ich selber. "Das lyrische Ich ist ein durchbrochenes Ich, ein Gitter-Ich, fluchterfahren, trauergeweiht". (5) Seitdem die Situation des entbundenen Subjekts und der emanzipierten Dingwelt uns mehr und mehr bewußt geworden ist, bieten sich auch Fluchtweisen und voreilige Versicherungen an, die den modernen Menschen vor dem Leiden an diesen Spannungen bewahren wollen.

"Alles, was dem Menschen begegnet, hat den Charakter des "Gegenüber" angenommen, und zwischen Hier und Dort liegt die trennende Schranke des Bewußtseins". (6) Das Subjekt ist nackter geworden und die Objekte geöffnet. Unmöglich so zu tun, als könnte man bewahrt weiter dichten. Eine Analyse und eine brauchbare "Diagnose der Zeit ist nur von einer rationalen form- und sprachbewußten Literatur zu erwarten. Einzig der poeta doctus wird in der Lage sein, die Vielfalt der Erscheinungen im dichterischen Gleichnis auf ein allgemein verbindendes Gesetz zurückzuführen". (7)

Nicht nur die "Verschwisterung von Kunst und Wissenschaft" ist ein Zeichen der Zeit, sondern auch die paradoxe Verbindung einer aus Distanz und Überlegung erfolgten "exakten Analyse mit einem existentiellen Imperativ". Scharf nebeneinander gesetzt ohne Übergang sind sie analysierende Deskription und eine Aufforderung im Befehlstone. Lyrik und dramatische Form gehen eine Verbindung ein, die immer wieder dem Leser sagt: "Wache auf, schärfe dein Denken und erfahre deine Existenz!"

Diese Verbindung von exakter analytischer Diktion und der existentiellen Aufforderung geschieht weder direkt und unmittelbar noch ideologisch-pathetisch, eher zurückhaltend und aussparend. Dieser Ton fehlt noch bei Benn, er ist bei Brecht zu sehr ideologisiert, um schon als integrierter Bestandteil seiner Poesie gelten zu können.



Heute erscheint die analytische Diktion wie aus mehreren möglichen Perspektiven genommen. Die existentielle Bezugsform ist kunstvoll vorsichtig, mit Geduld und Vorbehalten formuliert. Sie ist nicht beladen und befruchtet mit Ideen, sondern besteht aus Wörtern, die die Nacktheit der Sach-Aufforderung und Ding-Verantwortung ausdrücken.

Noch Ezra Pounds Aufforderungen sind direkter als die non-autoritativen Imperative des heutigen Gedichts.

Der Lyriker hat gelernt. Er ist nicht mehr so sehr von den neuen Tatbeständen erdrückt wie die erste Generation. Die Schreie der Expressionisten, aber auch Surrealisten waren formloser, der Protest emotionaler und unkontrollierter. Die Bedingtheit des eigenen Daseins ist klarer geworden, und die Eigenmächtigkeit subjektiver Existenz wird eigensinniger gewahrt. "Der Lyriker kann gar nicht genug wissen, er kann gar nicht genug arbeiten, er muß an allem nahe dran sein, er muß sich orientieren, wo die Welt heute hält, welche Stunde an diesem Mittag über der Erde steht". (8) Dies ist stärker eingetroffen als es z. B. Benn, der sich zwischen den ideologischen Fronten sehr viel unvorbereiteter hin und her wenden mußte, ahnen konnte. Der non-autoritativ Imperativ ist der Imperativ des Ohnmächtigen. Der Imperativ des Analysierenden ist der einzig mögliche in einer demokratischen Gesellschaft.

Das zur Umwandlung auffordernde Gedicht sagt dies scheinbar "unabsichtlich" in "exakter Beiläufigkeit" und nicht von einem Punkt her, der in einem ideologischen Engagement festgesetzt ist. Sozialkritik weist nicht auf die Fragwürdigkeit eines sozialen Phänomens, zeigt nicht mit dem Finger nach der Ungerechtigkeit, stößt nicht in die Rebellen-Trompete oder liest nicht im Manifest-Ton eine Deklamation. Das Wort, das in der Schwebeliege bleibt, der menschliche Ton, deformiert von vielen elektronischen "Zwischentönen", fast verflogen, berechnet und kalkuliert steht im Imperativ. Er ist bittende Warnung oder warnende Bitte. Viel Skepsis, das rettungslose Gefühl der Vergeblichkeit sind herauszuhören. Man hört die Resignation derjenigen heraus, die wissen, daß das Funktionsgetriebe gewillt ist, weiter zu laufen mit und ohne imperativer Lyrik.

Auch im "sozialen" Angriff gilt das Gesetz artistischer Indirektheit. Was der Angriff bewirkt, bewirkt er mit der Methode der Umzingelung, der Einkreisung. Die Mitte bleibt absichtlich leer, damit die Frage das Ende bezeichne. Pathos ist Plumpheit. Wer mit Pathos angreift, weiß sich sicher, hat einen Standpunkt und ein Vorurteil als Sicherung. Der lyrische Angriff geschieht ohne die Sicherheit eines Ideals oder einer Illusion.

Wie leicht konnte man angreifen, töten oder gar vernichten, als man sein Idol genau kannte. Je sicherer im Vorurteil, je naiver in der Ideologie befangen, um so leichter fallen Befehl und Töten, um so leichter fällt der direkte Angriff -

auch im Gedicht. Aber das ist nicht moderne Lyrik. Sie spart den Angegriffenen aus, sie deckt nur auf.

Den Menschen zweier Weltkriege traf der Mord ins Angesicht. Die Atombombe zerstört ohne Rücksicht auf Ost und West das Gezeter letzter Illusionen. Die Überlebenden erfahren in der Literatur die bittere Wahrheit nur in der Auslassung. Der Angriff trifft am genauesten, wenn sein Auftreffpunkt ausgespart ist. Kein Schrei ist so laut wie das Auslassen eines Entsetzlichen. Es wirkt anti-theatralisch, anti-pathetisch und erschüttert den Leser im Rationalen und Existentiellen.

Das Wichtigste fehlt, es ist ausgesagt im Ausgesparten. Eingekreist ist die Stelle, auf die das Gedicht auftrifft. Eingekreist ist der Leser, auf den es trifft. Nur der "gestrige" Autor sagt geradeaus, was ihm in der Gesellschaft mißfällt. Der Autor von heute muß die Fragwürdigkeit und Bedingtheit durch das System feststellen.

"Der Poet dieser Zeit, dem Understatement vertrauend, zirkelt seine Handlungshöhepunkte ein, bricht die Aktionen durch das Korrelat und folgt, das Direkte vermeidend, dem kleinen und kleinsten Geschehen, das erschütternd Gewaltige sich darin brechend spiegeln zu lassen". (9) Die "viel zu großen" Bereiche übersehend, das Unermeßliche fast sichtend, weiß er, daß ihm bei der Gestaltung nur die Einschränkung helfen kann.

Im Zeitalter der Reiz- und Befehls-Überflutung ist die "Reduktion" die einzig legitime Methode, nur im eingefangenen "Kleinen und Geringen" kann die komplexe sinnlich gespiegelt werden. Die Fragwürdigkeit der Welt, der alten Tradition und der neuen Flucht ins Modische kann nur in der "treffenden" Frage des Exempels erfahren werden. Diese Form ist gleichnishaft eine Parabel der Moderne.

