

**„Ein Schmetterling ruht aus
auf Todes lockerer Wimper.“**

Untersuchungen zur Motivverwendung
in der Lyrik Ernst Meisters

Reinhard Bröker
München/New York City
1991/1992

„Sie gebären rittlings über dem Grabe:
der Tag erglänzt einen Augenblick und dann, von Neuem – die Nacht.“

Samuel Beckett, *Warten auf Godot* (Frankfurt/M.: Suhrkamp 1979, S. 221)

| | |
|---|----------|
| Einleitung | 4 |
| 1. Textkorpus. Sekundärliteratur | 6 |
| 1.1 Textkorpus | 6 |
| 1.2 Sekundärliteratur | 7 |
| 2. Vorgaben der Sekundärliteratur | 8 |
| 2.1 Hermetismus | 8 |
| Interpretation „Gedenken V“ | 10 |
| 2.2 Surrealismus. Expressionismus | 12 |
| 2.3 Politische Lyrik | 16 |
| 3. Musik | 22 |
| Interpretation „MUSICA“ | 24 |
| 4. Bewusst-Seins-Grenze | 30 |
| 4.1 Das Denken, der Tod und das Rätsel des Lebens | 30 |
| 4.2. Denken und Dichten | 34 |
| 5. Sprachgitter. Sagbares und Unsagbares. | 42 |
| 5.1 Sprache in 'Ausstellung' | 42 |
| 5.2 Semantischer, pragmatischer und metaphysischer Sprachzweifel | 44 |
| 5.3 Sprachskepsis in der deutschen Nachkriegsliteratur | 49 |
| 5.3.1 Paul Celan | 49 |
| 5.3.2 Ilse Aichinger | 53 |
| 5.3.3 Günter Eich | 54 |
| 5.3.4 Ingeborg Bachmann | 56 |
| 5.3.4.1 'Spalt'. 'Riss'. 'Fuge'. 'Loch' Interpretation „Sage vom Ganzen“ | 59 61 |
| 6. Grüne Grenze. Die Natur als Universalchiffre der Vergänglichkeit | 65 |
| Interpretation „DELTAGEBIET“ | 68 |
| 6.1 Delphin | 69 |
| 6.2 Insel | 71 |
| 6.2.1 Stein | 72 |
| 6.2.2 Meer | 80 |
| 6.3 Tier | 85 |
| 6.3.1 Taube | 86 |
| 6.3.2 Vogel | 88 |
| Literaturverzeichnis | 91 |

Einleitung

Die Einleitung könnte das 'schlauste' Kapitel einer wissenschaftlichen Arbeit sein, ist es doch im Normalfall der im Schreibprozess letzte Gliederungspunkt.

Am Ende seiner Bearbeitungszeit hat ja der Autor eine weit größere Klarheit über seinen untersuchten Gegenstand und kennt meist auch erst an diesem Punkt die Schwächen der vorangegangenen Teile.

Der Versuch liegt nahe, die Schwächen zu rechtfertigen oder schlichtweg zu übergehen, in der vagen Hoffnung, dass auch dem aufmerksamen Leser die Defizite nicht auffallen.

Diesem Versuch läge die verständliche Absicht zugrunde, etwas Abschließendes, etwas Richtiges und Zweifelsfreies hervorzubringen. Aber so wie jeder Brief, (fast) jedes Buch 'besser' hätten geschrieben werden können, so muss auch für diese Arbeit konstatiert werden, dass sie (und nicht nur in Rechtschreibung und Zeichensetzung) fehlerhaft ist.

Gerade (literatur-)wissenschaftliche Untersuchungen leben aber vom trial-and-error-Prinzip, von der internen und externen Diskussion der richtigen und fehlerhaften Ergebnisse.

Ich beginne die Diskussion meiner Arbeit, indem ich feststelle, dass der Ausgangspunkt meiner Überlegungen, die 'Grenzerfahrung – Grenzbesprechung – Grenzbeschreibung', als durchgängiger Interpretationsansatz sich nicht als tragfähig erwies. Es ist zwar ein wichtiger Aspekt, teilweise sogar dominant, aber kein 'roter Faden', der im Motivbereich unentwegt wieder auftaucht. Reste dieses Ausgangspunktes werden in meinen Formulierungen auftauchen; als 'Motivleichen' signalisieren sie, dass eine konsequente Interpretation unter einem festen Raster den Gedichten 'Gewalt angetan' hätte.

Das Kapitel 'Musik' würde bei einer 'Neuaufgabe' weit geringeren Umfang haben; das dort erzielte Analyseergebnis erbringt für die Erhellung von Meister Gedichten wenig. Wichtiger wäre mir heute, den Surrealismus und den Expressionismus, der hier sträflich zu kurz gekommen ist, in seiner Bedeutung für Meister zu untersuchen. Trakl und Benn haben höchstwahrscheinlich nicht nur im Motivgebrauch, sondern auch in formaler wie struktureller Hinsicht prägend auf Meister gewirkt.

Der Abschnitt über das lyrische Subjekt würde heute noch stärker das Gewicht auf die bei Meister fast fehlende Problematisierung der Identität des 'Ich' legen. Mit scheint, dass das lyrische Subjekt bei Meister ein außerordentlich starkes Subjekt darstellt, das in der ständigen Repetition des Todesgedankens so mächtig geworden ist, dass es sich sogar leisten kann, aus dem Gedicht zu 'verschwinden' oder sich spielerisch zu diversifizieren.

Ein Kapitel über der 'Tod' habe ich, da es hauptsächlich die Dissertation von Christian Soboth „Todes-Beschwörung“¹ zusammenfasste und kritisierte, gestrichen; mir erscheint es zudem wichtiger, die Todesvorstellungen mit philosophischen, religiösen² und literarischen

¹ Soboth, Christian: Todes-Beschwörung. Untersuchungen zum lyrischen Werk Ernst Meisters. Frankfurt, Bern, New York, Paris 1990 (= Bochumer Schriften zur deutschen Literatur.; Bd. 11)

² Die Bedeutung der christlich-katholischen Religion für Meister ist ergiebig von Reinhard Kiefer in den Nachworten der Rimbaud-Ausgabe und in seinem Artikel erarbeitet und in der Dissertation von Soboth ergänzt worden: Vgl.: „Schädelstätte! Todesbaum!“ Anmerkungen zur Bibelrezeption Ernst Meisters. “ In: Text und Kritik. Heft 96, S. 1987. S. 65-74. Die dort angekündigte Dissertation Kiefers wird nach Aussagen der Ernst-Meister-Gesellschaft Aachen als Sonderband der Gesellschaft zum ersten Jahrbuch 1991 erscheinen. Mir war diese Arbeit nicht zugänglich.

Konzeptionen zu konfrontieren; die phänomenologische Nähe zur Mystik etwa oder zu fernöstlichen Religionen (mit dem Nirwana/Nichts-Himmel); die Todessehnsucht der Romantik, Feuerbachs und Schopenhauers Todesansicht würden für Meisters Gedichten wesentliche Interpretationszugänge herstellen.

Während der Erstellung dieser Arbeit wurde eine Frage zunehmend wichtig: Ausgehend von der Beobachtung, dass Meister sich fast manisch mit dem Todesphänomen auseinandergesetzt hat (von hier aus wäre eine psychoanalytische Deutung möglich), kommt eine poetologische Schwierigkeit in den Blick. 'Wie kann ein (1) Inhalt, der sich noch dazu der Versprachlichung größtenteils entzieht, über 50 Jahre hinweg ästhetisch originär bearbeitet werden? Geschieht dies in Form- oder Motivvariationen? Legitimiert Meister sich für die inhaltliche Redundanz (muss das ein Dichter überhaupt?)? Wie glaubwürdig ist eine Position, die aus der 'Proklamation' der Unmöglichkeit der Beschreibbarkeit des Todes die letzte Konsequenz, das Verstummen, nicht zieht?

Diese Frage erklären den teilweise vielleicht überanstrengten Blick auf die Motivgestaltung. Weitere Mängel wird der Leser ausmachen.

Nur zu!

1. Textkorpus. Sekundärliteratur

„Sein Gedicht verrät, was er weiß. Es fragt dich danach, was du weißt.“¹

Eine Äußerung des Lyrikers Ernst Meister über die Autoren von Gedichten.

Alles erscheint außerordentlich einfach: Der Autor vermittelt via Text sein Wissen und wünscht es mit dem Wissen der Rezipienten zu konfrontieren. Eine Art 'trivial pursuit'-Spiel für Germanisten also? Und der Autor dieser Arbeit müsste „nur“ zeigen, dass er fähig ist, Punkte zu sammeln, je mehr desto besser?

Die rhetorische Frage impliziert eine negative Antwort, die jedoch nicht ins gegenteilige Extrem verfallen soll, indem sie unterstellt, dass alles ungeheuer kompliziert und verworren, dunkel und hermetisch sei.

Aber es gibt Schwierigkeiten, von denen etliche in dieser Arbeit angesprochen werden sollen, und wenige, bei denen ich eine Lösungsmodell anbieten kann, das die den Gedichten inhärenten Implikationen und Verweisungen gerecht zu werden meint.²

Eine erste Schwierigkeit ist die des

1.1 Textkorpus

Die einleitende Selbstäußerung Meisters ist z. B. bei Birgitta Ashoff ein Gedicht,³ dessen Authentizität bisher nicht nachgewiesen werden konnte, obwohl es in der Sekundärliteratur häufig auftaucht.⁴

Gravierender ist die Tatsache, dass gerade die frühen Gedichtbände Meisters nicht greifbar sind und die Neuauflage seiner Werke, die von der Aachener „Rimbaud-Presse“ besorgt wird, nicht absolut zuverlässig ist,⁵ keine späteren Änderungen aufnimmt und nicht vollständig vorliegt.⁶

Es wäre auch wünschenswert, eine Zusammenstellung der verstreut publizierten, oft schwer zugänglichen Gedichte herauszugeben, doch scheint für die Rimbaud-Presse dies nicht zu

¹ Meister, Ernst. In: Bender, Hans (Hg.): Widerspiel. Deutsche Lyrik seit 1945. München 1962. S. 109

² Untersuchungsgegenstand ist im Prinzip die gesamte Lyrik Meisters. Im Allgemeinen werde ich aber die Untersuchung auf die in den Gedichtbänden vorliegenden Texte beschränken.

³ Vgl. Ashoff, Birgitta: „Ich dichte, also bin ich.“ Annäherungen an Ernst Meister. In: Ernst-Meister-Gymnasium Haspe. Festschrift zur Namensgebung der Schule. Hagen o. J. (1980). S. 30. Dort heißt es: „Mein Gedicht sagt Dir / was ich weiß, / es fragt Dich, / was Du weißt.“ Diese Version zitiert Soboth, Christian: Todesbeschwörung. Untersuchungen zum lyrischen Werk Ernst Meisters. Frankfurt/M., Bern, NY, Paris 1989. S. 17. Im „Lyrik-Katalog Bundesrepublik.“ Gedichte, Biographien, Statements. Hg. v. Jan Hans und Rolf Thenior. München 1978. S. 410, als Statement ohne Nachweis: „Mein Gedicht sagt, was ich weiß. / Es fragt dich, was du weißt.“

⁴ Z. B. bei Thiekötter, Friedel: Ernst Meister im Gespräch mit Schülern. In: Ernst Meister. Hommage. Überlegungen zum Werk. Texte aus dem Nachlaß. Hg. von Helmut Arntzen und Jürgen P. Wallmann. Münster 1985. S. 84, der – Bender falsch zitierend – eine „eigene“ Fassung bietet.

⁵ Vgl. z.B. die Fehler in LL. Hg. und mit einem Nachwort versehen von Reinhard Kiefer. Aachen 1987. S. 71, Vers 8 u. 9 („schwarze Schafe / zu hüten“) sind in der Erstausgabe 1959 ein Vers. Vgl. ebenso „Federn fliegen des Pfaus“ als „Federn fliegen des Pfaus“ in LL 59/87, S. 65; oder das Gedicht „Ein Angler“, in Py 58/87, S. 42, Vers 5 „Das Meer liegt unter ihm“; in Ge 64, S. 105 „Das Meer tief unter ihm.“

⁶ Letzter erschienener Band ist „Flut und Stein.“ Es ist bedauerlich, dass Meisters Werkausgabe von diesem Verlag 'betreut' wird, der z. B. Meisters Sterbejahr falsch abdruckt (Vgl. Verlagswerbung in: Text und Kritik. Heft 96, 1987), von seinen Subskribenten an Lieferungen – teilweise mehrfach erinnert werden muss, und bei einigen Grossisten nicht geführt wird

den „Sämtlichen Gedichten“¹ gehörig; ein Verzeichnis der Gedichtanfänge und -titel würde weiterhin nicht nur die wissenschaftliche Bearbeitung des Werkes erleichtern. In dieser Arbeit werde ich, soweit möglich, aus den jeweiligen Erstausgaben zitieren und etwaige Textänderungen in anderen Ausgaben anmerken.

Eine zweite Schwierigkeit ist in den 'Vorgaben' der

1.2 Sekundärliteratur

zu sehen. Ich vermeide hier ganz bewusst die Begrifflichkeit der 'Forschungslage', denn das, was an Sekundärtiteln zum Werk Ernst Meisters vorliegt, sind meist weniger wissenschaftliche Abhandlungen,² als vielmehr Literaturrezensionen,³ Lebensbeschreibungen,⁴ teilweise verquickt mit literaturwissenschaftlichen Überlegungen,⁵ mehr gut gemeint als gut gemachte Aufsätze,⁶ ein Manipulationsversuch,⁷ um nur einiges zu nennen. Zwar gibt es beachtliche wissenschaftliche Texte, mit denen sich auch diese Arbeit beschäftigen muss; von einer 'Forschungsdiskussion' zum Werk Ernst Meisters kann aber gar keine Rede sein.⁸ Obwohl also die Literatur zu Meister überschaubar ist und die Auseinandersetzung noch ganz am Anfang steht, tauchen bestimmte Einschätzungen und „Wendungen“ 'traditionell' in unreflektierter Wiederholung auf, ein 'Traditionsschatz', dessen Wert sich beim Öffnen der Kiste des Öfteren verflüchtigt hat. Ich möchte in dieser Arbeit versuchen, die Ballast-Kiste von den Nutzlasten zu trennen und vielleicht auch den einen oder anderen wertvollen Stein der Truhe neu hinzuzufügen.

¹ Vgl. Verlagswerbung in: Text und Kritik. Heft 96, 1987, nach S. 98

² Verstanden hier als solche Abhandlungen, die mit literaturwissenschaftlicher Methodik arbeiten, d. h. insbesondere, dass Zitate als solche angemerkt werden, dass über eine reine Texthuldigung hinausgegangen wird, dass Methode und Absicht der Untersuchung durchsichtig sind, etc.