Das Exempel ist nicht nur exemplarisch, sondern auch einzelhaft. Das Allgemeine an sich ist uninteressant, nur das Besondere kann uns das Allgemeine zusagen. Das Zeichen fällt aus dem Besonderen, Einzelhaften und Subjektivrealen. Das Zeichen ist kein Abziehbild. Die Einzeldinge werden nicht verachtet. Die Umstände werden nicht verachtet. Die Gesten, die dummen Worte, das Geschwätz der kleinen Leute werden nicht verachtet. In Gliederung und Aussparung erfährt man das Wirkliche zeichenhaft. "Unwichtiges erhebt der Dichter zur Gewichtigkeit. Er ist der allernützlichste Mensch. Er weiß, wo das Wasser des Lebens rinnt. Er sorgt für die Gesundheit der Welt, sorgt, daß Unempfundenen empfunden, Flüchtigtes bewahrt werde". (10)

Im reinen Muß geht das Subjekt verloren. Das Muß des Weltlaufes wird "erfaßt", und darum ist das Subjekt nicht verloren. Die kleinen Alltäglichkeiten werden gesagt, weil man weiß, daß sie das Leben ausmachen. Der Betrug - auch der eines Georg Lukás - möchte uns einreden, es gäbe in der modernen

Kunst nur das Außergewöhnliche. Die Wahrheit ist, daß sich im Allergewöhnlichsten das Schwierige und Komplexe verbirgt. Die Kunst geht wie die Liebe am nicht gemeisterten Alltag zugrunde. Der Lyriker arbeitet an der Welt. Das Normale erscheint seiner "Gewöhnlichkeit" entkleidet und gewinnt entscheidende Farbe und Bedeutung. Die neue Lyrik ist in diesem Sinne Welt-Lyrik. Ihre Sprache ist Weltsprache. Ihr Verständnis ist Weltverständnis, weil es überall nur einige alltägliche Probleme der Zivilisation für den Menschen gibt.

Die Entkleidung des Gewöhnlichen, das uns vertraut ist, weckt den Schlafenden, in naiven Vorurteilen gesicherten Menschen auf. In der fundamentaldemokratisierten Gesellschaft gilt: "Wacht auf, denn eure Träume sind schlecht!" (Günter Eich), nicht nur deshalb, weil alle Trägen einschlafen, sondern auch, weil hier allein die Hoffnung lebt, so ein Gedicht werde realisiert. Wacht auf, denn eure selbstverständlichen Machthaber, eure Reklame und Propaganda führen euch ins Unglück. Hier geschieht der poetische Eingriff ins moderne Dasein ohne Sicherheit, ohne Wahrheitsbesitz" und ohne "idealistische Gefühlsduselei", und bricht Abläufe und eingestumpfte Gewohnheiten" im Bewußtsein.

Diese "Funktion" erfüllt die neue Lyrik einmal durch ihre "Parabel-Methode" und zum anderen durch die Weisen der Verfremdung und des daraus wachsenden "schwarzen Humors", der "Groteske" und des "Absurden".

Die Parabel-Methode entsteht aus der Aufgabe, die Zeit-Situation zu bewältigen und das komplexe Interdependenz-Geflecht zu erfassen. Jede "pars pro toto-Literatur", die nur durch Umschreibung kleinster Felder das komplexe Geflecht ertasten kann, muß das Exempel und die Modell-Situation in den Mittelpunkt stellen. Unser Zeitalter, aufgebaut auf Exempel und Experiment, schafft sich dieselben Modelle in der erkennenden Prosa und Lyrik. Modelle der Erkenntnis "umschaffen" die Realität durch das Erschaffen einer Zwischenwelt, die ästhetische Information gibt. Die neue Lyrik kalkuliert Modelle, spielt Exempel und Parabel.

Die Form der Parabel ist "anti-naturalistisch" (Walter Jens). Schon ihr immanenter "Brechungscharakter" wirkt sich meist verfremdend paradox aus. "Die Parabolik ist immer anti-naturalistisch verfremdend", sie zeigt nicht das Einmalig-Unwiederholbare, sondern des Typus, verlangt Groteske und Witz, nicht den gemächlichen Humor". (11)

In einer Welt, die nicht aus naiven Traditionsbeständen lebt, bedarf es dieses "Bruches". Der Mensch, unterworfen, gelenkt und "gebraucht" - in zu vielen und falschen Bindungen gefangen, soll ent-bunden werden. Dazu sind am Anfang drei Schritte notwendig: Distanzierung, Widerstand und zuletzt rationale Skepsis. Nichts anderes will der "poetische Eingriff" des neuen Gedichts. Er

verfremdet, schockiert und macht zweifelnd. Der Anstoß zu neuen Überlegungen ist da.

Der "naive Realismus" ist in der Erkenntnistheorie nur ein Ansatz, der aufgelöst und umgeformt wird. Auch die neue Lyrik zerschlägt die naiven Relationen zwischen Objekt und Subjekt.

Witz und Ironie zerschlagen die Wirklichkeit. Die Groteske kittet sie unwahrscheinlich so neu und befremdend wieder zusammen, daß das eigenwillige Subjekt sichtbar wird. Gerade in der neuen Lyrik erweist sich die Groteske als die Doppelbödigkeit der Welt. Wenn die Existenz heute ungesicherter ist, so liegt darin gerade die Chance der Ironie, des Witzes und der Groteske. Es ist kein Zufall, daß statt Naturtrost und Sozialanklage Parabel und verfremdende Groteske präsentiert wird. Parabel und Groteske sind aus dem Kampf der Freiheit wider übermächtige Gegner geboren. Sie sind Formen eines neuen Freiheitdranges.

Die Verfremdungsmethode, die Groteske als "Tragik-Ersatz" und die vielen artifiziellen Mittel, die diesem dienen, sind adäquate Stilmittel für die Erfassung der Gegenwart. Die komische Unheimlichkeit unserer Welt bricht sich hundertfältig im tristen Witz, in den unterkühlten Angriffen und in den verfremdenden Auslassungen.

Dürenmatt schreibt in "Abendstunde im Spätherbst" von einem Romancier: "Meine Eigenschaften: brutal, gehe aufs Ganze, versoffen. Sie sehen, ich bin ehrlich, wenn ich auch nur den Eindruck referiere, den die Welt von mir hat". (12) Diese heimliche, aufdringliche Drehung aber deckt nur die Unheimlichkeit auf, die in den Tendenzen der Öffentlichkeit verborgen ist. Wenn es wahr ist, daß das System der "totalen Gesellschaft" sich bis in den Einzelnen zu entwerfen droht, (Freyer) daß also der Mensch oft nur die unheimlich gebrochene Widerspiegelung des ganzen Systems ist. Dann aber ist die Methode des Absurden die einzig angemessene.

"Unsere Welt hat ebenso zur Groteske geführt wie zur Atombombe" (Dürenmatt). Sie passen zueinander in Form von starkem Gift und schwachem Gegengift!

Die schillernde Vieldeutigkeit und die Perspektivenvielfalt deuten auf die Grundweise der modernen Welt: in Möglichkeiten und für Möglichkeiten zu leben. Wir haben eine Bewußtheit, die spürt, das sozusagen "alles möglich ist" oder doch, daß die realen Möglichkeiten weit über unser ertragbares Maß gehen.