³ 3 Als die wichtigsten Rezensionen seien hier genannt: Jens, Walter: „Betroffenheit und schwebende Anmut.“ In: Die Zeit v. 4. 9. 1970; Allemann, Beda: Fülle, der Leere abgefordert. Kleine Rede für Ernst Meister. In: SZ v. 25./26. 9. 1971. Michaelis, Rolf: Lieder über den Text ohne Wörter. In: Die Zeit v. 17. 9. 1976

⁴ Vgl. Else Meister, die Ehefrau, die unter dem Namen Alice Koch einen biographischen Abriss des Lebens Meisters geschrieben hat. In: Ernst-Meister-Gymnasium Haspe. Festschrift zur Namensgebung der Schule. Hagen o. J. (1980). S. 34 ff.

⁵ So etwa der bemerkenswerte Aufsatz von Hellmut Kohlleppel: Erinnerungen an Ernst Meister. In: Hommage. S. 40-72

⁶ Vgl. Heise, Hans-Jürgen: „Himmel am meisten – Götter keine.“ Ernst Meisters objektlose Religiosität. In: Hommage, S.33-38. Wohlweislich haben die Herausgeber diesen Beitrag nicht zu den „Überlegungen zum Text“-Teil gezählt, sondern unter die Rubrik „Hommage“ eingeordnet. Gleiches hätte mit der Arbeit von Winfried Pielow geschehen sollen, die zwar aus der Perspektive der Rezeptionsästhetik ein interessanter Beleg für die Wirkung von Lyrik überhaupt ist, für eine sich auf den Text konzentrierende Bearbeitung aber unbrauchbar ist.

⁷ Vgl. Scheffer, Bernd: Etwas für Ernst Meister tun. Skizze eines Manipulationsversuches. In: TK, S. 3-9

⁸ Überhaupt hat es den Anschein, dass Meister hauptsächlich von Freunden und Bekannten, sei es aus dem Münsteraner Zirkel (Arntzen, Wallmann, Kohlleppel, Thiekötter, Johannimloh), sei es aus der Literaturszene besprochen und bedacht wird (Zeller, Laschen, Bender, Born, Ashoff, Kiefer). Ich selber bin von meinem ehemaligen Deutsch-Leistungskurslehrer, Dr. Friedel Thiekötter, auf Meister aufmerksam gemacht worden.

2. Vorgaben der Sekundärliteratur

2.1 Hermetismus

„Es ist nicht Jens' Formel 'Betroffenheit und schwebende Anmut', (...) sondern Helmut Lamprechts Prägung 'Gesang und Reflexion', die an- und aufgenommen und immer wieder variiert wird. Sie ist kurz und einprägsam genug, um im Ohr zu bleiben und läßt Raum für Assoziationen und spekulativen Tiefsinn oder Unsinn über den Hermetismus dieses Lyrikers, in dessen Gedichten den 'zartesten Epiker, der sich denken läßt', in dessen Versen auch 'schwebende Anmut' zu entdecken, mehr Zeit und Versenkung verlangt, als die meisten Kritiker gemeinhin aufzubringen in der Lage sind.“

Kohlleppels zynisches Statement¹ gibt das Stichwort „hermetisch“ und problematisiert eine solche Kategorie gleichzeitig, die gerade von der Literaturkritik transportiert wurde.² Jürgen P. Wallmann etwa, der sich zweifellos stark um das Werk Meisters bemüht hat,³ spricht von „hermetischer, postsurrealistischer Poesie“,⁴ wenngleich er bei den jüngeren Gedichten Dunkles und Abstraktes nicht mehr sieht.⁵

Karl Krolow dagegen spricht nicht nur von einer „gewissen Kryptomanie“⁶, sondern meint, dass Ernst Meister „während eines Vierteljahrhunderts einen hermetisch abgeschiedenen Platz eingenommen (hat), was mit dem 'Hermetismus' seiner Arbeiten in Zusammenhang zu sehen ist.“⁷ Seine „Gedenkworte“ von 1979 nehmen davon nichts zurück: „Mißverständlich bis zum Merkwürdigen und Ridikülen.“⁸

Mathias Schreiber gar bemerkt den Hermetismus, den er mit dem „reflektierenden Gestus“ (angeblich ein „typisch westfälisches Erbe“, wobei nicht ganz klar ist, ob der rheinische „Kölner Stadt-Anzeiger“ dies als Kompliment oder Hohn gesehen haben möchte) in Beziehung setzt, als die Entscheidung Meisters und behauptet: „Seine Gedichte sind Rätsel.“⁹

Diesem 'Schublade'-Denken ist in verschiedener Weise begegnet worden, ohne dass jedoch Unverständlichkeiten am Text widerlegt wurden: Eva Zeller z. B. verteidigt letztlich das (Vor-

¹ Kohlleppel, Hommage, S. 44

² Vgl. etwa die monotone Formel des „Hermetiklers aus Hagen“ in den Nachrufen zum Tode Meisters.

³ Vgl. Literatur-Verzeichnis. Wallmann ist ein gutes Beispiel für das Phänomen, dass man zwar kein Geld mit dem Schreiben von Gedichten verdienen kann, aber sehr wohl mit Schreiben über Gedichte.

⁴ Wallmann, Jürgen P.: In memoriam Ernst Meister. In: Neue deutsche Hefte. Heft 3/1979. S. 584

⁵ Ebd. Helmut Arntzen dagegen vertritt genau Gegenzugliches, nämlich Rätselhaftigkeit der meisten Gedichte seit den sechziger Jahren. Vgl. Arntzen, Helmut: Sprachstufen. Meditationen (sic) zu den Gedichten Ernst Meisters. In: Hommage. S. 142

⁶ Krolow, Karl: Grenzen des Surrealismus im Deutschen Gedicht: Ernst Meister. In: Kindlers Literatur-Geschichte der Gegenwart. Die Literatur der Bundesrepublik Deutschland. Hg. v. Dieter Lattmann. München 1973. S. 456

⁷ Ebd. S. 455. Seltsam bleibt das tendenziell Kerkerhafte, zu dem Krolow Meister verurteilt. Krolow hat zweifellos selbst nie 'außerhalb' gestanden.

⁸ Krolow, Karl: Gedenkworte für Ernst Meister. In: Jahrbuch der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung, Darmstadt I 1979, Heidelberg 1979. S. 112. Ridikül ist eher der peinliche Fehler, den letzten Band Meisters nicht als „Wandloser Raum“ anzugeben, sondern als „Wandernder Raum“; so auch schon in der Zeit v. 18.6.79

⁹ Schreiber, Mathias: Tod ist nicht Mond den Toten. Seine Gedichte sind Orakelverse. In: Kölner Stadt-Anzeiger v. 18.6.1979

)Urteil des Hermetischen, wenn sie schreibt: „(...) als könne man einen Dichter (...) verantwortlich machen für die Verfinsterung unseres Saeculums, auf die sie [gemeint sind die Dichter; R.B.] ja antworten müssen.“¹

Hans Bender, in dessen „Akzente“ viele Gedichte Ernst Meisters gedruckt wurden,² hat dem entgegengehalten, dass Meister selber „die 'Schwierigkeit', 'das Dunkel', den 'Hermetismus', den man ihm da und dort übergestülpt hatte, nicht (hat) verstehen wollen. (...) Für ihn waren seine Gedichte einfach, klar und gar nicht verschlüsselt.“³

Auf der einen Seite muss man diese Bemerkung nicht nur dahingehend problematisieren, dass Meister seine Gedichte durchaus eines erklärenden Kommentars für bedürftig hielt,⁴ auf der anderen Seite, dass Autoren meist ihre Gedichte für durchsichtig und eindeutig halten. Paul Celan beispielsweise hat sich auch immer gegen den Vorwurf gewehrt, seine Gedichte seien hermetisch. Die Selbsteinschätzung eines Autors ist nur in geringer Hinsicht relevant für sein Werk, es sei denn als Bestätigung dessen, was am Text ohnehin schon festgemacht werden kann. Wichtig jedoch ist Meisters Äußerung dahingehend, dass man von einer bewussten Verschlüsselung des Gedichtinhaltes absehen muss.

Es ist zu fordern, dass die Schwierigkeiten an den Gedichten expliziert werden, damit solche 'Aufkleber' wie 'Hermetismus' nicht völlig phrasenhaft bleiben.

Ohne hier in die theoretische Diskussion über die Tradition und Eigenarten der hermetischen Lyrik 'einsteigen' zu wollen, sei aber die Bemerkung erlaubt, dass die Verständlichkeit eines Textes sich nicht gleichsam automatisch einstellt oder grundsätzlich ausgeschlossen ist. Das 'Entweder-Oder' (verständlich – unverständlich, hell – dunkel) befindet sich im schlechtesten Fall auf einer zeitlichen Skala des frühen oder späten Verstehens.

Grundsätzlich werde ich davon ausgehen, dass ein Text mindestens eine Lesart zur Verfügung stellt, die zu suchen immer Aufgabe des Lesers ist, der dem Text gerecht werden will. Hugo Friedrich, der mit seinem berühmten Buch „Die Struktur der modernen Lyrik“ sich intensiv mit der hermetischen Lyrik hauptsächlich für den romanischen Sprachraum auseinandergesetzt hat, kann hier bestätigend zitiert werden.⁵

„Denn Erkennen ist auch bei einer Dichtung möglich, die nicht primär das Verstehen erwartet, weil sie, nach einem Wort Eliots, keinen Sinn enthält, 'der die Gewohnheit des Lesers befriedigt'. (...) Das Erkennen folgt schließlich der Vieldeutigkeit dieser Texte, indem es sich selbst in den Prozeß eingliedert, den sie beim Leser in Gang bringen wollen: den Prozeß der weiterdichtenden, unabschließbaren, ins Offene hinausführenden Deutungsversuche.“

¹ Zeller, Eva: Laudatio auf Ernst Meister. In: Jahrbuch der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung, Darmstadt II 1979. Heidelberg 1980. S. 91

² Vgl. Akzente Sammelband 1954/1956; 3(1957), 3(1959), 5(1962), 1(1967), 1(1972), 6(1975), 4(1976), 1/2 (1979), 1(1980); vielfach als Erstveröffentlichung, teilweise als bisher einzige Veröffentlichung.

³ Bender, Hans: E.M.-Gymnasium, 1980, S. 12

⁴ Vgl. Kohlleppel, Hommage, S. 45, der darauf hinweist, dass Meister sich bei Lesungen oft kommentierend unterbrach.

⁵ Friedrich, Hugo: Die Struktur der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Gegenwart. Hamburg 1956. S. 13. Michael Hamburger: Wahrheit der Poesie. Spannungen in der modernen Lyrik von Baudelaire bis zur Gegenwart. Frankfurt/M. 1985, S. 71, schränkt auch ein, dass die französische Moderne nicht ausschließlich hermetisch gewesen sei.

Nach Friedrichs Satz, dass die Nichtassimilierbarkeit ein chronisches Merkmal auch der Modernsten geblieben sei,¹ wäre Meister sicherlich auch ein 'Hermetiker'. Nun ist natürlich nicht jeder Verkannte, und darum Nichtassimilierte, gleich ein Nachfolger Mallarmés. Im Übrigen erscheint es mir vielfach so, als seien nicht die Gedichte Meisters 'dunkel', sondern vielmehr einige der Texte, die sich zu Meisters Lyrik äußern. So bleibt mir z. B. die Interpretation von Hans-Georg Gadamer zu dem Gedicht „Gedenken V“² in vielen Teilen verschlossen, vielleicht auch darum, weil meine Lesart möglicherweise 'naiver', möglicherweise ohne die Grundvoraussetzung der Rätselhaftigkeit der Meistersehen Lyrik operiert.

Interpretation von „Gedenken V“³

Grün nun
des ersten Frühlings:
ein Blatt
scheidet die Lippen ...
Wer ist tot, wer
lebt von uns zweien?

Einer ist da,
einer kommt.
Das Blatt zwischen uns,
Wie es duftet!

Grün ist das Schwarze
der langwährenden Zeit,
schwarz ist das Grüne.
Auf singender
wie verwesender Zunge
schläft
des Lebens Warum.

Der (Über-)Titel 'Gedenken' verweist nicht, wie Gadamer meint, auf jemanden, „der dahingegangen ist“, sondern bezeichnet das Ergebnis eines als prozessual sich verstehenden Denkens über 'Etwas'. Das geläufigere 'Gedanken' bezeichnet bei Meister mehr das Materielle der intellektuellen Vernunft,⁴ so dass man eine Reihe 'Gedanken' – 'Gedenken' – 'Bedenken' aufstellen könnte, um den unterschiedlichen Grad des Denkverlaufs zu kennzeichnen.

¹ Vgl. Friedrich, S. 12

² Vgl. Gadamer, Hans-Georg: Das Blatt zwischen uns. In: Frankfurter Anthologie. Hg.v. Marcel Reich-Ranicki. Bd. 3., Ffm.1978. S. 204-206

³ In: Ge 64, S. 235 erscheint es ohne Titel. In 'Flut' ist es das fünfte Gedicht aus dem Zyklus 'Gedenken'. Interpretation bei Gabriel, Norbert: Übergänge. Zum Verhältnis von Tod und Identität in der Lyrik Ernst Meisters. In: Text und Kritik. Bd. 96. 1987. S. 52

⁴ Vgl. "Gedankensohn", Zsp 76, S. 25. „Es ist der Tod / nicht Bruder des Gedankens“, WR 79, S. 52; „(...) als ich / mit den Gedanken // langsam // geh vorbei.“ TZ 68, S. 19

Meister gedenkt im Gedicht eines Frühlingstages, den ich mir in der konkreten Situation des Spaziergängers vorstelle, der – ein wenig gedankenverloren – ein erstes grünes Blatt abreißt und, das frische Leben testend, zwischen die Lippen schiebt.

In diesem Moment setzt eine abstrahierende Frage im Bewusstsein ein: „Wer ist tot wer / lebt von uns zweien?“ Das Blatt, noch grün und voller Leben, wie es scheint, ist schon von den Wurzeln endgültig abgetrennt, dem Tod ausgeliefert. „Ein Schmetterling / ruht aus / auf Todes / lockerer Wimper“ heißt es in „Es gibt“¹ vom Winterblatt, das kurz 'vorm Abfallen' steht. Wenn ein Blatt als tot gilt, wenn es nicht mehr am Baum hängt, müsste dann nicht Gleiches für den Menschen gelten, der auch mit keinem 'lebensspendenden' Baum mehr verbunden ist?

„Das erste Grün ist wie ein Öffnen der Lippen für ein Wort, das mir etwas sagen will.“² Gadamer's Bemerkung geht am Gedichttext vorbei: Es geht nicht um den Vergleich „wie“, also die Setzung eines Oxymorons, das aus sich heraus keine Verbindung zum zu besprechenden Gegenstand hat, sondern das Gedicht pointiert eine immer schon vorhandene Vergleichbarkeit von Blatt und Mensch.