Bislang lebten die Menschen in der Tendenz, daß die beschränkt vorhandenen Möglichkeiten realisiert werden müßten. Heute gilt es einzusehen, daß Möglichkeiten auch Möglichkeiten bleiben müssen, damit menschliche Existenz erhalten bleibe. Nicht nur die Atombombe ist dafür beredtes Zeichen. Der All-

tag zwischen den Massenmedien und Verwaltungen zwischen Betrieb und Kulturgetriebe enthumanisiert sich dadurch, daß der Mensch meint, alles Mögliche verwirklichen zu müssen. Jede Information, jede Sendung zu hören, bedeutet eine Überforderung des Menschen und zuletzt seine Unterwerfung und Auflösung. Der Mensch erfährt sich in seiner Identität erst, wenn er lernt, in Möglichkeiten, genau wie in Wirklichkeiten, zu verharren. Er muß die Möglichkeiten aushalten, ohne sie verwirklichen zu wollen. "Alles-Mögliche-Tun" vernichtet das Subjekt physisch und geistig. Der neue Mensch muß lernen, in den Möglichkeiten zu wählen und vielen Widerstand zu leisten. "Möglichkeiten zu haben, die man nicht ansetzt", gehört zum wesentlichen "Existenzmittel" des modernen Subjekts gegenüber den totalitären Tendenzen der Lenkungsmaschinen.

"Zum Schreiben und zum Lesen von Parabeln gehört die Skepsis gegenüber diesem Umsetzen von "allem, was möglich ist". (13) Dieses Sich-Versagen trifft ebenso Konvention, ästhetische Information und technischen Fortschritt. In keinem Bereich der modernen Existenz ist die naive Hinnahme alles dessen, was möglich ist, erlaubt. Vielem muß man widerstehen, um einiges machen zu können. Es ist ein Akt des Widerstandes gegenüber der Weltüberflutung und ein bewußt setzender Akt der Freiheit, wenn der Dichter eifrig bestrebt ist, "unter die starken Fesseln von Beschränkungen zu kommen, wenn er solche nur irgend zu finden vermag". (14)

"Das Verharren vor dem Möglichen als Einsicht dieses Jahrhunderts kündigt sich im Unterbewußtsein an". (15)

Kunst beruht auf einem Widerstand gegenüber der überflutenden Wirklichkeit, das ist das, was Paul Valéry meinte. "Das oberste Gebot ist allüberall: Beschränkung, Beschränkung: Reduktion statt Expansion!" (16) "Reduzierte Künste liegen im ästhetischen Interesse eines reduzierten Menschen". (17) Der Mensch existiert in der technischen Zivilisation mittels Einschränkung. Nur indem er sich einschränkt, kann er sich an die Erprobung der einen oder anderen Möglichkeit der zivilisatorischen Existenz begeben. Das ganze Netz der Zivilisation gibt ihm gewisse Einschränkungen in vitaler, motorischer, emotionaler und sicherlich auch sozialer Hinsicht auf, um die Vertiefung und Expansion seiner geistigen Existenz zu ermöglichen. Der reduzierte Mensch der Zivilisation erfährt seine Reduktion in geistig-humaner Weise im Bereich des Kunstwerks. Es führt ihn zum neuen Bewußtsein seiner reduzierten und dadurch zugleich realisierten Existenz. Kunst in einer Epoche, in der man sich mindestens seit H. Freyers "Theorie des gegenwärtigen Zeitalters" gewöhnt, abschätzig vom "sekundären System" und dem "reduzierten Menschen" zu sprechen, ist Kunst der Reduktion. Dem reduzierten Menschen ist nur durch die Kunst der Beschränkung "geholfen".

Die Literatur der Beschränkung und Reduktion ist die Literatur des sich anbahnenden Maßes der rationalen Struktur. Nur im "Reduktionsprozeß des Bildgehaltes" (A. Gehlen), im "Willen zur Verkürzung" (Walter Jens), durch die "Frage der Redundanz" (M. Bense) und im "Verharren vor dem Möglichen" (W. Höllerer) kann ein Gegengift wirksam werden, das den "wahren" Tendenzen der "Epoche des erwachenden Subjekts" dient. "Eine Tugend des Mangels ist möglich und zwar die, den Mangel zu kennen und so an ein leidenschaftliches Wissen heranzukommen". (18)

Das "leidenschaftliche Wissen" ist "existentielle Rationalität", die empirisch, analysierend und Modelle schaffend wirkt. Sie "brennt den Stoff ab" und "brennt das Subjekt aus", und das so "geläuterte Subjekt" liest fasziniert die Struktur des Objekts und liest erstaunt die Struktur seines eigenen Ichs. So ist es wahr, "daß ein großer Stil vergangener Epochen auch auf Auswahl beruht, und es ist eine Hoffnung, wenn heute so sehr 'auswählend' verfahren wird. Denn auch ein Gedicht sichtet. ... Ein Gedicht ist schließlich eine 'Beschränkung'". (19)

Beim "reduzierten Kunstwerk" ist das ästhetisch Wichtige seine "Zeichenthematik". Das neue Kunstwerk zeigt deutlicher den "ästhetischen Modus der Zeichenwelt". Der Aufweis der "Zeichenwelt" ist die Hauptaufgabe einer Ästhetik des reduzierten Kunstwerks. Seit Cézanne wirkt die Differenzierung in der Entwicklung der Künste gleichzeitig als Reduktion auf eine Zeichensphäre. Der moderne Differenzierungsprozeß ist in allen Bereichen - nicht nur in dem der Kunst - ein Prozeß der Reduktion.

## Literaturhinweise:

1. Bense, Max Kunst und Intelligenz als Problem der Moderne, Dortmund 1959, S. 3
2. Jens, Walter Deutsche Literatur der Gegenwart, München 1961, S. 82
3. Stiebels, M. Anne Nachwort zu G. Stein, Drei Leben, Zürich 1960, S. 298
4. Pound, Ezra motz el son, Zürich 1957, S. 49
5. Benn, Gottfried S. 25
6. Jens, Walter Plädoyer f. d. abstr. Literatur, in: Text und Zeichen 1957, S. 510
7. Jens, Walter ebd. S. 512
8. Benn, Gottfried Probleme der Lyrik, Wiesbaden 1956, S. 38
9. Jens, Walter Deutsche Literatur der Gegenwart, München 1961, S. 133
10. Lehmann, Wilhelm Bewegliche Drohung, Ffm. S. 207
11. Jens, Walter ebd. S. 146
12. Akz. 1957, S. 195
13. Höllerer, Walter in: Movens S. 105
14. Tate, Allen zit. in: Klaus Hennecke, Kritik, Gütersloh 1958, S. 31
15. Höllerer, Walter ebd. S. 105
16. Jens, Walter ebs. S. 151
17. Bense, Max Ästhetische Information, Krefeld 1956, S. 30
18. Bonnefoy, Yves Akt und Ort der Dichtung, in: Die neue Rundschau, 1960, S. 638
19. Lehmann, Wilhelm ebd. S. 204





Ich überlasse mich der Schönheit:  
An die Hand genommen,  
nichts tun, nichts wollen,  
nichts denken, -  
nur mich öffnen dem Freundeswort:  
dem Brückenwort eines Gedichts.

Nicht sich quälen, betrauern, befühlen, reflektieren - nicht das Ich analysieren.  
Ich komme bejahend in mein Zentrum: wach, zugewandt, aufnehmend.  
Losgelöst von meinem 'Nur-Ich', strömt tieferes Verstehen aus meinem Selbst,  
dem weitaus Größeren, dem weitaus Tieferen. Ich bin über mein enges Ich hi-  
nausgegangen, die Hahnenschreie meines Selbst-Verrats begreifend, öffne ich  
mich der Epiphanie des Lebens, öffne ich mich dem Wort und seiner Schönheit.

Sisyphus ist keine Person,  
sondern eine Situation.  
So etwa:  
jemand geht zur Quelle,  
um Wasser zu holen;  
der Krug, den er dazu nimmt, hat ein Loch,  
mein zerrissenes, problembeladenes Ich!  
Er füllt ihn mit Wasser und kommt zurück,  
doch bis er zu Hause ist,  
ist der Krug leer, und er muß wieder zur Quelle geh'n.

Eines Tages, nach der heiligen Handlung, gewiß,  
da werde ich von jenem kühlen Wasser trinken.  
Doch im Augenblick bleibt mir nichts,  
als zur Quelle zu gehen und zurückzukommen,  
zu gehen und zu kommen, zu gehen und -

Wann wird dieser Tag sein?  
Dann, wenn ich begreifen werde, daß es sinnlos ist,  
den Krug zu füllen und nach Hause zu tragen:  
Nur das, was man unmittelbar an der Quelle trinken kann,  
nur das ist Wasser!

Das Gedicht, eine Brücke vom Zauber ins Paradies, vom vollkommenen Jetzt in die gottgleiche Weite des Herzens. Das Gedicht hat Dich an die Hand genommen, trifft Dich mit zwei Worten, versenkt Dich mit einem Vers, gewinnt Dich mit zweien, bringt Dich auf den Weg mit der Strophe, die Dein Kairos geworden, Dein Anruf des Gesuchten. Du brauchst Dich nicht zu versenken. Du bist versunken. Du brauchst nicht zu meditieren, Du wirst in dieser Strophe angeschaut, angedacht. Du brauchst Dir nicht Teile zu erschließen. Du bist in die Teilhabe genommen... bist eingeschlossen in die unbeschlossene Weite, ohne Horizont und Grenze.

Jeder Mensch hat sein bevorzugtes 'Fahrzeug' oder 'Werkzeug' auf seinem Weg des Erwachens und der Befreiung. Ein Mensch hat die Natur, ein anderer die Gewalt des Kosmos oder sogar die Welt des Computers als Werkzeug..., wieder ein anderer hat die Bilder innen und außen, die Poesie und den Zauber des Wortes und der Klänge. Das heißt aber nicht, daß jeder, der sich in der Natur ergeht und sie liebt, diese auch als 'Werkzeug für seinen Weg zu sich' gebraucht. Das heißt auch nicht, daß jeder, der Musik, Literatur, Malerei und Plastik liebt und sich mit ihnen einläßt, diese auch als Werkzeug und Motor für den Weg in die 'göttliche Selbst-Weite' wirken läßt. Daß er ein Gedicht liebt, ist eins, und ein anderes ist, daß er sich von diesem Gedicht an die Hand nehmen läßt, nicht mehr nur erfreuen, sondern auch treffen, nicht mehr nur anrühren, sondern auch erschüttern läßt. Das Gedicht wird zum spirituellen Ereignis auf dem Weg vom Ego zum Selbst.

Wo der Mensch mit sich redet, uneins, zornig, gequält und unzufrieden, redet der Dichter dies zu uns durch sein Gedicht. Das Wort des Gedichts greift auf, verwandelt, nimmt die Stelle eines anrufenden Gottes ein, wird Weg, wird Schutzengel, wird Weiser.

Komm, laß Dich an die Hand nehmen vom 'Freundgedicht', vom 'Geleit-Engel-Gedicht', und geh geschützt durch den Zauber, durch die Musik, den Rhythmus, durch das Bild, durch den treffsicheren Gedanken. Das Gedicht sprengt - wenn Du Glück hast - den Rahmen Deiner kümmerlich engen Ego-Rolle. Es hilft, einen Weganfang zu machen, Du mußt nur dem treffenden Wort die Hand reichen, dem Dich anspringenden Wort, vielleicht verhüllt und schwer verstanden, die Hand reichen zum späteren Verständigungsdialo. Schau auf den einen Satz oder auf die eine Strophe, die jetzt zu Dir gehört, das genügt.

Wenn Du dem Wort die Chance gibst, wird es das göttliche Wort, das Dich ruft, stößt, tröstet und Dir Weggeleit gibt.

Vertrau Deinem Radargerät der Intuition, und Deiner Phantasie, dem Eros der leibhaftigen Teilhabe, der 'Bewegtheitsfähigkeit' Deiner Seele. Lies das Gedicht und überlasse ihm die Strahlung!

Öffne Dich dem strahlenden Geist, und laß Dich aufladen und einladen, ohne schon alles verstehen zu wollen.

Höre, sprich laut, begib Dich hinein in den Klang - dann wird es für Dich ein 'benedicere', das gute Wort, für Dich gesagt, zu Dir gesagt, so wird das Gute in Dich hineingesagt.

Nur wo der Mensch mit sich selber zu sprechen vermag, erfährt er Gott in seinem eigenen Inneren. Nur wo der Mensch sich selber zum Du wurde, beginnt das Jammervolle zu bersten, und es tritt an Dich das Wort, das Dich finden und heilen darf. Das Wort wird Wegweiser und Wegzeichen, wird Fahrzeug und Werkzeug des Inneseins der Göttlichkeit. Und Schönheit dient dem Weg begeistert zum Leben. 'Dilatasti cor meum' - Du hast mir das Herz weit gemacht.

Offenes Suchen entsteht, wo ein gespaltener und zerrissener Mensch mit sich in einen Dialog gerät.

Meditation wird der Versuch, diesen Dialog über den eigenen Graben hinweg in die aufgerissenen Horizonte, über die ge-sprengten Grenzen hinweg ins große, weite Reich zu führen.

Meditation brauchen wir, um uns in unserem Gespaltensein zu überwinden, um den Sprung zu wagen, 'einfach zu sein', einfach zu sein und unterwegs zu bleiben.

Wie sehr Krisen, Konflikte (und Sünden) zum Menschen gehören, beweist dieser Aufbruch seiner Zerrissenheit. Er, dieser 'ecce homo', fällt selbst auseinander im inneren Dialog zwischen 'Ichen', 'Selbsten', Rollen und Funktionen, Gewissen und Wissen, Kraft und Verantwortungen. Der 'schizophrene' Dialog, der im Logos schöpferisch, nicht zwanghaft sich spalten läßt, ist Anfang seines unglückseligen Bewußtseins.

Erst oder gerade seine Unglücke verlangen nach neuen Anfängen, und seine Erschöpfungen schreien nach Aufflügen.

Der erste Schritt dieser Anthologie , aus eigenen Aufbrüchen geboren, soll dieses zerrissene, aber herrlich sehnsüchtige Leben aussprechen, während der zweite Schritt zur Erfahrung des Ich, des Selbst und der Göttlichkeit im Selbst hinführt - zum Bedenken, zum Erfühlen seiner ohnmächtigen Mächtigkeit. Der dritte Schritt zeigt den Aufbruch und die Anfänge des Weges, der stärker, seliger, mächtiger werden läßt: das Werden des Selbst.