Während das Ende der ersten Strophe eine existentielle (rhetorische) Frage stellt, antwortet der Beginn der zweiten Strophe mit dem Hinweis auf das Zeitkontinuum: „Einer ist da, einer kommt.“ Gegenwart und Zukunft werden hier markiert,³ die dritte Position der Vergangenheit 'einer ist gewesen' bleibt ungesagt, aber mitgemeint, nicht zuletzt darum, weil sie nicht von Lebenden (Blatt/Mensch) ausgesprochen werden kann.⁴ Die Konstante des Todes-Schicksals, die den identischen Wortgebrauch „einer“ rechtfertigt, kann aber nicht über die Unterschiedlichkeit des individuellen Lebens hinweg täuschen: Der Tod stellt Homogenität her, das Leben Heterogenität: „Das Blatt zwischen uns, / Wie es duftet!“ Das Blatt, das in der ersten Strophe noch inhaltlich mehr als die Lebenskomponente fasste, die aus ihm herausgeschmeckt wurde, ist jetzt zum Synonym für das Leben schlechthin geworden – mit Betonung des Separierenden im Paradigma 'Wand/Zaun/Grenze' und der Unterstreichung der positiven Konnotation von Leben.

„Duft, das Flüchtigste, das uns entgegenweht und so rasch verweht wie wir.“⁵ Die Duft-Äußerung zur Qualität des Lebens wird in der dritten Strophe bearbeitet. Man muss sich „das Schwarze / der langwährenden Zeit“ als Zielscheibe denken, 'um das Beste zu erreichen'.⁶ 'Ins Schwarze treffen' heißt Leben gewinnen, „Grün ist das Schwarze“. Der grüne, positive Ton vermag auf Dauer jedoch dem zweiten Ziel „der langwährenden Zeit“, dem Tod, seinen 'Farbduft' nicht entgegenzuhalten: „schwarz ist das Grüne“.

¹ WR 79, S. 20. Zuerst im Hundertdruck V: Ernst Meister-Emil Schumacher: Schein und Gegensein. Duisburg 1973

² Gadamer, 1978, S. 208

³ Nicht, wie Gadamer behauptet: „Dasein und kommen, meint das 'Da'.“ Vgl. ebd. S. 204

⁴ Vgl. WR 79, S. 69: „Spät in der Zeit / wirst du sagen / du seist // ein Mensch gewesen. // Du sagst es nicht / kannst es nicht sagen – / du sagst es jetzt.“ Vgl. dazu die Interpretation bei Bärmann, Matthias. In: TK, S. 39. und Nolting, Winfried: Am Ende der Metaphysik. Erkenntnis und Gespräch. In: Hommage, S. 126

⁵ Gadamer, 1978, S. 205, dem hier einmal zuzustimmen ist, nicht aber in der 'heideggernden' Bemerkung: „Dieser Duft ist so sehr da, daß er alles verbindet und einhüllt, selbst das, das nicht mehr da ist.“ ebd.

⁶ Vgl. ZuF 58/87; S. 12: „Weißer Pfeil / will ich / mein Schwarzes treffen.“

Zwischen diesem grün duftenden Lebensenthusiasmus und der Traurigkeit des Verschwindens bewegt sich das 'Gedenken' des Gedichtes.

In den letzten Versen wird das einleitende Bild des 'Leben-Schmeckens' wieder aufgenommen: „Auf singender / wie verwesender Zunge / schläft / des Lebens Warum.“

Das Gedicht versucht nicht, den Schlaf „des Lebens Warum“ zu stören, aber es beschreibt den Geschmack, lässt ihn – soweit möglich – auf der Zungen zergehen und stellt sich selbst als Blatt dar, das man auch als „singende wie verwesende Zunge“ lesen kann, in der „des Lebens Warum“ verborgen ist.¹

Entgegen dem dunklen Sprechen Gadammers, wo doch gerade der wissenschaftliche Diskurs hell und durchsichtig sein sollte, scheint Meisters Gedicht klarer zu sein als die Aussagen über es.

Ich möchte in dieser Arbeit versuchen, Meisters zugegebener Weise nicht einfachen Gedichte nicht durch unzugängliche Interpretation zusätzlich zu verdunkeln.

Möge auch hier die Selbsteinschätzung nicht so weit von der Realität liegen, wie es bei Schriftstellern der Fall sein kann. Anhand des Gedichtes „Gedenken V“ sollte dies problematisiert werden.

2.2 Surrealismus. Expressionismus

heißen die Schlagworte, mit denen gerade Meisters Debütband 'Ausstellung' von 1932² konfrontiert wird. „Der Verweis auf Rimbaud evoziert hier auch den deutschen Expressionismus, deren große Voraussetzung er ist. Meisters Nähe zu Stramm, Heym und Benn ist evident.“³ Kiefer wie Arntzen, der von einer „antikommunikativen Geste des Surrealismus“⁴ spricht, bringen als Gedichtbeleg die erste Strophe aus dem Zyklus „L'homme machine bleue“.⁵ Sie lautet:

„DIE GELBEN Beine kreuzt der Mensch im Schlaf.
Die Kniee kniet er tief in seinem Mund.
Das dunkle Auge träumt den dunklen Leib.“

¹ Auch Gabriel, TK, S. 52, liegt m. E. mit seiner Interpretation, die stark vom negativ geprägten Gedanken der 'langwährenden Zeit' bestimmt ist, schief, denn er übersieht den positiven Aspekt des Grüns. Sicherlich lässt sich die „Konvergenz von Grün und Schwarz nicht mehr als sich ausschließende Gegensätze denken“, aber ihre Verquickung verbindet den positiven und den negativen Sinnkontext zu einem dialektischen Ganzen.

² Meister, Ernst: Ausstellung. Marburg 1932. Reprint und mit einem Nachwort versehen von Reinhard Kiefer. Aachen 1985.

³ Kiefer, Reinhard: Nachwort. In: ebd. S. 67

⁴ Arntzen, Helmut, In: Hommage, S. 138

⁵ Au 32/85, S. 19. In Ge 64, S. 15 ist es das erste wiedergegebene Gedicht des Zyklus, ohne Majuskeln; in AG 77, S. 5 nur Zyklustitel in Majuskeln, „Kniee“ zu „Knie“ verändert.

Nach Arntzen dokumentieren diese Verse eine 'unbrauchbare Sprache, die die „Abbild-funktion der Sprache in Frage stellen.“¹ Kiefer sieht „pathologische Züge“² und Bärmann benutzt die Verse als Beleg einer ganz ähnlichen Ansicht: „Die Erfahrung des Absurden zündet in den Gedichten, treibt fiebrige Farbblüten, verkrümmt den Menschen zur grotesken Figur.“³

Elemente der expressionistischen Literatur scheinen hier Interpretationsvorgaben gemacht zu haben. Hält man sich an den Text, so stellt man fest, dass die Farbe 'gelb' besonders im Band 'Ausstellung' im Paradigma Schlaf/Tod steht⁴ und möglicherweise vom gelblich wirkenden (Ge-)Bein des Skeletts seine Bildlichkeit bezieht.

Im vorliegenden Vers sind die Körperlichkeit und das im Schlaf geschlagene Kreuzzeichen Metaphern für den schlafähnlichen Tod, der, so nennen es die beiden folgenden Verse, als Regression in den Ursprung der Geburt verstanden wird.

Vers 2 beschreibt die Stellung des Embryos im Mutterleib, dessen Dunkelheit Vers 3 aufnimmt. Diese ganz und gar nicht grotesken Figuren sind Regressions- und Todes-vorstellungen (vielleicht auch -sehnsüchte), die im Werk Meisters oft auftauchen.⁵

„Auf diese Fixierung des Blicks auf die diametralen und einander korrespondierenden formgebenden Eckpunkte [Geburt und Tod, R.B.] des Daseins, soll hier nur hingewiesen sein, sie wären im Durchgang durch Meisters Werk systematisch zu entfalten.“⁶

Arntzens zweites Beispiel „von surrealem Sprechen“, das Gedicht „Alles beruht auf sich“⁷ kann auch zur Regressions-Thematik gezählt werden, hier expliziert an der grammatischen Reflexivität, die als Rückbezüglichkeit transponiert wird auf die Frage des Subjektes, auf welchen Ursprung es sich beziehe. An seinen Wurzeln, seiner Geburt kann der Bezug zum Ich nicht mehr ausreichend hergestellt werden, sondern es muss eine Nicht-Ich-Kategorie⁸ eingeführt werden: die Mutter. Das im Gedicht ad absurdum geführte Gedankenspiel löst nicht das Problem, wie sich das Individuum selbst definieren kann, es endet offen in der Ignoranz eines Gelächters.⁹

¹ Arntzen, Hommage, S. 138. 'Dunkel' auch hier die Argumentationsstruktur: „Doch so sehr diese Gedichte sprechen, so wenig reden sie. Denn sie bestehen durch und durch aus einer unbrauchbaren Sprache.“ Auf der gleichen Seite, weiter unten „(...) auf die spätere Lyrik Meisters Vorausdeutendes, etwas zugleich Unkommunikatives und eminent Sprachliches.“

² Kiefer, Au 32/85, S. 68

³ Bärmann, TK, S. 33

⁴ Vgl. „Lajaune wird nicht einmal den kleinen Traum verstehen.“ Au 32/85, S. 28; „Der gelbe Dichter starb / an zu reinen Worten.“ S. 38; „Gelber See / zerstäubt die Asche“, ebd. S. 48

⁵ Vgl. u.a. „Sie, die Schoßheilige, Aufsparerin unserer Leiber / Mutter“, Au 32/85, S. 14. „da in den Schoß der Frau der Mann sein Denken wühlt“, USS 53/86, S. 18; „wenn bald / mein Gerippe / der frömmste Sohn ist“, SG 72, S. 30

⁶ Egyptien, Jürgen: Meister Benn. Après Apréslude; ein poetologischer Nekrolog. In: TK, S. 22

⁷ Arntzen, Hommage, S. 139

⁸ Au 32/85, S. 17; dort „Alles beruht“ in Majuskeln; AG 77, S. 7, wie üblich, V1 in Majuskeln; Ge 64, S. 7 ebenso, zusätzlich Stropheneinschnitte nach V 5 und V 7

⁹ Lachen ist bei Meister ein durchs Gesamtwerk konstant konnotiertes Wort und drückt fast immer die Ignoranz gegenüber der Todesproblematik aus: Vgl. Ferm 57/86, S. 28; Zuf 58/87, S. 18, 25, 36, 56; FuSt 60/87, S. 11, 13; Flut 61, S. 20, 86. Ge 64, S. 264. ZZ 68, S. 43. SG 72, S. 10: „Ich lachte. / Ich starb.“ WR 79, S. 17. Vgl. auch Meister, Fragment. In: Motive. Hg. v. Richard Salis. Basel, Tübingen 1971. S. 270. „Wer zuletzt lacht, tut es töricht, unwissend obszön.“(!)

Karl Krolow¹ unterscheidet sich in dieser Hinsicht nicht bedeutend von Arntzen. Als einzigen Hinweis könnte man den „mehr oder minder als automatisch empfundenen Schreibprozeß“ werten, der an die Forderung André Bretons nach dem unreflektierten Fließtext erinnert, eine Wertung, die nicht ganz befriedigt, schließt Krolow sich doch Lamprechts Formel von 'Gesang und Reflexion' als den Polen der Meistersehen Lyrik an.²

Breton hatte im ersten Manifest des Surrealismus³ diesen definiert als

„Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.“

Den Surrealismus zeichnet (zunächst) eben das Fehlen der ästhetischen und moralischen Reflexion aus. Im nächsten Kapitel 'Denken und Dichten' wird gezeigt werden, dass aber gerade das Denkprinzip für Meister eine außerordentlich starke Bedeutung hat.

Zwar kennt auch der 'Ausstellungs'-Band die surrealistische Traumvision, aber sie wird poetisch bearbeitet und psychologisch durchdacht.

„Wer mag von einem Traume sagen? / Die graue / Taube muß erst ein Gesicht ergreifen.“⁴

Sicherlich hat auch der Surrealismus bald erkannt, dass surrealistische Bildkomplexe kaum je „der unmittelbare, völlig unkontrollierte Niederschlag bloß halluzinatorischer Abläufe“⁵ sind, aber die Qualität der 'Mitwisserschaft' des Dichters ist bei Meister außerordentlich stark ausgeprägt, so stark, dass man wahrscheinlich im besten Falle von einer partiellen Adaption surrealistischer Komponenten in seiner Lyrik sprechen kann.

Ich will hier nicht behaupten, dass Meister nicht mit dem Surrealismus in Verbindung zu bringen wäre, aber es müsste gezeigt werden, z.B. an der Transmutation der Objektwelt, dass die Gegenstände in den Gedichten tatsächlich nicht mehr in ihrem Funktionszusammenhang gesehen werden.

„Dem auf bestimmte überraschende Objektbeziehungen ausgerichtete Blick der Surrealisten zerfällt die Wirklichkeit in Fragmente, die zum Träger einer Bedeutung werden, deren er nicht habhaft zu werden vermag. Der von den Surrealisten dem Ding gewidmete Kult gilt nicht dem Ding als solchem, sondern dem Ding als Träger einer allemal abwesenden Bedeutung. Man ist versucht, die Surrealisten als Allegoriker zu bezeichnen, denen ein festes Bezugssystem allegorischer Deutung fehlt.“⁶

¹ Vgl. Krolow, Karl: 1973. S. 455

² Vgl. ebd.

³ Breton, André: Manifestes du Surréalisme, Second Manifeste du Surréalisme, Poisson Soluble u.a. Seine Saint-Denis 1965.S. 40

⁴ Au 32/85, S. 23. „Neben einem Traum“ aus dem Zyklus „Die Träume“.

⁵ Knörrich, Otto: Die deutsche Lyrik der Gegenwart. 1945-1970. Stuttgart 1971. S. 256-257

⁶ Bürger, Peter: Der französische Surrealismus. Frankfurt/M.1971. S. 133f.

Für einige Gedichte des ersten Gedichtbandes mag dieses zutreffend sein, da sie sich einer 'herkömmlichen' Analyse zu widersetzen scheinen. „DAS BLAUE Hirn geht auf und ab. / Die Füße schleifen vielen Wegen nach.“ (Au 32/87, S. 20) oder „Die Schafe im Gelände des Traumes sind sehr schön. / Ein sehr geschweiffter Flügel ist die eine Hand. Im schönen Träumen sind die Füße langsam ...“ (S. 26).

Aber mit dem Vorurteil surrealistischer Bedeutungsschöpfung fixiert man die Ansicht von der Unzugänglichkeit der Gedichte schon vor dem Punkt, an dem die literaturwissenschaftliche Analyse erst ansetzt.

Otto Knörrich, der, bevor er Meisters und Paul Celans Werk bespricht, einen kurzen Abriss des Surrealismus gibt und sowohl die begrenzte Brauchbarkeit des Begriffes¹ und die „wahrscheinlich letzte Stufe der Wirklichkeitsauflösung“² anmerkt, schränkt die Bedeutung für die deutsche Nachkriegslyrik ein,³ indem er sagt, dass der expressionistischen Dichtung über Benn, Loerke, Lehmann und Britting ein weitaus größerer Einfluss zukomme.⁴

Seine Berücksichtigung des Surrealismus endet in der bezeichnenderweise sehr vorsichtigen Formulierung, dass „der Surrealismus (...) im Werk von Lyrikern wie Meister und Celan wieder in die allgemeine Entwicklung der Moderne“⁵ einmünde.