Die heilsamen Zeichenschlüssel sind: Anfang, Kindsein, Wachsen, Verwandlung, Hoffen, Träumen und Gelassenheit. 'Sie öffnen Türen in uns und für uns'. Der vierte Schritt bringt zwei menschliche Hilfen für den Weg: Natur und Dinge..., Liebe und Schönheit gehören dazu, (sind aber nicht an dieser Stelle explizit berücksichtigt.) Ihre Bedeutung wird in den letzten zwei Schritten transparent.

Waren die vier ersten Schritte Angebote für eine *conditio humana* in der Welt, so sind die beiden letzten Schritte die Entfaltung in eine '*transformatio humana*'. Der innere Dialog wird zu einem Dialog mit dem uns Überragenden, mit der Weit und Unendlichkeit, mit Geistern, 'Sinnteppichen' und Engeln. Heilige, Ungläubig-Gläubige, Zweifler und Sünder führen in die Mystik und Spiritualität ihres Suchens und Erkennens von Glaube, Liebe und Hoffnung, auch über den Tod hinaus.

Alle Gedichte sind auch nach 'Ansprache und Art' ausgesucht. Gleiches oder ähnliches Erfahren oder Erleben werden verbunden, rütteln uns auf, treffen uns wie ein Blitz und Feuer: jedes Gedicht meint auch mein Fühlen und Begegnen, mein Beben heute und jetzt gerade. Kein Gedicht übersteigt meine Erfahrungsgrundlage, aber jedes zieht mich, wenn ich ihm die Chance gebe, in seinen Bann. Ob sie nun alle auch im sprachlichen Gewand nahe sind? Dies ist nicht nötig. Aber, daß sie uns immer von unserer Erfahrung mit uns, der Natur, dem Göttlichen berichten, das wagen wir zu behaupten. Darum bietet sich jedes Gedicht als Werkzeug an im Dialog mit uns selbst, in der Meditation auf unserem Weg, in der Kontemplation unseres göttlichen Selbst. Jedes ist auch ein Fahrzeug, ein Transportmittel in die Weite und Leere unseres Urgrundes...

Zur Ermutigung der Nachdenklichkeit und Besinnlichkeit, also für den meditativen Gebrauch der lyrischen Texte wurden manchmal Gedichte gekürzt. Sie möchten uns so direkter ansprechen. Manche wunderbaren Meditationstexte - und es sind dies nicht wenige - blieben in unserer Sammlung unberücksichtigt.

Allzu bekannte wurden nicht aufgenommen, um den Leser nicht in alte Rezeptionsgeleise zu führen.

Was uns anspricht, uns ansprechen soll im Gedicht, ist die wundersame Einheit von Sinn und Sinnlichkeit, von animalischem Zauber und exakter Besinnung. Seine Schönheit schenkt uns die Ahnung der Vollkommenheit des Ganzen.

Die Auswahl hatte vielerlei Hürden zu nehmen. Es waren die der Qualität: Es gibt viel mehr gute, sehr gute Gedichte, die den Zwiespalt des Menschen, seine befreienden Wege und seine spirituelle Auseinandersetzung mit Natur, den Göttern, dem Heil und dem Gotte ihre Poesie zueignen. Zu viel, zu viel des Schönen macht die Aufgabe der Wahl unerträglich schwierig. Und Zeitalter, Alter, Neuheit, Sprachen, Kulturen, Religionen durften keine Grenzen schematisch abgeben.

Einige Inhalte sind ungerechterweise zu kurz gekommen trotz ihrer Bedeutung für den selbst-einlösenden Weg des Menschen und das nur deshalb, weil noch andere Anthologien im Anschluß an Bücher der Autoren geplant sind. Das sind Gedichtsammlungen zum 'Alter des Menschen', zur 'Liebe', zur 'Schönheit' und zu 'Humor und Witz'. Diese sind ungerecht in der Auswahl behandelt. Außerdem kommen lange Gedichte ebenfalls schlechter weg in Anbetracht der sich ausbildenden Lesegewohnheiten als auch des meditativen 'Gebrauchs' der angebotenen Gedichte.

Eine weitere Schwierigkeit - eher sprachlich-, namen-gebender Art - erwies sich bei der Auswahl geistlicher Gedichte aus West und Ost, denn sie sollen nicht aus den im engeren Sinne der institutionellen Religionen und Kirchen gewählt werden. Darum sind viele ältere, mittelalterliche Gedichte oder auch geistliche Lieder

aus vielen Religionen nicht aufgenommen.

Zeitgenössische, lyrische Texte, Dichtungen, Nachdichtungen überwiegen und sollen den Leser in seiner Zeitgenossenschaft ansprechen und bejahen. Da dies eine Sammlung von lyrischen Texten aus spiritueller Suche und Leidenschaft sein soll, überwiegt weithin der dialogische Aufbau der Gedichte und ihr konkret sinn-deutender Versuch.

Der Aufbau erweist sich als sinnvoll, wenn der Leser seinen eigenen Weg vom Ich in dessen Unglück zum göttlichen Grund des Ichs - das wir Selbst zu nennen trachten - aufsucht.

Der Weg und die Vermittlung sind Anfänge, führen über Dinge, Natur und Liebe in jene Begegnung des modernen Subjekts, das aus dem eigenen Dialog von Ich und Selbst nun den von Welt und Gott und Menschlichkeit meint. Darum sind diese Gedichte nicht mehr nur selbst-erkennende, sondern dem religiösen Urgrund verhaftete.

Jede Anschauung, jeder Glaube, jede Art von Atheismus oder von uralter oder moderner Spiritualität sollte zu Wort kommen.

Des Menschen Zerrissenheit, ja Gebrochenheit ist nicht nur Gleichnis, daß er Bürger zweier Reiche, zweier Welten ist und daß seine tierhafte Unschuld im 'Umbruch' verlorenging. Nie mehr wird er sich ganz mit der Welt eins wissen. Immer wird er an sich und an ihr leiden, bis er sich auf den Weg in die Weite seines Selbst, seines göttlichen Urgrunds aufmacht. Am Anfang seines bewußten Lebens steht seine Zerrissenheit, (am Uranfang seine Ganzheit), am Ende erst seine Einheit. So dürfen wir unsere Zerrissenheit und unser unglück-seliges Bewußtsein preisen als den einzig möglichen Anfang aller Freuden und Seligkeiten. Den Tod und das Ende vor Augen, versuche ich die Unendlichkeit meines Selbstkerns 'endlich', d.h. in meinen Lebensbedingungen zu leben.

Das Unendliche endlich zu leben, ist dem Menschen angemessen: 'M' illumino d' immenso' (Ungaretti), Unendliches erleuchtet mich, eine Stimme führt mich in unendliche Weiten - wider Enge und Angst. Befangen bin ich nicht mehr nur im 'Ich meiner Welt', ich strebe zu mir selbst, zum Gott meines Fleisches und Geistes.

Dunkel dräut der Himmel, mein Ich hat mich zu sehr ausgeliefert aller Welt. Es ist vollgesaugt mit Inhalten, Befehlen, Ansinnen, Erwartungen dieser gegenwärtigen, gesellschaftlichen Welt.

Chance: Diese Konformität hat Risse und Widersprüche in sich.

Gefahr droht nicht nur von Schrecken, Leid und Lasten. Gefahr droht ebenso sehr von Ermattung, Erschöpfung, Müdigkeit. Wir beuten unseren Körper aus, weil wir unsere Seelenkräfte nicht zulassen, entnerven, (entgeistigen) ihn, entkräften uns, weil wir nicht genug glauben, entlebendigen uns, weil wir die Schmerzen des Lebendigseins zurückweisen und fallen in Resignation, Depression und Fatalismen.