In jedem Falle gilt das 'Schlagwort' des 'Surrealismus', wenn überhaupt, nur für den ersten Lyrikband von 1932.⁶ Nimmt man hinzu, dass Meister bei der Niederschrift etwa 20 Jahre gewesen ist, scheint eine tiefe Rezeption des erst in den späten zwanziger Jahren wirksam werdenden Surrealismus eher unwahrscheinlich.

Wahrscheinlicher scheint unter diesem Blickwinkel der Einfluss des Expressionismus, der, wie schon angedeutet, auch in der Sekundärliteratur immer wieder vermutet wird.

Monoton wird das Stichwort der „Kandinsky-Lyrik“⁷ repetiert. Kiefer denkt auch an Heckel und Kirchner,⁸ Allemann wenigstens im literarischen Genre bleibend, an Rimbaud, Benn, Stramm.⁹ Allen gemeinsam ist die freie Assoziation, die an keinen Gedichttext konkret gemacht wurde.¹⁰

¹ Vgl. Knörrich, 1971, S. 255

² Ebd.

³ Vgl. ebd. S. 256f.

⁴ Vgl. ebd. S. 256

⁵ Vgl. ebd. S. 258

⁶ Ohne diesen Band überhaupt wahrzunehmen, konstatiert Büttner, Ludwig: Von Benn zu Enzensberger. Eine Einführung in die zeitgenössische deutsche Lyrik 1945-1970. Nürnberg 1972. S. 84, für die Bände bis „Zeichen um Zeichen“, 1968, 'surrealistische Technik' und „Die chiffrierten Andeutungen und Anspielungen wirken mitunter unverständlich, wenn nicht komisch.“

⁷ Schwiefert, Fritz in einer Sammelrezension vom 5.11.1933 in der 'Vossischen Zeitung'. Er würde sich wohl selbst heute über die Folgen seiner Bemerkung wundern, denn es ging ihm um die „alogische Einzelimpression, den hingespilten Farbfleck“, also paraphrasierend – um 'einzelne Intensitäten' und um 'Widersinn'. Er endet: „(...) wobei er zeigt, dass er, wenn er will, auch ganz anders kann.“ Also ein sehr begrenztes Urteil über den Band. In diesem Sinne auch Laschen, Lex, S.3

⁸ Vgl. Kiefer, Au 32/85; S. 67

⁹ Vgl. Allemann, Beda: Nachwort. In: AG 79, S. 130/31. Leicht veränderte Fassung des Nachwortes in AG 77, S. 119-122

¹⁰ Ausnahmen sind insb. Soboth, Diss., über Trakl, S. 82, 119, Jürgen Egyptien über Benn, TK, S. 21-30. Vgl. auch Laschen, Gregor: „Ein Wort mit all seinem Grün.“ Kleine Notiz zu einem Zusammenhang: drei Gedichte von Erich Arendt, Paul Celan und Ernst Meister. In: TK, S. 43-48

Was Hellmut Kohlleppel für Pascal, Montaigne, La Fontaine, Rimbaud, Appolinaire gesagt hat, gilt auch für Hölderlin, Rilke, Hofmannsthal, Nietzsche, Pound, Trakl, Heym genauso (um nur einige der floskelhaft Wiederholten zu nennen): „(...) das sind Namen, die häufig im Zusammenhang mit Meister auftauchen, ohne dass bisher der ernsthafte Versuch unternommen worden wäre, seine geistige Nähe zu diesen bedeutenden Franzosen zu untersuchen.“¹ Es würde den Umfang dieser Arbeit sprengen (und wahrscheinlich auch die Fähigkeiten des Autors), Bezüge zwischen Meister und diesen Dichtern und Philosophen systematisch herauszuarbeiten. Trotzdem werden an wenigen Stellen Verbindungslinien aufgezeigt, die die Fruchtbarkeit einer solchen Auseinandersetzung peripher sichtbar machen sollen.

2.3 Politische Lyrik

Gregor Laschen hat darauf hingewiesen, dass man möglicherweise Meisters frühe Lyrik, besonders den Band 'Ausstellung' als 'Politische Lyrik' verstehen könnte² und gibt selbst Interpretationshinweise, die die Berechtigung einer solchen politischen Lesart erhärten.³

Die öfter auftauchende Bemerkung von der „Erfahrung des Schweigens“⁴ impliziert eine 'innere Emigration' für die Zeit der nationalsozialistischen Herrschaft, unabhängig davon, ob dieses Schweigen aus politischen und/oder ästhetischen Gründen gewählt wurde.⁵

Der Literaturkritiker Wallmann hat eine interessante Bemerkung aus einem Gespräch, das er mit Meister kurz vor dessen Tod geführt hat, wiedergegeben, in der es heißt: „(...) und über ihn [Büchner; R.B.] würde er etwas zu sagen haben: Von dem Zusammenhang von Poesie und Politik am Beispiel Büchner (...), von der Unmöglichkeit, sogenannte 'reine' und 'engagierte' Dichtung voneinander zu trennen.“⁶

Auffällig ist dieser Hinweis darum, weil er im krassen Gegensatz zu anderen Äußerungen Meisters zu stehen scheint: Lore Schürmann führt ein bisher nur bei ihr nachgewiesenes Zitat Meisters an: „Politische Dichtung ist folgenlos, Politik ein sekundäres Prinzip. Das erste: Die Vernunft überhaupt.“⁷

Die gleiche Ansicht findet sich bei Friedel Thiekötter wieder, der in seinem Protokoll des Gespräches zwischen Schülern (von denen etliche, Anfang der 70er Jahre, politisch engagiert waren) folgendes notiert:

„Diese Schülergruppe [mit marxistischen Ansichten; R.B.] sieht, da alle Äußerungen gesellschaftlich in ihren Auswirkungen seien, in Meisters Gedichten eine Verschleierung der

¹ Kohlleppel, Hommage, S. 51

² Vgl. Laschen, Lex, S. 4f.

³ Vgl. ebd. S. 6, 13

⁴ Z. B. bei Allemann, AG 79, S. 131

⁵ Vgl. Koch, Alice = Else Meister. In: E.M. Gymnasium. 1980, S. 15f., die über den Kandinsky-Vergleich die Gefahr einer Zuordnung ihres Mannes zur 'Entarteten Kunst' vermutete und den Ausstellungs-Band als Zeitbombe sah. In diesem Sinne auch Laschen, Lex, S. 4. Etwas schief, aber die Gefahr zu Recht relativierend: Kiefer, Au 32/85, S. 65 und Soboth, Diss, S.57

⁶ Wallmann, NdH 79, S. 581

⁷ Schaumann, Lore: Jenseits von Glück und Unglück. Ernst Meister starb. In: Rheinische Post vom 18.6.1979

gegenwärtigen gesellschaftlichen Verhältnisse. Die einzig legitimen poetischen Äußerungen sind für sie politische Gedichte zur Erreichung von Solidarität aller. Meister wehrt sich gegen diesen universell-totalen Anspruch des Gesellschaftlichen; er betont das Eigenrecht des Individuellen. (...) Schüler nennen (...) als Aufgabe der Literatur die Schaffung von Gegenentwürfen und Utopien. Meister ist damit einverstanden und spricht sich gegen die Wahl des Nächstbesten und Tagespolitischen als Thema für Literatur aus. ¹

Ohne hier auf das 'weite Feld' der politischen Dichtungstheorie einzugehen,² sollen einige Positionen zusammengetragen werden, um über die Tragfähigkeit der politischen Lesart Lasciens Klarheit zu gewinnen.

Während z. B. Benno von Wiese schon 1931 idealtypisch versucht hatte, politische Dichtung als grundsätzlich kontrastierend zum Ästhetischen zu definieren,³ da sie aus einer kollektiven Absicht und nicht aus einem ästhetischen Selbstzweck hervorgehe,⁴ hatte Walter Benjamin diametral entgegengesetzt gesagt, dass „ein Werk, das die richtige Tendenz aufweist, notwendig jede sonstige Qualität aufweisen (muß).“⁵

Der Ansicht Benjamins vom bekehrenden und beispielgebenden Dichtungsproduzenten,⁶ der als integraler Bestandteil eines wirtschaftlichen Schaffungsprozesses⁷ für die Interessen der Arbeiter agieren und Dichtung als Produktionsmittel begreifen müsse,⁸ ließe sich – im Bereich der marxistischen Ideologie bleibend – die Position von Karl Marx gegenüberstellen, der geäußert hatte: „Der Schriftsteller betrachtet keineswegs seine Arbeiten als Mittel. Sie sind Selbstzweck, sie sind so wenig Mittel für ihn selbst und für andere, dass er ihre Existenz seine Existenz aufopfert, wenn's Not tut ... Die erste Freiheit der Presse besteht darin, kein Gewerbe zu sein.“⁹

¹ Thiekötter, Friedel: Ernst Meister im Gespräch mit Schülern. In: Ernst Meister. Hommage. Überlegungen zum Werk. Texte aus dem Nachlaß. Hg. v. H. Arntzen und Jürgen P. Wallmann. Münster 1985. S. 85. Vgl. ebd. S. 87.

² Vgl. den vorzüglichen Aufsatz von Walter Hinderer: „Versuch über den Begriff und die Theorie der politischen Lyrik.“ In: ders. (Hg.): Geschichte der politischen Lyrik in Deutschland. Stuttgart 1978. S. 9-42. Der Band bietet – trotz einiger sehr schlechter Aufsätze – einen guten Einblick in die historische Entwicklung der politischen Dichtung insgesamt.

³ Vgl. Wiese, Benno von: Das Wesen der politischen Dichtung. In: ders. (Hg.): Politische Dichtung Deutschlands. Berlin 1931. S. 9

⁴ Vgl. ebd. S. 10. Vgl. S. 23: „Absolute Dichtung ist die Gestaltung der Kontemplation, konkrete Auslegung des Seins im Kunstwerk um seiner selbst willen. Politische Dichtung ist aktives Eingreifenwollen in das unzureichende reale Sein von einem Seinsollen her, das sich der ästhetischen Mittel bemächtigt, um durch künstlerischen Schein zu der neuen Wirklichkeit zu überreden.“

⁵ Benjamin, Walter: „Der Autor als Produzent“ (1934). In: Stein, Peter (Hg.): Theorie der Politischen Dichtung. München 1973. S. 241

⁶ Vgl. ebd. S. 245, 251

⁷ Vgl. ebd. S. 240

⁸ Vgl. ebd. S. 250

⁹ Zitiert aus dem Manifest Leo Trotzki und André Bretons: Für eine unabhängige revolutionäre Kunst (1938). In: Trotzki, Leo: Revolution und Literatur. München 1972. S. 438. Breton selbst hat mehrfach geäußert, dass er an der Existenz einer Literatur, welche die Bestrebungen der Arbeiterklasse ausdrücken könne, in der vorrevolutionären Epoche zweifle.

Diese Position ausbauend muss hier Theodor W. Adorno angeführt werden, der ähnlich wie Albrecht Schöne¹ geglaubt hatte, dass Kunst und Ideologie sich widersprüchen: „Denn Ideologie ist Unwahrheit, falsches Bewußtsein, Lüge. Sie offenbart sich im Mißlingen der Kunstwerke, ihrem Falschen in sich (...).“² Aber wo Schöne auf eine Diskrepanz in der Stofflichkeit abzielt,³ sieht Adorno den Antagonismus von Subjekt und Gesellschaft nicht auf der Ebene der Motivgestaltung, sondern auf der Metaebene der Daseinsauseinander-setzung schlechthin als das Charakteristische von Lyrik (überhaupt) an.

„Was wir jedoch mit Lyrik meinen, (...) hat (...) das Moment des Bruches in sich. Das Ich, das in der Lyrik laut wird, ist eines, das sich als dem Kollektiv der Objektivität entgegengesetztes bestimmt und ausdrückt; mit der Natur, auf die sein Ausdruck sich bezieht, ist es nicht unvermittelt eins. Es hat sie gleichsam verloren und trachtet, sie durch Beseelung, durch Versenkung ins Ich selber, wiederherzustellen.“⁴

Ursache dieses Bruches ist der gesellschaftliche Bereich, der an sich antagonistisch ist,⁵ aus dem sich das Individuum in einem Prozess von Erfahrung und Verallgemeinerung zwar nicht absolut befreien,⁶ aber an Vollkommenheit durch die Durchsichtigmachung des Versuches der Wiederherstellung der natürlichen Einheit gewinnen kann.⁷

Wichtig für die Bewertung politischer Implikationen bei Meister ist insbesondere, dass dies nicht explizit thematisiert wird, sondern strukturell, durch die Beschaffenheit des Gedichtes.⁸

Noch deutlicher hat dies Adorno in „Engagement“ gemacht, wo er darauf hinweist, dass der politische Gehalt nicht aus der politischen Thematik entspringe, sondern aus der Transparenz des strukturellen Bruches.⁹

Die Hypostasierung der Transparenz impliziert aber eine Autonomie, die wiederum umschlagen kann zum Angriff,¹⁰ den Adorno in seiner „Ästhetischen Theorie“ so formuliert hat:¹¹

„Aber die Funktion der Kunst in der gänzlich funktionalen Welt ist ihre Funktionslosigkeit; purer Aberglaube, sie vermöchte direkt einzugreifen oder zum Eingriff zu veranlassen. Instrumentalisierung von Kunst sabotiert ihren Einspruch gegen Instrumentalisierung; einzig wo Kunst ihre Immanenz achtet, überführt sie praktische Vernunft in Unvernunft.“

¹ Schöne hat in seinem Buch „Über politische Lyrik im 20. Jahrhundert“, Göttingen 1965, eine sprachoptimistische Position eingenommen, indem er glaubte, dass politische Dichtung grundsätzlich darum scheitern müsse, da sie sich in den Dienst einer verwerflichen Ideologie nehmen lasse, die sich durch ihre lügnerische Sprache verrate. Vgl. ebd. S. 8

² Adorno, Theodor W.: Rede über Lyrik und Gesellschaft. In: ders.: Noten zur Literatur. Frankfurt/M. 1958. S. 77. Auf den unterschiedlichen Ideologie-Begriff kann hier natürlich nicht eingegangen werden.

³ Vgl. Schöne, S.31

⁴ Vgl. Adorno 1958, S. 80

⁵ Vgl. ebd. S. 88f.

⁶ Vgl. ebd. S. 74f.

⁷ Vgl. ebd. S. 80

⁸ Vgl. ebd.

⁹ Adorno, Theodor W.: Engagement. (1962). In: Stein, Peter (Hg.): Theorie der Politischen Dichtung. München 1973. S. 125

¹⁰ Vgl. ebd. S. 135

¹¹ Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie. Frankfurt/M. 1970. S. 475

Eine ganz ähnliche Haltung hatte auch Hans Magnus Enzensberger eingenommen: „Das Gedicht spricht mustergültig aus, dass Politik nicht über es verfügen kann: das ist sein politischer Gehalt.“¹ Enzensberger hatte daraus gefolgert, dass die Verweigerung des politischen Auftrages die Antizipation der Gesellschaft im Gedicht bedeute, da das Inspirationsmodell des Dichters der kritische Entwurf zu dem sei, was unverwirklicht ist.²

Wahrscheinlich durch die Rezeption von Herbert Marcuses Aufsatz „Über den affirmativen Charakter der Kultur“³ beeinflusst, hatte Enzensberger diese Position zwar 1968 relativiert,⁴ aber der „ästhetische Mehrwert“ (Adorno) blieb dem Gedicht inhärent.

Hier hatte Hilde Domin angesetzt und weder von der Programmierung, noch von der Funktionszuweisung, noch von dem Zusatzmoment der Kunst her argumentiert, sondern die Frage der subjektiven Rezeption in den Mittelpunkt gestellt und den politischen Auftrag der Lyrik als eine Energie im Bewusstsein des Lesers gedacht, die die Schwelle der Manipulierbarkeit höherlege:⁵

„Die Möglichkeit der Verantwortung wäre also nicht so sehr der Inhalt des Mitgeteilten, in der Themenwahl des Gedichtes, sondern bereits in der Identität des Sich-Zurück-nehmens aus der Welt des Funktionierens, auf den archimedischen Punkt außerhalb der Zweckbezogenheit.“⁶ „Denn jedes Gedicht ist ein Aufruf gegen Verfügbarkeit, gegen Mitfunktionieren.“⁷

Vor diesem bruchstückhaft aufgerissenen theoretischen Hintergrund wäre die Frage des Politischen bei Meister einmal in Hinsicht auf politische Themen und Motive zu stellen, zum anderen auf die Überlegung, ob nicht gerade Meisters Lyrik aufgrund ihrer Nicht-Thematisierung des Politischen jener Gegenwurf zur Gesellschaft ist, den Adorno als Kriterium von Kunst gefordert hatte.

Laschens Interpretationsansatz zum Gedicht „Zunehmender Schatten“,⁸ das im ersten Vers „Dunkelbraun ist geboren worden“ nennt, kann zwar, isoliert gesehen, tatsächlich als die Geburt der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft gelesen werden, im Kontext mit anderen 'braun'-Nennungen im Frühwerk wäre aber eine solche Deutung stark einzuschränken.⁹

¹ Enzensberger, Hans Magnus: Poesie und Politik. In: ders.: Einzelheiten. Frankfurt/M. 1962. S. 350

² Vgl. ebd. S. 350

³ In: ders.: Kultur und Gesellschaft. Frankfurt/M. 1965. S. 56-101. Marcuse hatte dort geäußert, dass es durch Assimilationsprozesse der Bourgeoisie gelungen sei, die Kunst als 'Utopie' in ihr reaktionäres Wertesystem so einzubauen, dass sie sich auf den Bereich beschränkt, dessen Aussagen grundsätzlich gesellschaftsstabilisierend wirken. Vgl. ebd. S. 63

⁴ „Eine revolutionäre Literatur existiert nicht, es wäre denn in einem völlig phrasenhaften Sinn des Wortes. (...) Für literarische Kunstwerke läßt sich eine wesentliche gesellschaftliche Funktion nicht mehr angeben.“ In: ders.: Palaver. Politische Überlegungen (1967-1973). Frankfurt/M. 1974. S. 51

⁵ Domin, Hilde: Das politische Gedicht und die Öffentlichkeit. In: dies. (Hg.): Nachkrieg und Unfrieden. Gedichte als Index. (1945-1970). Neuwied, Berlin 1970. S. 161

⁶ Ebd. S. 163

⁷ Ebd. S. 166

⁸ Laschen, Lex, S.4. Au 32/85, S. 54

⁹ Vgl. DSG 54/86, S. 42: „Strahlenkranz auf der braunsanften Stirn des Harmoniums“; S. 55: „braune Schenkel des Perlentauchers“; S. 60: „brauner, zerfaserter Mund“; F 57/86, S. 45: „komm, dornenbraun“, ZuF 58/87,

Auch unabhängig davon, dass mir die oft anzutreffende Option 'Die Dichter haben es ja kommen sehen' suspekt erscheint, machen doch Laschens Bemerkungen wie „die Erfahrung der globalen Katastrophe“¹ oder „das Aufständische, Rebellische seiner Poesie, das in der Grundsätzlichkeit seiner Fragestellung liegt und durchaus von revolutionärer Qualität ist“² eher Aussagen über die (ohne Zweifel achtenswerte) gesellschaftspolitische Position des Kritikers als über die ästhetische Funktion der Gedichte.

Wenn Meister in einem Interview zugibt, dass „the reports from Hiroshima inspired a Christmas poem with the title 'Im Stalle zu B.'“ (DSG 54/86, S. 30), aber kurz vorher bemerkt, „Dying is an aesthetic act“,³ dann bedeutet das ebenso wenig für die künstlerische Qualität seiner Gedichte.

Bezeichnenderweise sind die Erzählgedichte Meisters, zu denen auch das o.g. zu zählen ist, von geringer Bedeutung. „Sein Gedankensalat enthält gar nichts Klassizistisches, wie seine staatlichen Förderer behaupten, sondern ist nichts weiter als eine der vielen Auseinandersetzungen nach einem abgebrochenen Theologiestudium, mit Bultmanns Entmythologisierung.“⁴ Wenngleich hier vielleicht übertrieben gewertet wurde, so hat doch Baukloh nicht unrecht mit der Bewertung der langen, epischen Gedichte. Für die wenigen, fast ausnahmslos⁵ im Frühwerk vorkommenden politischen Gedichte Meisters gilt, was Brecht über die politische Eindeutigkeit gesagt hat:

„Flach, leer, platt werden Gedichte, wenn sie ihrem Stoff seine Widersprüchlichkeit nehmen, wenn die Dinge, von denen sie handeln, nicht in ihren lebendigen, das heißt allseitigen, nicht zu Ende gekommenen und nicht zu Ende formulierenden Form auftreten. Geht es um Politik, so erhält man schlechte Tendenzdichtung. Man bekommt 'tendenziöse Darstellungen', das heißt Darstellungen, die allerhand auslassen, die Realität vergewaltigen, Illusionen erzeugen wollen.“⁶

Fragt man aber nach dem politischen Gehalt, der die politischen Thematik eben nicht expliziert, dann stößt man auf die bei Adorno erwähnte 'Durchsichtigmachung des Bruches' in der gesellschaftlichen Wirklichkeit. Von hier aus erst wäre das Werk Meisters politisch.

„In der Wirklichkeit liegt alles auseinander, nicht beisammen. Alles ist eines.“⁷

Zugegebenermaßen ist diese „Politisierung“ des Gedichtes in weiten Bereichen unfunktional, denn sie enthält kein Moment, mit dem man distribuierende Kategorien des Politischen

S. 28: „auf braunen Hügeln / ein silbernes Licht“; FuSt 60/87, S. 46: „wo braune Gewitter / segnen / den reifen Fels“

¹ Zu dem Gedicht „Nahkampf auf einem Rosenfeld“, DSG 54/86, S. 52. Tatsächlich hat Meister nach einer Selbstäußerung eine Kriegsvision beschrieben, also keine Erfahrung aus dem 2. Weltkrieg. Vgl. West German Poets on Society and Politics. Interviews with and Introduction by Karl H. Van D'Elden. Detroit 1979, S. 63, 64

² Laschen, Lex, S.13

³ West German Poes. S. 66, bzw. S. 64

⁴ Baukloh, Friedhelm: Meisters eigene Gesamtausgabe. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Geschichte der deutschen Literatur aus Methoden. Westdeutsche Literatur von 1945-1971. Bd. III. Frankfurt/M. 1973, S. 82

⁵ Ausnahme ist: WR 79, S. 47, das, so kann man aus dem Lesehinweis „bei Jean Ziegler“ schließen, sich wahrscheinlich auf die von Ziegler mehrfach bearbeitete Südafrika-Problematik bezieht.

⁶ Brecht, Bertolt: Werke. Frankfurt/M. 1969. Bd. 19, S. 394

⁷ Meister, Ernst: Fragment, S. 271

aufstellen könnte. Ein 'Blut und Boden'-Gedicht wäre letztlich genauso politisch wie ein sich affirmativ verstehendes Naturgedicht, ein ahistorisches l'art pour l'art-Gedicht entzöge sich genauso dem politischen Zugriff wie ein grünes 'Ökogedicht' oder ein guter agitprop-Text.

Aber so unbefriedigend die grundsätzlich apolitische Funktion von Kunst sein mag, wie sie theoretisch von Adorno und Enzensberger beschrieben worden ist, so kann man doch von der Art und Weise des Zugriffs, der Bearbeitung von traditionellen Motiven etwa, nicht nur auf die Haltung des Autors zurückschließen, sondern auch eine Standortbestimmung für die Gedichte festmachen. Dies soll exemplarisch im Kapitel „Grüne Grenze“ geschehen.

Nachdem dieser Abschnitt eher theoriebezogen war, soll im nächsten Gliederungspunkt der Blick wieder stärker auf die Gedichte Meisters gerichtet werden.

3. Musik

Helmut Arntzen konstatiert in seinem Aufsatz „Sprachstufen“ eine zweite Stufe in Meisters lyrischer Entwicklung, „wo an die Stelle des surrealen Sprechens [die erste Stufe; R.B.] Musik als Sprache tritt“,¹ eine Phase, die er in den 50er Jahren beginnen und mit dem Gedicht „Après Aprèslude“ aus dem Band „Fermate“ von 1957 enden lässt.²

Arntzen sieht in musikalisch-rhythmischen/musikalisch-tänzerischen Elementen und „Verschränkungen von Musik als Sprache mit verbalsprachlichen Gesten“³ (was immer das sein mag) vermutlich eine von der Musik kommende Kompositionsstruktur, die er parallelisiert und abhebt von der „Satzbau“-Struktur Benns, die im „Après Aprèslude“-Gedicht thematisiert wird.

Vollends verständlich ist dies zweifelnd von Jürgen Egyptien kommentiert worden, „wenn man daran denkt, dass zahlreiche Gedichte Meisters noch folgen werden, die im Titel schon musikalische Formen aufgreifen.“⁴

Es sei deshalb der Versuch gemacht, herauszuarbeiten, welche Bedeutung der Musik in Meisters Gedichten insgesamt zukommt.

Christian Soboth scheint in seiner Dissertation über Meister zwar auch schon diesen Versuch gemacht zu haben,⁵ doch tangieren seine beiden Kapitel „'Doch dass Musik noch sei.' Durchhalteparolen - Die Kunst der Überlebens.“ und „Die Kunst im Hühnerstall: Kalte Welt und warme Lieder.“ die musikalischen Elemente nur. Ganz abgesehen davon, dass seine Interpretation des Gedichtes „Nicht verfertigt“ (Ferm 57/86. S. 25), das „Eine Fuge“ beginnt, fälschlich auf der Unterstellung basiert, dass es um die musikalische Fuge ginge,⁶ während tatsächlich 'Fuge' im Sinne von 'Riss', 'Spalt' gemeint sein dürfte.⁷

Musik taucht mit großer Konstanz allerdings im Todesparadigma auf. Tertium comparationis ist dabei die sprachliche Nicht-Beschreibbarkeit dessen, was Tot-Sein ist.

Von diesem Paradigma aus müssen methodisch jene Musik-Motive abgetrennt werden, die Musik als Metapher für ein außermusikalisches Phänomen benutzen und nicht im Zusammenhang mit dem Todes-Aspekt zu sehen sind.

Hier wären z. B. das Jagdhorn aus dem Gedicht „Ausflug des Schreis“ (USS, 53/86; S. 7) zu nennen, das nicht als Musikinstrument fungiert, oder die „Symphonie“ aus „Utopische Fahrt“ (uA 56/87;S.10), die das Ensemble der prasselnden Regentropfen verbildlichen soll.

Ebenso werden solche Wörter oder Wortveränderungen ausgeklammert, die zwar aufgrund ihrer Doppelbedeutung Musik thematisieren könnten, aber de facto einen anderen Konnotationbereich ansprechen. Die 'Fuge' aus „Fermate“ 57/86, S. 25 wurde schon angesprochen;

¹ Arntzen, Hommage, S. 139

² Vgl. ebd. S. 141

³ Ebd. S. 140

⁴ Egyptien, TK 87, S. 26

⁵ Vgl. Soboth, Christian: Todesbeschwörung. Untersuchungen zum lyrischen Werk Ernst Meisters. Frankfurt/M., Bern, New York, Paris 1989. S. 57, 79

⁶ Vgl. ebd. S. 72, 73

⁷ Soboth setzt grundsätzlich Musik=Kunst, was zwar in etlichen Fällen bei Meister möglich ist, aber Bedeutungs-differenzen durch Gleichschaltung ausgrenzt.

gleiches gilt für „Sarabande“ (Ferm 57/86; S. 40-41), die zwar auch als (Tanz-)Musikform gewertet werden kann, im konkreten Fall aber den Tanz meint.

„Farwell zählt deines Schritts, / Lebewohl deines Schritts / Sarabande.“¹ Ebenso ist die „Rhapsodie“ aus „Johanneische Rhapsodie“ (USS 53/86, S. 21-23) nicht als Musikstück zu verstehen, sondern im übertragenen Sinn als „Bruchstück größerer epischer Dichtungen, wie sie von den Rhapsoden vorgeschlagen wurden.“²

Im 'Ausstellung'-Band taucht Musik auch als Metapher für die Eintönigkeit, Alltäglichkeit und Langeweile eines „Normale(n) Nachmittag(s)“ (Au 32/85, S. 16) auf: „Alleinbeherrscher der Geräusche ist der Ton C“ oder, im gleichen Band, die ungeraden Töne Cis, Be, Es, As (Au 32/85, S. 56) als Ausdruck eines disharmonisch sich begreifenden Subjekts, das seine audiovisuelle, sinnliche Zerrissenheit proklamiert.

Das Titel-Gedicht „Fermate“ („Zwinkernd mit Dornengebüsch“)³ nennt zwar selbst die gleichnamige Musiknotation, die bildlich sogar in den Versen 7 bis 9 angesprochen wird („Fermate: Braue, / aufgerichteter Horizont, / Sonne als Perle am Grund“), vollzieht aber nicht die Wendung zum eigentlichen Sujet Musik.⁴

Es erscheint deshalb sinnvoller, Fermate als metrischen Fachbegriff zu werten, als das metrische Schema sprengende Dehnung, meist der letzten oder vorletzten Silbe eines Verses. Eine Übergangstellung nehmen die Posaune spielenden Engel ein, „ergriff der morgenröthliche Engel die nicht mehr glänzende berühmte Posaune und setzte sie an den Mund“ (USS 53/86, S. 22), „hat deine Jazztrompete / einer erlauchten Posaune / entgegenzublasen“ (DSG 54/86, S. 48), die das Jüngste Gericht lautstark verkünden⁵ und bei Meister weniger im Kontext der Beschreibbarkeit des Todes stehen, sondern vielmehr in der Auseinandersetzung mit religiösen Ewigkeitsvorstellungen zu verstehen sind.⁶

In diesem Zusammenhang wäre auch das „alte Entsagungslied“ im Sinne Heinrich Heines zu erwähnen,⁷ das bei Meister so auftaucht:

„Nun wurde laut / kindlicher Engel Gesang. / War nachzusingen, der süße Bettel, und / Gebet an Gottvater, seinen drohenden / Zeigefinger, war nachzubeten. Erziehung – sanft-/ Rute hier auf Erden.“⁸

Wo Heine jedoch ein „besseres Lied, ein neues Lied, / Freunde, will ich euch dichten“ versucht, das die Genüsse und Schönheiten des Erdendaseins als vermittelbar herausstellt, sind Meisters Lieder solche, die eher Trauergesänge sind und nur selten vom „hienieden“ sprechen.⁹

¹ Arntzen, Hommage, S. 140, weiß von der Brüchigkeit seiner Argumentation, bei der er „fast musikalisch“ verwenden muss, um eine Brücke vom Textrhythmus zum Musikrhythmus zu schlagen.