Wenn uns das Unglück zermürbt, rettet oft wieder ein Gott uns . Er leuchtet durch unsere Träume - fließt mitten durch uns hindurch.

Mein elendes Leben produziert: Vergänglichkeit und Vergeblichkeit. Ich habe ein 'Lastbewußtsein' und lebe in vielen 'Heimat-losigkeit'. Mein blindes Sein macht mich langsam im Leid sehend. Ich sehe mein aufregendes, herrliches Leben. Ich sehe, ich gehe, ich stolpere, und *'ich möchte mich in eine andere Form gießen.'* (Ajneya)

Ich, der gefangen sitzt im eigenen Denken und im Denken anderer und in Spekulationen der Philosophen und in Reflexionen Verzweifelter und in Kritiken der Lebensmüden, ich sitze, eingefangen von meinem Intellekt, unbeweglich und unbewegt. Zweifel ohne Gefühl. *'...die Trauer, dazwischen aufgebaut - wann, wie kann unbemerkt von beiden, ich eine Bresche hineinschlagen.'* Vatsyayan Ajneya

*'Poesie ist der 'Atem und feinere Geist' allen Wesens, sie erfüllt die Gegenstände, selbst die der Naturwissenschaft, mit Empfindung'. (Elizabeth Sewell)*

Das Gedicht - mein Gespräch, in dem unklar ist, wer mit wem spricht: Subjekte imaginär - in unerfüllter Solidarität - werfen sich Worte zu! Wäre die Spaltung des Menschen in Ego und Selbst nicht, wäre nicht seine Sehnsucht nach Einheit, nach dem 'Sich-in -eins-setzen, käme der Schönheit Wahrstes in Bildern, Worten, Klängen, Bewegungen nicht heraus.

Nur weil Mangel, der Schrecken und die lebendigen Erdschichten im Menschen ihn bedrohen, gebiert er erschüttert seine Suche, seine Wege zum ursprünglich Einen!

Der Weg des Herzens und der Fühlspontanität führt zur Mitte des menschlichen Geistes. Er ist die Fähre des Erlebens und die Öffnung zum Sein. Sie allein kann uns in eine neuerliche Einheit mit uns selbst bringen. Bildklänge, Versrhythmen, Poesie - Du hörst sie echohaft in Deinem Bewußtsein. Die gelungene Sprache bringt Dich auf den Weg.

Wir sind nie allein, denn wir sind in uns selbst schon zu vielen versammelt. Diese Vielen - oft allzu Vielen - aber zusammenzubringen, diese 'Iche' ins ganze Selbst zu tauchen, aufzubrechen, einzusammeln... wer hilft uns dabei?

Hier wird ein Angebot mit lyrischen Texten gemacht. Sie sind alle zwei- und mehrstimmig, schreiten aus der Enge in eine Weite, geboren sind sie aus dem Dialog mit sich selbst.

Der vermittelte Dialog trifft das Ich des Lesers, versammelt ihn auf seine eigentlich Selbst-Frage und verweist ihn in eine menschliche Weite, die mancher geneigt ist, 'Gott' zu nennen.

Es geht in diesen Angeboten zur meditativen Reflexion und Kontemplation stets um ein Verweilen am Bildwort, am Gefühlsimpuls am Herzspruch und nicht um Versuche, Probleme zu finden und zu lösen. Das gilt sowohl für den Leser als auch für den Text. Es geht nicht um Probleme sondern um ein An-rühren, um eine Wort-Seelen-Partizipation, um den Logos, (Im Anfang war das Wort...) der aus einem Pathos kommt.

Nicht aus Problemen und ihren Lösungen besteht der Weg. Probleme machen wir uns selber. Sie behindern unseren Weg. Wir mögen die Probleme, sie nehmen uns unsere Verantwortung ab für das, was wir durch unser Selbst sein könnten. Gib acht: Chancen für Veränderung brauchen Mut. Angst läßt uns wieder allzu schnell festhalten am Gewohnten. Der Weg ist im Du, der ich bin und im Du, der ich nicht bin und doch bin. Der Weg ist das Staunen, die Bewunderung der Blume, der Wolkenbilder und Wandlungen des Wassers.

Der Weg ist zu allererst in Dir selber. Zu allererst bin ich Du, bin ich Natur, bin ich Pflanze und Tier, Stern und Wolke, bin ich Traum und Schlaf, und keiner lebt so, daß er den anderen ganz aufnimmt. Begierig uns zu erkennen, verkennen wir oft den anderen. Das führt nicht nur zum Mißverstehen, sondern auch zur Selbst-Verletzung.

Alle Natur, der Frühling, die Blumen und die Blüten sind schön nur für den, der sich vom eigenen Leben und von sich selbst nicht abwendet. Der Trost der Natur lebt schon als Trost in Dir, sonst gar nicht. So ist es auch mit Wort und Bild. Verse sind im Sinn wie im Sinnlichen angewiesen auf mich!

Ich habe die Welt, den Himmel, die Menschheit und Tierheit in mir. Ich habe die Geschichte, Gesellschaft, den Trug und alle Mächte in mir. Ich habe zu allererst Gott in mir. Alle Kräfte, alle Schöpfermacht, alle Tode, alle Leben des Ursprungs und Ur-grunds sind in mir.

Ich möchte als Spiegel lesen, als Gegenüber sprechen. *'Mit der Hilfe deines Geistes vermagst du, deine Seele zu erheben: erlaube nicht ihr Fallen. Denn deine*



*Seele kann dein Freund sein, aber deine Seele kann auch dein Feind sein.'*  
(*Bhagavad Gita*)

Das Gedicht bittet um Dein Verweilen. Nicht um alles geht es ihm dabei. Es bittet ums Verweilen, um das Ausatmen und Einatmen, um das Fließen, die Spannung und das Lösen, um das Schauen eines Himalayamassivs! Und es hat nicht nur ein Licht und eine Bedeutung, ein Oben und Unten. Es hat Urgründe.

Verweilen - es ist nicht schwer und nicht leicht. Einfachen Dingen haben wir uns entwöhnt.

Verweilen ist Hingabe und Distanz, Opfergabe und sinnliches Singen. Wir geben dem Schönen, das womöglich Wahrheit für mich in sich trägt, zu wenig Chance. Gibst Du Deinem Gedicht eine Chance, wird es Dir eine Chance der Freude oder Umkehr bieten. Sprich Deine Zeile Dir laut vor! Sage Dir Deinen Vers wie Musik, leise und laut. Genieße das Bild, taste es ab, nimm es in Dich auf, höre ihm nach.

*'Ich verlor meinen Geliebten.*

*Ich suchte ihn überall.*

*Ich suchte ihn in den Hügeln.*

*Ich suchte ihn am Meer.*

*Ich fand ihn schließlich*

*in einer Ecke meines eigenen Hauses.*

*(Lied aus Ladasch)*

Jeden Tag ißt Du, jeden Tag erfreut Dich das Frühstück. Nimm das Gedicht zu alltäglichem genußsinnvollen Umgang. Dann erst urteile. Dann erst spürst Du die Poesie, die Weisheit, die Schönheit, das Hineingenommensein, Gott.

Ich bin dankbar, daß ich mich gespalten erlebe, so erhält der Dialog und der Kampf zwischen Ego und Selbst Antrieb.