² Pahlen, Kurt: Musiklexikon der Welt. Zürich 1966. S. 265

³ Fermate 57/86; S. 45; Ferm 57, S. 31 (nach Soboth, Diss. S. 74)

⁴ Heselhaus, 1961, S. 442 f. spricht darum auch wohl gar nicht Musik weiter an, unterschlägt aber damit die Bedeutung, die einem Buch-Titel an Gewichtung zukommt. Soboth, Diss, S. 74-75, obwohl in seinem 'Musik-Kapitel', expliziert auch keine Deutung, die 'Musik' mit einschließt.

⁵ Vgl. Aries, Philippe: Geschichte des Todes. München (1. Aufl. 1980.) 2. Aufl. 1985. S. 128

⁶ Vgl. Soboth, Diss, S. 133 ff.

⁷ Heine, Heinrich: Kap. 1 aus 'Deutschland. Ein Wintermärchen'. In: ders.: Sämtliche Werke. Bd. 4. Bearbeitet von Winfried Woeseler. Hamburg 1985. S. 91

⁸ „An meinen Bruder“. FuSt 60/87, S. 11; es geht um die Anstalt Bethel, wo Meisters Bruder 'untergebracht' war. Vgl. dazu: Kohlleppel, Hommage, S. 66

⁹ Ausnahme in Au 32/85, S. 29: „Es spricht die gute Musik zu manchem allerlei.“

Meisters 'Musik-Gedichte' können um das Gedicht „Musica“ gruppiert werden, dem einzigen Text im Band „... und Ararat“,¹ der das musikalische Thema aufnimmt.

Interpretation

MUSICA

Der sehr verrätselte
Aspekt der letzten Dinge –
wir haben viel geschrien
und wohl gefragt,
wie sich ein Hirn
je aus der Asche ringe,
als die es eines Tags
in morscher Wölbung lag,
und dachten, unserer Art–
weil uns die zu bestimmte,
die eifervolle Hoffnung fraglich schien –
an Beistand, wähten so:

Der Strich zu höchstem Ton,
nach aller Zeit
macht ein HERR HERR der Dinge
auf eines hier nie festgestellten
Holzes Geige: solcherart,
daß taube Gräber jählich Ohren spitzen
und, mählich, Mann wie Frau
in ihnen hörsam sitzen –
nicht Frack, nicht Abendkleid.

Wir haben viel geschrien
– so spräche Gryphius –,
doch daß Musik noch sei,
begreifen wir zum Schluß.

(für Aloys Kontarsky)

Entscheidend ist hier die Ablehnung einer Ewigkeitshoffnung, die zunächst jedoch verbildlicht wird durch den Geige spielenden Gott, der den Auferstehungston – ein für den Menschen nicht hörbarer hochfrequenter Ton – produziert. Diesem Sphärenton nach aller Zeit ist eine als hochgradig suspekt gekennzeichnete Sinnprojektion in das Leben nach dem Tod zugeordnet, die im „wähnen“ des letzten Verses von Strophe 1, dem Hoffnungswahn, „wie ein Hirn / je sich aus der Asche ringe“ (V 5/6) ihren Ausdruck findet. Der Wahnvorstellung in Strophe 2 folgt in der dritten Strophe eine Synthese der barocken Sinngebung von der

¹ uA 57/87, S. 25. Ge 64, S. 70, in V 9 fehlendes Komma nach „unserer Art“ hinzugefügt, Widmung fehlt. Arntzen, Hommage, S. 140 redet wenig aussagekräftig über das Gedicht. Zu den letzten beiden Versen z. B. „Aber auch das 'ist' nicht einfach, sondern muß begriffen werden.“

christlichen Heilslehre, am Beispiel Andreas Gryphius, mit der musikalischen Ewigkeitsvorstellung der zweiten Strophe.¹

Aber Strophe 2 und 3 sind Inhalt der „eifervollen Hoffnung“ (V 11), die gewährt wurde; das Gedicht selbst bestimmt das Ende des Wahns und zeigt, dass nichts übrigbleibt, als die Elemente dieses Wahns sprachlich-poetisch zu beschreiben und möglicherweise eben dadurch zu überwinden.²

Dieses Gedicht steht bei Meister auf der Schwelle zu einer neuen Konzeption von Musik-Gedichten, denn vor dem Band „... und Ararat“ war Musik Ausdruck einer Lebensfreude, die das lyrische Ich nicht teilen konnte³ oder die das Subjekt gegen die Faktizität des Todes ertönen ließ.⁴

In „Dem Spiegelkabinett gegenüber“ (1954/86) sind fünf sehr liedreiche Gedichte veröffentlicht, die für den Barock auch typische Dualität von Todesangst und Lebensintensität ausdrücken. Das Gedicht „Regie des Unsinn“ („Und ich fabulierte im Halb-schlaf“)⁵ transponiert ein Harmonium „Marke TODESKINO“ (V 20), auf dem im Traum ein verzerrtes, aber gerade noch positives Lebensgefühl liedhaften Ausdruck findet, einen menschlichen Leib:

„bis ... ja, bis Todeskino plötzlich die weißen
Tasten
ausfallen, wie Zähne, schreiendster Jahrmarktlärm
hervorbrach aus ihm, und es nach einem
übellaunigen Schweigen auf das Gewaltigste
Luft einsog und dann nur noch einmal
ungeheuerlich seufzte.“⁶

Der Klangkörper wird zum Menschenkörper nicht etwa, weil der Tod „nicht einmal vor dem Instrument haltmacht“,⁷ sondern weil eine Kongruenz von Instrument als dem Gefäß von Mensch, und Musik als dem Gefäß von Sprache hergestellt werden soll.⁸ Dass dies

¹ Rein hypothetisch kann gesagt werden, dass die 2. Strophe sich vielleicht auf eine Ansicht von Aloys Kontarsky bezieht, dem befreundeten Pianisten (Kohlleppel, Hommage, S. 46), dem dieses Gedicht in uA gewidmet ist.

² Soboths Interpretation geht am Ende an der Sache vorbei: „(...) der Kosmos der Kunst ist nicht Präfiguration der Herrlichkeit des Jenseits, sondern Umschmelzung des Schreies in eine Musik, die Zeit und Leben zum Tode erfahrbar macht und gestaltet.“ Diss, S. 71. Soboth löst nicht den Widerspruch, der zwischen „Musik am Schluß“ (V 24/25) und dem „Ton / nach aller Zeit“ (V 13,14) bei seiner Sichtweise auftauchen müsste. M.E. muss in „Musica“ Signifikatidentität von Musik und Tod unterstellt werden; andernfalls kommt man zu einer Interpretation, die Meister in Strophe 2 und 3 eine musikalische Sinnggebung der Ewigkeit andichtet. Soboth expliziert leider nicht den angekündigten Zusammenhang mit Nietzsches metaphysischer Ästhetik und zitiert in V 14 „jährlich“, anstatt „jählich“, ebd. S. 72.

³ Vgl. Au 32/85, S. 8: „Gesang ist Mühsal. Dieses Lied zerschellt.“

⁴ Vgl. DSü 55/85, S. 9-10: „und die Trompete blasen / ... / und meinen Tod / mich nichts angehen lassen.“

⁵ DsG 54/86, S. 42-43: Ein für das Verständnis von Meisters Unlogik und seinem Widersinn ganz zentrales Gedicht.

⁶ Ebd. S. 43. V 36 („Tasten“) vermutlich zu V 35 gehörig, also Übertragungsfehler der Rimbaud-Ausgabe. Soboth, Diss, S. 66, zitiert aus der Originalausgabe ohne zusätzlichen Vers.

⁷ Soboth, Diss, S. 67

⁸ Vgl. Novalis: „Die Poet braucht die Dinge und Worte, wie Tasten und die ganze Poesie beruht auf tätiger Ideenassoziation – auf selbstthätiger, absichtlicher, idealistischer Zufallsproduktion.“ Bd. III: Das philosophische Werk II. Hg. v. Richard Samuel. Stuttgart 1969. S. 451

psychologisch im Bereich des Traumes und im Keller stattfindet, verweist auf den Ort „seherischer“ Fähigkeit als unterbewusste Verschmelzung vom metaphysischen 'Oben' des Traumes und dem morbiden 'Unten' des Kellers.¹ Wichtig ist hier, dass das Ende der Musik, der Tod des Körpers, mit dem Ende des Gedichts zusammenfällt. In der Stille, die dem folgt, ist kein Ton und keine Sprache mehr.

Musik war jedoch dazu fähig, das Wachen des Lebens, seine bunte Vielfältigkeit im Traummosaik zusammenzufügen;² genauso kann es die Harmonika des „Musikant(en) an der Grenze der Länder.“³

Vielfältigkeit und Chaos stehen eng beieinander und eine polyphone Musik könnte genau zu dieser Eigenschaft eine Parallele ziehen.

Meister gibt aber diesen Bedeutungsbereich in späteren Werken auf; die Musik als Kennzeichnung der Weltzerissenheit bei gleichzeitiger Implikation der Nicht-Beschreibbarkeit des Todes, verschiebt sich zum Ein-Klang des Sphärentons.

Im anfangs zitierten „Musica“-Gedicht ist dieser Sphärenton eine autosuggestive Ewigkeitsvorstellung, die im strukturellen Gegensatz zum Vielklang des Lebens zu sehen ist.

Die folgenden Gedichtbände⁴ werden im Großen und Ganzen keine homogenen Musik-Konzeption mehr aufweisen. In jedem einzelnen Fall wäre zu untersuchen, wie musikalische Elemente strukturell be- und verarbeitet werden.⁵

In „Zahlen und Figuren“ von 1958 taucht zum ersten Mal die Koppelung von dem Motivbereichen 'Musik' und 'Meer/Schiff' auf. In dem Gedicht „Küste“ („Kehr dich“)⁶ ist es ein „Schifferlied“ (V 4),⁷ das von der Möglichkeit spricht, bei geschlossenen Augen mit dem Licht ins Gespräch zu kommen,⁸ in „Ein Schiff“ (ZuF 58/87, S. 51) sind es Kinderlieder, „an Deck, / getöteten“ (V 17, 18), die die Vorstellung einer kindlichen, heilen Welt, die noch nicht vom Todesgrauen erfüllt ist, in Kontrast zum 'bitteren Lied' der 'Schiffahrt der Erkenntnis' setzt.

¹ Soboths interessante Interpretation hebt nach meiner Einschätzung auch hier wieder zu stark auf die antireligiöse Haltung ab. Vgl. ebd. und S. 66. Ich glaube nicht, dass das 'Ende der Kunst' proklamiert wird oder dass die „Reflexion über den Gesang (...) zur Parodie des organischen Kunstwerks (gerät).“ Vgl. ebd. S. 68-69.

² Vgl. Mallarmé: „Musik und Literatur sind mit Sicherheit die beiden Janusgesichter – das eine auf das Dunkle gerichtet, das andere lichtumflossen – ein und desselben Phänomens, des einzigen, das es gibt – ich habe es die Idee genannt.“ Zitiert nach Hamburger, Michael: Wahrheit der Poesie. Spannungen in der modernen Lyrik von Baudelaire bis zur Gegenwart. Frankfurt/M. 1985. S. 19. Ebd. S. 83 nennt Hamburger als Charakteristikum der Symbolisten „eine besondere Art von Lyrik, die nach hermetischer Dunkelheit strebt und für sich die Voraussetzungen und die Beschaffenheit der Musik erreichen möchte.“ An diesem Punkt könnte eine Überlegung zur Nähe Meisters zu den Symbolisten einsetzen.

³ Gedicht-Titel: „In den Falten der Harmonika“. DSG 54/86; S. 60

⁴ Die Bände „Fermate“ und „Pythiusa“ entbehren der musikalischen Elemente. Die Beerdigungsmusik als grotesker Trauermarsch im Benn-Gedicht „Après Aprèslude“ (Ferm 57/86, S. 44) und das Grammophon mit der Tango-Musik (in Py 58/87, S. 55) können vernachlässigt werden.

⁵ Um den Rahmen dieser Arbeit nicht zu weit auszudehnen, werde ich mich auf solche Texte beschränken, die mir besonders signifikant erscheinen und, soweit sinnvoll, chronologisch vorgehen.

⁶ ZuF 58/87, S. 26; Ge 64, S. 129 ohne Titel, V 1+2 in Majuskeln; AG 77, S. 33 wie ZuF

⁷ Oder in „Schlohweißes Haar“, ZuF.58/87, S. 57 ein „Matrosenlied“.

⁸ Bei Paul Celan ist das Sehen bei geschlossenem Auge ein sehr beliebtes Motiv, das den uralten Topos aufnimmt, dass, wer die Augen schließt, nach innen schaut. Vgl. für Celan: Meinecke, Dietlind: Wort und Name bei Paul Celan. Zur Widerruflichkeit des Gedichts. Bad Homburg, Berlin, Zürich 1970. S. 130. Vgl. auch Bachmann, Ingeborg: Rede zur Verleihung des Hörspielpreises der deutschen Kriegsblinden. In: dies.: Werke. Hg. v. Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münter. Bd. IV. München Zürich 1978. S. 275

„Die Himmelssichel / spielte/Flöte“ (V 5-7) zu einer gestrandeten Wasserleiche im Gedicht „Schilf, das gleich Haar“ (ZuF 58/87, S. 66) und erinnert an Musik, die in der Ewigkeit spielt. Mit dieser Möglichkeit spielt auch das Gedicht „Lage“ („Krankheit“, ZuF 58/87, S. 21), in dem ein Kind auftritt, das einen Toten neugierig betrachtet: „späht nach dem ersten Lied / das sich selber singt.// Ward je / ein Lied gesungen?“ (V 16-19). Das 'Lied vom Tod' wird hier ebenso als nicht vernehmbar, weil nicht sing-bar, gekennzeichnet, doch in imaginiertes Setting als selbstreflektiv definiert.¹

Der Auferstehungsklang kehrt wieder in dem Gedicht: „Gesprächspunkte“ („Auf dem Rücken eines Tigers / im Traume hangen“)²:

„(....)
und denke dir, Bruder,
denke dir einen Akkord,
der wie diese Narzissen,
gelb ist.“

Die gelben Narzissen, Osterglocken, verweisen auf das Ostergeschehen, die Auferstehung Christi. Der „Akkord“ ist also nicht ein Klang, der etwa die Schönheit der Blumen musikalisch ausdrücken soll, sondern der Farbton des Todes,³ der als Denkakt versucht werden soll.