*'Mit Trübsinn habe ich umzugehen gelernt; die Freude überwältigt mich, beraubt mich der Vertrauten Worte und Verhaltensweisen. Was bleibt von mir, wenn dieses Licht einmal alle meine Häute abgeschält hat?*

*Welche Wörter wird dieses Licht mir lassen?...Ich habe keine andere Wahl, als in diesem Licht lebendig zu sein. Ich muß es an mir...geschen lassen.'* (Andrew Harvey)

Ich bin dankbar, daß ich Worte finde, die diesen Dialog entfesseln, den Weg bereiten.

Ich danke jedem Text, jedem lebendigen Menschen dafür, dankbar, daß sie mich führen und das Geschenk des Geistes mir zeigen.



Ich sehe Schönes,  
weil mein 'Sehen' schön ist.  
Ich sehe mein 'Sehen' als schön, weil ich Schönheit entdecke.

Mein Selbst, mein Ausdruck und auch Werk wachsen aus meiner Empfänglichkeit.

Meine Empfänglichkeit ist Teil der Seinsschönheit.

Meine Empfänglichkeit hat die Form der Formen, die ich bewundere.

Mein Ausdruck ist ein Teil der Natur.

Mein Werk ist die zweite Schöpfung.

Im Kunstwerk entdecke ich in achtsamer Betrachtung Lineaturen, Farbrhythmen und Strukturen, deren formale Grenzen und Proportionen denen allen Lebens ähneln.

Die Vielfältigkeit und die Verschiedenheit sind Legion, aber das einheitlich Gemeinsame trägt sie und erhält sie.

Was geschah, daß wir den seinshaften Zugang zum Schönen aus dem Herzen verloren?

Durch welche Verdunklungen und Irrwege schritten wir, und welche Verstandeskraft verdrängte alle anderen menschlichen Fähigkeiten?

Die Wiederentdeckung des Zugangs zum Schönen fordert auch die zähe Wiedereroberung dieser Zugänge. Wie das geschehen kann, ist die Geschichte der Zukunft, in der die ästhetische Erfahrung als die menschliche, gefüllte einen neuen Weg in ein Lebensgefühl und eine Reflexionsarbeit der Einheit und Verbundenheit sucht.

Die ältesten Formen des Ausdrucks und die neuen, klaren Erkenntnisse werden helfen.

Schönheit bewirkt Leben, Wachstum, Ausdruck, weil sie nicht einfach nur schön ist in jener von uns verwendeten Bedeutung, die etwas Distanzielles und Neutrales an sich hat, sondern weil sie eine Kraft, einen Prozeß des Lebens darstellt und ihrerseits Kräfte ermöglicht. Der musterbildende Prozeß des Lebens, des Wachsens ist eben der der Schönheit. In ihm existieren die Strukturen und Harmonien, die die der Schönheit sind.

In der Natur - mikro- oder makrokosmisch gesehen - ist die wachstumsspendende Kraft eins mit den Verhältnissen und Strukturen der Schönheit.

Wenn das Subjekt Mensch wächst, wächst es, weil es der Proportionen seiner Grenzen inne wird und die Kraft ihrer Verbindungen spürt. Weil der Mensch dieser inneren Kräfte inne wird, wird er empfänglich für die Kraft der Schönheit außer ihm, und dies bewirkt wieder, daß er verstärkt seine empfängliche Schönheit erfährt.

*'im Maße mit der Landschaft wuchs dein Haus nicht höher als der nahe Baum es sinnt'* (Stefan George)

Du darfst mit 'Maß' nicht einfach rational einsichtige Ordnung, mathematische Formel, digitale Muster im Geist unserer Zeit übersetzen. Es ist schon Geist gemeint und damit Proportion, Verhältnis, Maßwerk, aber mit welchem Sinn von mathesis universalis, mit welcher mathematischen Irrationalität, welcher Reiz von Sinnlichkeit entspricht dem Maß von Natur und Werk, von Schöpfung und Kultur? Das Wunder ist, daß es sinnlich erspürbar wird, dieses Maß von Tempel und Hügel, Baum, Olivenhain und Quelle, Säulenhöhe und Giebelwerk, und wo Du erfährst mit Augen, Ohren, Nase und Haut der Sonne Maßwerk in Selinunt, Segestes oder Delphis! So einfach Maß und Einsicht mit Verstand gleichzusetzen, zeugt von gebildeter Dummheit. Maßeinheit von Land, Erde, lebendigem Baum einerseits - und das Maßwerk des Menschen ist im selben Sinne gelungen und schön als zweites Maßwerk. Es ist komplementär, analog und doch polar dazu.

Das Schöne als Garant der Verbundenheit und Einheit nicht nur der Menschheit, sondern auch des Lebens, ja der Erde!

Die Eine-Welt-Kunst der Moderne ist ein neues Spiel mit Variationen wie die der archaischen Eine-Welt-Kunst und in allen Eine-Welt-'Volkskunst'-Vielfalt überall und immer!

Die 'Eine-Welt'-Kunst früher und heute ist Eine-Welt-Kunst der geistigen Struktur und ihres 'Eine-Welt-Maß-Werks'.

Die Verbundenheit alles Schönen auf Inseln der Schönheit im Ozean des Häßlichen ist eine Verbundenheit der Formen, Maße, Strukturen, - eine Verbundenheit im eigenen Wesen.

Die Ganzheit finden wir in Ur-mustern, die Einheit im Gefüge eines Maßwerks.

Der Gemeinsamkeit Element suchen wir, und unser Gefühl der Verbundenheit ist Antrieb und Ziel zugleich. Das Element aber ist keine Substanz, kein Stoff, kein identifizierbares Ding, sondern ein Muster.

Diese Grundmuster sind Proportionen, Maße, Ordnungsgefüge, Rhythmen und Farbkonstellationen. Der Verbundenheit Siegel ist die Form. Das Grundgemeinsame in der Vielfalt sind die Formengefüge in ihren unendlichen Variationen aber ihrer erkennbaren Einheitlichkeit.

Das Muster von Ordnung und Freiheit, Abweichung und Gleichheit erlaubt uns auch, andere Gegensätze: Notwendigkeit und Schönheit, Schwerkraft und Anmut, Einheit und Vielfalt als miteinander verbunden und auf vielfache Verschiedenheit verknüpft zu erfahren.

Lebensgefühle der Verbundenheit und Einheit führen zur Weisheit.

Und dann schlägt es ein: ein Bild, ein Wort, ein Klang wird empfangen wie ein Wunder, wie eine Erleuchtung, wie ein Licht. Ich staune, genieße erschüttert, verehere respektvoll, fühle mich verwandt, verbunden, verstanden.

Ich verstehe es noch nicht, ich wundere mich, beginne umzugehen, beginne mit den Sinnen, Gefühlen, Verstandeskräften einzusteigen in den Dialog. Der Vorgang wird so einzigartig wie die Schöpfung des Künstlers, der Rezipient wird ihnen congenial, ja einer, der komplementär Deutung und Sinn hinzusetzen kann. Das Gespräch der Einzigen beginnt, seine kollektiven Grundlagen sind vergessen.