Ein Lied⁴ vom Tod impliziert das Gedicht „Mond“ („Oder dich“), unter dessen gefangennehmendem Schein das lyrische Subjekt ein „Nachtlied“ erdenken möchte, „wie gestern die / so gestorben.“ (V 8/9). Aber dieses Lied kann als ruhespendendes, beschwörendes Lied vom Subjekt nicht mehr produziert werden, es stellt eine Situation fest, die traditionell lösbar schien, nun aber nur noch als Produkt der Toten sehnsüchtig rezipiert werden kann. Einer dieser Toten ist als J. W. Goethe vorstellbar, der dieses wichtige Motiv des Mondes⁵ auch be-dichtet hat: „Bis dann zuletzt des Mondes Helle / So klar und deutlich mir ins Finstere drang,

¹ Vgl. hierzu bei Paul Celan: Fadensonnen. In: ders.: Gesammelte Werke in 5 Bde. Ged. II. Frankfurt/M. 1986. S. 26 „FADENSONNEN / über der grauschwarzen Ödnis. / Ein braun- / hoher Gedanke / greift sich den Lichtton: es sind / noch Lieder zu singen / jenseits der Menschen“.

² ZuF 58/87, S. 26-27. Die ersten beiden Zeilen sind ein Nietzsche-Zitat aus „Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn.“ In: ders.: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bde. Hg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München 2. Aufl. 1988. S. 877. Widmung für Anneliese Badenhop (Ehefrau des Elberfelder Büchersammlers Wilh. Badenhop; Mitglieder des 'Wuppertaler Kreises'; vgl. E.M.Gym. 1980, S. 24). In Ge 64, S. 122 ohne Widmung. Unverständlicherweise bei Höllerer, Hommage, S. 21: „Für Walter Höllerer“, mit dem Meister wohl den Spaziergang auf einem Wuppertaler Friedhof (= W.) gemacht hat.

³ Oben wurde schon erwähnt, dass die Farbe 'gelb' in Au 32/87 Todesfarbe ist; in ZuF ist dies auch noch so. Vgl. etwa „vergilbtes Zeitungspapier“, S. 35; oder Kapitän „im gelben Hurrikan“, S. 57.

⁴ Zwar ist hier Lied nicht spezifisch musikalisch gemeint, sondern als Synonym für 'Gedicht', wie es ja auch literaturhistorisch zusammengehörig ist, wird hier aber aufgrund der interessanten Parallele zu Goethe mit genannt. Ungenannt blieb es z. B. in „Die Zeit will ich besingen“, DSG 54/86, S. 27 oder den Zyklus „Lied und Gegenlied“ in ZuF.

⁵ Darauf kann hier nicht weiter eingegangen werden. Vgl. aber dazu u.a. FuSt 60/87, S. 21. Flut 61, S. 18, 26, 99. Ge 64, S. 257, 261. ZZ 68, S. 12. SG 72, S. 38. Zsp 76, S. 22. WR 79, S. 43.

/ Auch der Gedanke willig, sinnig, schnelle, / Sich ums Vergangene wie ums Künftige
schlang.“¹

Eine andere literarische Tradition wird in „Nicht Orpheus“ („Lauscht, Tote“; ZuF 58/87, S. 83) angesprochen, doch der Sänger, der mit seiner Musik selbst Steine zum Leben erwecken konnte und beinahe seine geliebte Eurydike aus dem Totenreich befreien konnte,² spielt zwar auch, noch für die Toten auf „des Wurmes Harfe“ (V 2), doch es bleibt zweifelhaft, ob sein Spiel vernommen wird. „Nur / noch der leise / Nachklang / eines Lachens.“ (V 16-19).³ Literarische Tradition und Mythos geben aber kein akzeptables Lösungsmuster mehr für das Problem des Ich, das, was nach dem Tod ist, künstlerisch zu beschreiben und der Todesangst entgegenzustellen. Es sammelt die Scherben nur noch und hält sie dem Leser hin. Ob jener Krug jemals das Wasser gehalten hat, bleibt darum auch nicht erfahrbare.

Die Vielfalt der Motivbedeutungen, die hier für den Band „Zahlen und Figuren“ äußerst knapp abgehandelt wurde, ließe sich auch für die folgenden Bände demonstrieren. Besonders drei Bände aus der Folgezeit nehmen noch häufig Bezug auf die Musik.

„Die Formel und die Stätte“ (1960) hat neben bekannten Verwendungsweisen⁴ die beachtenswerte Umdeutung des 'Tagesliedes' der Minnelyrik, indem nicht nur die Nachtigall als Drossel⁵ erscheint, um den Anbruch des Tages zu verkünden, sondern auch das Bezugsobjekt sich verlagert: „(...) zu wem, wenn / also es / Tag wird / ums Leidenshaus, der / blinkende / Tau seinen Tod / erügt, // sage ich / Herrscher und Herr?“⁶

Auch in „Flut und Stein“ kann man noch viele Musikmotiv-Verwendungen feststellen,⁷ während die folgenden Veröffentlichungen sich durch spärlichen Gebrauch musikalischer Elemente auszeichnen,⁸ wobei jedoch der Band „Sage vom Ganzen den Satz“ eine Ausnahme darstellt.⁹

Auffällig ist, dass seit der Anthologie von 1964 Musik fast ausschließlich auf die Termini „Lied“ und „Ton“ reduziert wird. Dabei ist das Lied eher die Schicksalsklage des Menschen –

¹ Goethe, Johann Wolfgang: Um Mitternacht. In: Goethes Werke. Hg. v. Erich Trunz. Hamburg 1. Aufl. 1948. S. 373.

² Vgl. zur Tradition, insb. bei Rilke und dessen Sonette an Orpheus: Peucker, Brigitte: The Poetry of Transformation. Rilke's Orpheus and the Fruit of Death. In: Dies.: Lyric Descent in the German Romantic Tradition. New Haven, London 1987. S.119/165

³ Auch hier wieder Lachen über die Ignoranz der Lebenden bezüglich der Faktizität des Todes.

⁴ Vgl. FuSt 60/87, S. 23, 29, 40, 50, 70, 75 als Todesglocken, die bei Meister des Öfteren auftauchen, so z. B. auch in LL 59/87, S. 66; FuSt 60/87, S. 47; Flut 61, S. 35, 54, 78, 85; SG 72, S. 25, 26; ähnlich wie bei Georg Trakl als Zeichen einer erhöhten Aufmerksamkeit; vgl. Trakl, Gedichte, S. 65: „Horch!“

⁵ Vgl. auch Drossellied in Flut 61, S. 41

⁶ FuSt 60/87, S. 42. Vgl. Zeller, Eva: Laudatio auf Ernst Meister. In: Jahrbuch der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung, Darmstadt II 1978. Heidelberg 1980. S. 88; und dies.: „Zwischen Tag und Nacht“. In: Frankfurter Anthologie. Bd. 5. Hg. v. Marcel Reich-Ranicki. Frankfurt/M. 1980. S. 218-220 wo sie, Gadamer ähnelnd dunkel, von der konkreten Situation von Meisters Krankenhausaufenthalt ausgeht, und Übertragungsbedeutungen vollkommen übersieht. Dabei wäre gerade über die Konzeptionen der determinierten gesellschaftlichen Schranken, die der Minnesänger zu berücksichtigen hat, eine gewinnbringende Betrachtung über die Begrenzungen des Gegenwartsdichters vorstellbar. Hier wird die Trennung von der Geliebten als die Trennung vorn Leben schlechthin gesehen. (Ähnlich auch schon in ZuF 58/87, S. 80, 86)

⁷ Vgl. Flut 61, S. 40, 63, 71, 91, 94, 22(?);

⁸ Vgl. Ge 64, S. 258; ZZ, 68, S. 29; KN 70, S. 10; Zsp 76, S. 15, 23; WR 79, S. 16, 32;

⁹ Vgl. SG 12, S.30, 21, 36, 39, 41, 49, 56

'davon kann ich ein Lied singen ...' – wie z. B. in „Der neben mir“,¹ während der 'Ton' tendenziell dem Tod entspricht, wie im Gedicht „Schau in die Handflächen“,² aber auch das Essenzielle der Existenz versinnbildlichen kann: „Es ist aber Leben / alles, es ist / der Erkenntnis Ton / in den Sphären.“³

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass das Musik-Motiv sich durch das gesamte Werk Meisters zieht und ganz und gar nicht periodisierbar ist, wie dies von Helmut Arntzen versucht worden ist. Die vielfältigen Bedeutungszuordnungen, die Elemente wie Lied, Ton, Musik, Instrumente erfahren, lassen sich schwer kategorisieren. Versucht man trotzdem mit Hilfe von Gegensatzpaaren eine Systematik zu erstellen, könnte man folgende Struktur ermitteln:

1. Die Musik verhält sich zum Sphärenton der Ewigkeit wie der Todesgedanke zum Tot-Sein; d. h.: Die Musik hat ein defizitäres Potential, das zwar vorstellbar ist, aber erst nach dem Tod konkret real werden kann, so wie der Todesgedanke die Seinsweise des Todes erst nach dem Tod erfahren kann.
2. Sprache verhält sich zu Musik wie Sprache zum Tod; d.h. die Versprachlichung dessen, wie Musik entsteht und was sie leistet, benennt genauso wenig das 'Eigentliche' der Musik, wie die Sprache auch keine adäquaten Aussagen über das Tot-Sein machen kann. Musik und Tod entziehen sich der Beschreibbarkeit.
3. Sprache verhält sich zu Musik wie Nicht-Sprachlichkeit zum Sphärenton; d.h. Sprache und Musik als Kunstprodukte sind als Produkte menschlichen Schaffens auch todesverfallen und können nur ihre vollkommene Andersartigkeit nach dem Ereignis des Sterbens konstatieren.

Wenngleich diese Paarbildungen nicht vollkommen die Relevanz des Musik-Motives bei Meister beschreiben, so zeigen sie doch an, dass andere denkbare Verwendungen, etwa die Übertragung kompositioneller Strukturmerkmale der Musik auf Gedichte (Fuge: Wiederholung und Variation; Rhythmus), oder Polyphonie – Homophonie-Konzepte (vgl. Nietzsche – Wagner) nicht getätigt worden sind.

Es sollte auch gezeigt werden, dass eine Äußerung Helmut Lamprechts „Gesang und Reflexion“⁴ phrasenhaft und nichtssagend bleiben muss, wenn sie nicht am Text auf ihre Aussagekraft hin 'abgeklopft' wird.

¹ Ebd. S. 34: „Der Mensch / hat sein Lied zu singen“ (V 7, 8), Motto des Bandes; vgl. dazu auch Kohlleppel, S. 65

² So 72, S. 27: „Der Ton wohnt bei / und endet nicht / gegen die Hügelränder.“

³ WR 79, S. 32: „Was Erde sei“

⁴ Lamprecht, Helmut: In: Schriftsteller der Gegenwart. Deutsche Literatur. 53 Porträts. Hg. v. Klaus Nonnenmann. Olten/Freiburg 1963. S. 231

4. Bewusst-Seins-Grenze

4.1 Das Denken, der Tod und das Rätsel des Lebens

„Der Hoffnung zur Unsterblichkeit beraubt, [wäre] dieses Wundergeschöpf das elendste Tier auf Erden, das zu seinem Unglück über seinen Zustand nachdenken, den Tod fürchten und verzweifeln muß. (...) Ich weiß nicht, welche beklemmende Angst sich meiner Seele bemisstert, wenn ich mich an die Stelle der Elenden setze, die eine Vernichtung befürchten. Die bittere Erinnerung des Todes muß alle ihre Freuden vergällen.“¹

Wo Moses Mendelssohn seine (jüdische) Glaubensgewissheit noch aus einer Überzeugung gewinnt, dass Gott kein täuschender Gott sein kann (und hier den gleichen Fehler wie Descartes macht),² leidet Meister an den existentiellen Folgen, die eine fehlende Ewigkeitshoffnung impliziert: Er muss „über seinen Zustand nachdenken, den Tod fürchten.“

Während die Sekundärliteratur sich weitgehend damit beschäftigt hat, ob Meister überhaupt den Tod gefürchtet hat und wie ihn die „Unausweichlichkeit des Endes“, die „eigene Auslöschung“³, beschäftigt hat, wurde die Bedeutung der Denkleistungen angesichts des Todes vernachlässigt. Dies erscheint auch darum verwunderlich, weil Meister vielfach auf die Bedeutung des Verstandes hingewiesen hat.

„Die Evolution hat es vermocht, dass Bewußtsein hervorzubringen, was immerhin eine außerordentliche, eine gewaltige Errungenschaft darstellt. (...) und jetzt begreift das Bewußtsein: Es ist ein erkennendes, es ist ein neugieriges, es darf für eine Weile neugierig sein. Und dann ist ihm aber verhängt, dass es, vollgepfropft möglicherweise mit Erkenntnis, verschwinden muß. Es wird getilgt.“⁴

Ich gehe davon aus, dass Meisters Dichtung sich weniger über den Tod als 'Annullierung des Daseins' verstehen lässt, sondern vielmehr als 'Annullierung des Denkens'.

So tiefgreifend und ergiebig der Aufsatz von Norbert Gabriel „Übergänge. Zum Verhältnis von Tod und Identität in der Lyrik Ernst Meisters“⁵ auch ist, so erschöpfend die Dissertation von Christian Soboth, „Todesbeschwörung“⁶, so muss man m. E. den „Zusammenhang von Sein, Zeit und Tod“ als „poetologisches Grundproblem“⁷ dahin gehend relativieren, dass man den Zusammenhang von Denken und Tod in den Vordergrund stellt.

„Tod – das bedeutet zuerst und zuletzt für Meister die Tilgung des Bewußtseins.“⁸

¹ Mendelssohn, Moses: Phädon. (Unsterblichkeit der Seele). In: Jüdischer Glaube. Eine Auswahl aus zwei Jahrtausenden. Hg. v. Kurt Wilhelm. Bremen 1961. S. 325

² Vgl. ebd. S. 325, 326

³ Laschen, Lex, S. 2

⁴ Wallmann, Hommage, S. 3. Fast genauso in: West German Poets. 1975. S. 64/65: "Man has lived in the contemplation of things, and this opportunity to observe is then darkley blanketed out through death."

⁵ Text und Kritik. S. 49-64

⁶ a.a.O.

⁷ Gabriel, S. 49

⁸ Kohlleppel, Hommage, S. 53

Im Band „Wandloser Raum“ von 1979¹ könnten die meisten Gedichte hier beispielhaft angeführt werden. Sie thematisieren, gerade die zweite und dritte Abteilung, die chronologisch geordnet sind,² Verstandesfähigkeiten: „Begreifen“ (S. 30), „Erkenntnis“ (32), „Bewußtsein“ (41), „Wissen“ (43), „Gedanken“ (52), „Geist“ (53), „Gedächtnis“ (59); oder die kommunikative Auseinandersetzung als Folge oder Beginn einer Denkoperation „Denk es genau“ (30), „Erzählen“ (31), „fragst“ (350), „sagen“ (41), in die eine Art rezipierendes Gespräch mit anderen Autoren eingeflochten wird: Celan (44),³ Jean Ziegler (47), Montaigne (49), Valery (50), Hölderlin (61)⁵ und Bobrowski (65).