Was hast Du von Kunst und kunstvollem Handwerk? Was hast Du davon, daß es Schönes auf der Erde gibt? Was gewinnst Du aus einer Erfahrung durch Zeichen, Formen, Farben? Was hast Du vom Wohlgefallen, von der Empfindung des Schönen, vom Wohlklang im Ohr, vom Geschmack der Früchte, vom Muster des Blattes, vom Dekor des Tellers, vom Design des Apparates? Was hast Du davon? Lebensgewinn, Lustmaximierung? Wenn Du etwas Schönes siehst, besitzt, hörst, schmeckst, zitterst und bebst Du, als wärest Du verliebt und begierig und als hättest Du Glück im Spiel und

in der Liebe? Bebst Du in der Begegnung mit dem Schönen, wo auch immer, als ginge es um reale, aufregende Erfahrung und um Lebensintensität? Unser Glück und unsere Lebensqualität werden bestimmt durch Schönheit von Natur, Kultur und Menschen.

Ich bohre mit der Frage nach der Wirkung, nach Erfolg des Schönen. Ich frage mich, ob ich wirklich ohne Fiktion, Spiel, Schau, Bild, plastische Gebilde, Tanz, Musik leben könnte, und wenn ja, was mir dann fehlte, wirklich fehlte. Oder betrügen wir uns über den Wert der Poesie, der Klänge, der Bilder, nur weil wir wissen, dieser Bertug wird von uns als Kulturmuster erwartet, und weil er Prestige bringt? Was fehlte mir im Leben ohne Schönes, ohne Werke, die ästhetischen Charakter tragen, ohne Schaustellung der Schönheit, ohne diesen Widerschein?

Fehlte mir etwas, fehlte Dir was? Oder?

Die Schönheit in Dir ist das Radargerät für alle Schönheit.

Deine Schönheit hat nur den einen Vorteil, sie kann sich selbst als Schönheit aufnehmen!

Die Schönheit sieht sich selber an, im Menschen, in den Engeln, in Gott, überall.

Faszination überall, wenn Du sie zulässt!

Faszination ist die schöpferische Kraft der Rezeption, der Empfänglichkeit.

Wenn Du Dich voller Aufmerksamkeit begeisterst, widmest, enthüllen sich Dir Häßliches und Schönes, enthüllen sich Dir auch die Verletzungen und die Verdrehung der Erde und des Menschen.

Es enthüllt sich Dir auch die Störung in erlernten Störungen oder Schatten.

Wir sind auf dem Wege der Empfänglichkeit, um schöpferisch zu werden! Da alle Verhältnisse nichts sind als Geschautes und alles Schauen eben aus Verhältnissen besteht, darum wissen wir doch NICHTS und müssen uns im KLAREN UNKLAREN bescheiden.

'Was ich sehe' hängt ab vom 'wie ich sehe'.

WAS ich sehe, hängt ab vom WIE, da wird etwas transparent.

Was da transparent wird, ist etwas, was uns alle Verbundenheit der Schönheit zuflüstert.

Das individuellste Deiner Sehweise, Deines Blickes eröffnet das Gemeinsame, die Spurenweite ewig-vergänglicher Schönheit. Zwischen den Steinen ist nichts als das, was zusammenhält, und das ist seit der Jungsteinzeit so.

Du spürst alles schon, was Du nachher entdecken, errechnen und verwenden kannst. Du hast die Fähigkeit, spüre also, - aber achte auf Dein Gespür, ob es nicht überformt, verkleistert, vermauert, verpanzert, ob Dein Gespür es Dir noch erlaubt, es Dir noch verschafft.

Spüre der Sinne empfängliche Tore.

Unsere Tore, Türen, Fenster sind so beschmutzt, so verschlossen, so zugemacht, und die Schlüssel haben wir fast schon verloren, vergessen, ver-ludert.

Bausteine sind erst Bau-Steine durch Mörtel. Wo aber kein Mörtel ist, ist klar, daß die unsichtbare Beziehung zusammenhält.

Elemente sind zuerst Aufbausteine, Stücke, Teile. Wenn sie verbunden sind, beginnt das Ganze zu sein und zu leben.

Wenn Atome, Moleküle nicht aneinander kleben, haften, dann sind sie nicht die Bausteine der Natur und Materie.

Baubruchsteine im Verhältnis, in Proportionen ergeben die Häuser.

Genau zu schauen, ist die wunderbare, wunderliche Willkür des leeren Seins dazwischen in mir, in den Verhältnissen des Schönen.

Ein 'nacktes Selbst' nur kann Bilder schaffen, die nicht im herkömmlichen Sinne Abbilder dessen sind, was wir als Welt, Natur, Person konventionell erklären und definieren.

Was nie vergessen werden darf, daß Proportionen, mathematische Berechnungen, geometrische Figuren, daß diese Naturgesetze, diese rational erfaßten Verhältnisse das offenbare Geheimnis und Wunder ausmachen.

Es ist doch gar kein Gegensatz von Mathematik und Poesie, Gesetz und Freiheit, Wachstum und Rhythmen, Schönheit und Kraft.

Die Macht dieser uns paradox erscheinenden, ergänzenden Einheit, ist die Quelle neuen Lebens und Mutes.



Eine Intensivierung von Leben, ein gutes, lebendiges Glücksgefühl des Wachsens, die vertiefte Freude der Teilhabe am Schönen von Natur, Kosmos, Mensch erlerne, erfahre ich, vervollkomme ich am Genuß der Kunstwerke, an der Herstellung von Werken ästhetischen Charakters. Die besondere ästhetische Erfahrung, derer der Mensch fähig ist, befähigt ihn auch zur Intensivierung aller Erfahrung, zur Entfaltung seines Bewußtseins und zu vertiefteren Lebensgefühlen. Die Erlebnisse im Bereich der Klänge, Zeichen, Formen, Gestalten, Strukturen und reinen Verhältnisse machen uns wieder zu spielenden Kindern oder zu friedvollen Engeln oder zu graziösen Tieren.

Kinder spielen gerne 'verkehrte Welt'. Erwachsene lieben Schönes in der garstigen Welt. Kinder lieben auch, das Angstvolle, Dunkle, Tödliche zu spielen. Erwachsene erfreuen sich der Szenerie und Schauspiele, der Absurdität, des Gehetzten und des Schreckens. Spiele, Simulationen, Fiktionen, Zustände zeichenhafter Art, Formen, Muster, Relationen machen Spaß zu erkennen. Wir haben einen Sinn für Relationen, Muster, Regeln und widerständige Regellosigkeiten, Störungen, die eine neue Struktur besorgen.

Ich spiele etwas durch und spiele vor und weiß einen Ausdruck zu gewinnen für Innendruck in mir.

Ich mache Erfahrungen, die Gestalt, Einheit, ja Ganzheit haben.

Das Werk schafft sich, findet den Schöpfer, nicht umgekehrt.

Ich Schreibe und die Schrift sucht mich wieder auf, sagt ja oder nein zu mir. Ich spiegele mein Sein nur in Zerrspiegeln, in Phantasmagorien und in jener privaten, nüchternen Traumwelt, die nichts verheißt sondern nur Verschichtungen, Verdrehungen des Felsgesteins mit sich bringt.

Ich verüble meiner Schrift nichts, sie aber verübelt mir, ihrem Gebärer viel, wenn nicht alles.

Bevor die Schrift geboren ist, bin ich Schöpfer, Schreiber und Phantast eingebildeter Unwelten, stolz-eitel, geltungssüchtig, dumm. Wenn sie geschrieben vor mir steht, bin ich in Enttäuschungen geheilt, weiß ich mich fähig, jede erfahrene Unfähigkeit zu tragen. Wundervoll!