Auch dieser überzeitliche Diskurs versucht geschichtliche Lösungsansätze für die „Sorgen aus dem Geiste“ (61) zu finden: „Wie soll ein Bewußtsein / zu sterben lernen, / sich schicken in seinen Gegensatz?“ (50)

Ein anderes Gedicht formuliert:

Das dir zugesagte
Nichtsein wischt
alles Gedachte
weg.

Das Denken krümmt sich
im Wissen darum
und ist doch genötigt
Welt zu verstehen. (38)

Die Sicherheit des Todes wird hier als Zusage, Versprechen genommen, als zuverlässiges Ehrenwort, das mit der banalen Geste 'Sein' negiert und das „Gedachte“ ausstreicht. Das Definitive der ersten Strophe wird in der zweiten Strophe nicht angezweifelt, aber als Problem markiert, in dem körperlicher Schmerz und psychische Not im 'krümmen' (V 5) und 'nötigen' (V 7) mitschwingen, ein Schmerz, der sich in anderen Gedichten als Schrei bemerkbar macht: „Gegenwart / voller Geschrei / des Bewußtseins“ (WR 79, S. 41).⁴

Ursache des Schreies ist das Unverständnis des kommenden 'tabula rasa'-Ereignisses, das jetzt bezeichnet werden kann, aber im Ereignis indefinit ist: „So denkt euch / und das Andere.“ (WR 79, S.44).

Das 'Sich-Schicken in seinen Gegensatz' wird im Gedicht „Das dir zugesagte“ als krumme, schiefe Denkweise gesetzt, als Zirkelschluss, der das Nicht-Denken aus dem Denken ableitet

¹ Meister, Ernst: Wandloser Raum. Darmstadt, Neuwied 1979. Vgl. dazu insgesamt Arntzen, Hommage, S. 91-100; Wallmann, Hommage, S. 2-4

² Vgl. die editorische Notiz am Ende des Bandes. Die erste Abteilung stammt größtenteils aus dem Band: „Schatten – Gedichte von Ernst Meister mit Zeichnungen des Autors“, Duisburg 1973. Ein bibliophiler nummerierter und signierter Hundertdruck.

³ Ein Wort / mit all seinem Grün.“ Vgl. Laschen, TK, S. 43-48, der den Nachweis des Celan-Zitates erbracht hat.

⁴ Dieser Schrei ist ganz verwandt dem Schrei in den Gedichten Rilkes: „Wer, wenn ich schrie, hörte mich denn aus der Engel / Ordnungen?“ In: Rilke, Rainer Maria: Sämtliche Werke. Bd. 1, Frankfurt/M. 1955. S. 685

und das Denken auf das Nicht-Denken bezieht: „(...) und ist doch genötigt, / Welt zu verstehen“, eine Unmöglichkeit, die das Gedicht selbst beschreibt.¹

Die Gleichsetzung von Tod und Gedächtnislosigkeit sind in Meisters Werk durchgehend zu finden. Leichte Anklänge schon in „Ausstellung“,² und „Unterm schwarzen Schafpelz“,³ stärker in „... und Ararat“,⁴ um in „Zahlen und Figuren“ ganz stark präsent zu sein⁵ und fortan immer wieder auftaucht.⁶

In vielen anderen Gedichten führt die Reflexion über die Bewusstlosigkeit zu Aussagen, die über das 'Sein' gemacht werden, zur Selbstbefragung und Auseinandersetzung mit dem 'Hier',⁷ die durchaus ein positives, dankbares Ergebnis über die Denkfähigkeit zur Folge haben kann: „und der Thymian / geistig / über dem Muschelgestein / und des Schuttes Gedächtnis“ (Flut 61, S. 89). „Das Denken, / die Rose, / tödlich blühend /weilt es.“ (KN 70, S. 25). Oder in WR 79, S. 34: „Es macht die Todesrechnung / den Zwang, / das Rechte zu finden. // Das ist seltsam, / und eine Dankbarkeit / gibts.“

Meisters 'Denken' ist jedoch kein intellektueller Diskurs, keine Qualität der Intelligenz, die sich als Abstraktionskörper oder Enzyklopädie begreift, sondern reflektiert fast ausschließlich das Ende der Reflexion. Bildlich gesprochen ist es das Instrument, dass das Lied vom Tod bis zum Sterbens-Akt selbst spielt also genau jenes Harmonium, Marke Todeskino, aus „Regie des Unsinn“ („Und ich fabulierte im Halbschlaf“; DSG 54/86, S. 42-43). Das Bedenken der Grenze des Denkens ist keine Suche nach der Kapazität des Geistes, sondern die Frage nach Ursprung und Ziel.

Da ich nicht weiß,
was ich bin
von zu Haus,
muß ich Gedanke sein.

¹ Starke Nietzsche-Rezeption in den Gedichten „Die Meister aber sagen: / gekrümmt.“ (Flut 61, S. 8) und „Hier, / gekrümmt / zwischen zwei Nichtsen“, das im Dionysos-Dithyrambus „Zwischen Raubvögeln“ so auftaucht: „Jetzt - / zwischen zwei Nichtse / eingeklemmt.“ In: Nietzsche, Friedrich: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe. [KSA] Hg. v. G. Colli und M. Montinari. München 1980. Bd. 6. S. 392. Im Bild der Brücke taucht die Krümmung genauso auf: „Als die Brücke errichtet wurde / Zwischen zwei Muscheln.“ ZuF 58/87, S. 115. Sie taucht auch bei Meister in anderer Verwendung auf. In uA 57/87, S. 20 ist es die Krümmung des Universums, die in Abwandlung des Einsteinschen Beleges, dass zwei parallele Geraden sich in der Unendlichkeit treffen, als Beleg für die Einheit des Widersinns benutzt wird. In diesem Sinne auch WR 79, S. 12. Völlig abwegig übrigens Reise, Hommage, S. 33, der behauptet, dass Meister sich klarmachte, „wie hoffnungslos die Lage der abendländischen Menschen durch die Erkenntnisse der Naturwissenschaft geworden ist.“

² Vgl. Au 32/85, .55: „Das Denken an die fremden Flüsse wird aufhören.“

³ Vgl. USS 53/86, S. 18: „(...) da in den Schoß der Frau, der M sein Denken fühlt.“ Die typische Regressionssehnsucht des Frühwerkes mit starker sexueller Konnotation.

⁴ Vgl. uA 56/87, S. 9: „Und denke ich Alpha, so denk ich auch Omega.“

⁵ Vgl. so auch Kohlleppe, Hommage, S. 52, der das Gedicht „Pfeil“, ZuF 58/87, S. 12 zitiert: „Wenn ich denke, / wieviel Hirne / weiß und vergangen / im Raume sind // und ich dies / mein Denken denke / schließt sich / das Labyrinth. // Weißer Pfeil / will ich / mein Schwarzes treffen.“ Vgl. auch ZuF, S. 15 „Das brennende Denken“ und S. 67.

⁶ Vgl. Flut 61, S. 41, 57; Ge 64, S. 246, 264; ZZ 68, S. 19, 25; KN 70, S. 8, 39; SG 72, S. 25, 29; Zsp 76, S. 9, 25, 36, 37, 38.

⁷ Vgl. Ge 64, 243, 245; ZZ 68, 19; KN 70, S. 20, 45; SG 72, S. 7, 44

Von niemand
gestoßen,
verrätselt sich
Sein
in sich selbst.¹

Der Mythos vom Welterschöpfer, der der Welt Leben durch Anstoßen gegeben hat, der Ur-Beweger wird hier angesprochen, aber als nicht dem Wissen zugänglich, bleibt der Grenzgang ohne die Erfahrung 'der anderen Seite'. Das 'Sein' bleibt Rätsel, weil es keine Aussagen beinhaltet, die über das 'Nicht-Sein' Auskunft geben.

In Ermangelung der Fähigkeit, des Rätsels Lösung im synchronen Zusammenhang zu finden, wird sich das Subjekt auf die Suche nach einem diachronen Erklärungsmuster begeben. Die geschichtliche Ahnenreihe wird zurückverfolgt, um den Punkt auszumachen, an dem das Sein zu Bewusstsein kam. Auf das Kapitel der Natur-Motivik verweisend, soll hier vorausnehmend gesagt werden, dass die unbelebte Natur, insbesondere der Stein als Ur-Ahne und Endpunkt menschlicher Identität und Historizität begriffen wird.

Die Selbstbegrenzung der zu bedenkenden Dinge auf Überlegungen, die sich auf die Auslöschung des Denkens beziehen, führt auf der einen Seite zu einer Entdinglichung der Meisterschen Lyrik von allen Objekten, die nicht im Zusammenhang mit der Mortalität gesehen werden. Auf der anderen Seite impliziert die Reduktion, dass dem Partikulären ein universeller Sinn gegeben wird, der die anthropologisch ohnehin vorhandene Relevanz der Todesgedanken noch verstärkt.

Die Todesgedanken als Grenzbegehung stiften ein neues Erfahrungszentrum, das durch die Rezeption des immergleichen Objektes ausgebaut und dargestellt wird. Es markiert sich damit aber als prozessual und frei von dem Anspruch, moralisch-ethische Wahrheiten zu verkünden, ja, Meister geht sogar so weit, Wahrheit und Tod gleichzusetzen, um beides als dem Verstand Unzugängliches zu charakterisieren.²

In den nächsten beiden Abschnitten soll untersucht werden, wie sich 'Denken', auch in Beziehung zu theoretischen Äußerungen Meisters, zum ästhetischen Bereich verhält, zur poetologischen Fragestellung des Verhältnisses von 'Denken und Dichten'.

¹ Zsp 76, S. 9; Vgl. Arntzen, S. 148, ein wenig rätselhaft: „Schon ohne Selbstbewußtsein bin ich Gedanke, schon ohne gedacht zu werden, ist Sein Verrätseltes, also doch auch Gedanke, wengleich ungewußter.“

² Vgl. ZZ 68, S. 35: „(...) dass wir träumten / unter den Erzzeichen / das Wahre“; KN 70, S. 14: „(...) dass die Wahrheit / der Himmel ist.“; Zsp 76, S. 31: „Das Wahre, / das sich ereignen wird / heißt Sterben.“; WR 79, S. 48: „(...) die mit Wahrheit // knöchern im Boden liegen.“ In dieser Hinsicht muss Kohllepels Äußerung, dass für Meister „Wahrheit erst im Widerspruch gewonnen werde“, Hommage, S. 61, angezweifelt werden. Vgl. auch dazu: Schwierigkeiten, heute die Wahrheit zu schreiben. Eine Frage und 21 Antworten. Hg. von Heinz Friedrich, München 1964. S. 122

4.2. Denken und Dichten

Die oft zitierte Formel von der Identität von Denken und Dichten stammt aus einer Interview-Bemerkung Meisters: „Ich muß Ihnen gestehen, dass bei mir Dichten identisch ist mit Denken. Wie diese Einheit zustandekommt (...) ist wiederum ein Rätsel, inwiefern das Denken seinen Körper im Gedicht bekommt.“¹

So griffig diese Formel auch erscheint, so wirft sie doch poetologische Probleme auf, die Michael Hamburger in der Auseinandersetzung mit Erich Heller diskutiert hatte. Letzterer hatte geschrieben: „Dichten ist Denken. Gewiß ist es nicht nur Denken; aber 'Nur-Denken' gibt es nicht, abgesehen vielleicht von den Operationen der reinen Logik und Mathematik.“²

„Denn mit jedem Gewinn an dichterischer Schöpfungskraft wird die Welt, wie sie ohne des Dichters Zutun erschaffen wurde, ärmer, und jede zusätzliche Verarmung der Welt wird zum neuen Ansporn für die dichterische Schöpfungskraft. Zuletzt ist die Welt, wie sie ist, nichts als eine Welt des Anstoßes für den Dichter, eine Beleidigung der Phantasie.“³

Konfrontiert man diesen Vorwurf mit einer anderem Bemerkung Meisters aus dem o. g. Interview, scheint Hellers Analyse zutreffend.

„Es ist auf jeden Fall so, dass Bild und Gedanke nicht zweierlei Prinzipien sind – nicht so, daß da ein Gedanke ausstaffiert würde mit einem Dekor, das Bildlichkeit heißt. Ich kann mir das Entstehen von einem Gedicht nicht anders denken als gesteuert durch einen Begriff, der auf Erkenntnis aus ist. (...) Der Begriff, sei er auch nur gewissermaßen ein bildlicher, dient einzig und allein dazu, jetzt als genauer Name Wirklichkeit zu treffen.“⁴

Wo Hamburger zu Recht Heller entgegenhalten konnte, dass dieser nur die Vorurteile derjenigen bestätige, „(..) die glauben, die Lyrik sei lediglich eine schöne Art, Dinge zu sagen, die man auch in Prosa sagen könnte,“⁵ und ihm das Diktum I.A. Richards entgegenhält, es sei „nicht wichtig, was ein Gedicht sagt, sondern das, was es ist“⁶, scheint Meisters Selbsteinschätzung tatsächlich auf eine phantasielose 'Schönschreiberei' hinzuweisen, die das Sein des Gedichtes auch als ästhetische Form unberücksichtigt lässt.

Andere theoretische Kommentare Meisters bestätigen dieses Bild. Nicht nur die anfangs zitierte Bemerkung, dass des Autors Gedicht verrate, was er weiß und es den Leser danach frage, was er wisse,⁷ also eine kommunikative Funktion bestimmt, auch das folgende Zitat

¹ Wallmann, Hommage, S. 2. Ähnlich schon 1961 in einer Gedichtbesprechung, wo er subjektives Sprechen vom Sprechen des Gedichtes unterscheidet: „Es hat wesentlich etwas mit dem Denken im Dichten zu tun, und dieses verhält sich zum Sein im Ganzen.“ In: Ernst Meister: Übungen mit Versen. In: Schreibheft 28/1986.S. 211. Wiederabdruck einer Interpretationsreihe aus den 'Ruhr-Nachrichten.'

² Zitiert nach Hamburger, Michael: Wahrheit und Poesie. Spannungen in der modernen Lyrik von Baudelaire bis zur Gegenwart. Erweiterte Ausgabe. Frankfurt/M., Berlin, Wien 1985. S. 26

³ Ebd. S.25

⁴ Wallmann, Hommage, S.2

⁵ Hamburger, Wahrheit, S. 28

⁶ Ebd.

⁷ Vgl. Bender, Widerspiel, 1962. S. 109

bekräftigt eine 'Kunsttheorie', die eine Wirklichkeit vorstellt, die ohne Imagination gedacht wird.

„Ohne Existenz im Totum hat Dichten keinen Grund. Frage ich also, indem ich gefragt werde, nach dem Grund meines Schreibens, so kann ich nur mit der Sache meiner Existenz im Ganzen des Wirklichen antworten, die, objektiv, förmlich Subjekt von Schreiben ist.“¹

Entscheidend ist jetzt aber die Frage, ob denn die Wirklichkeit Meisters mit der positiv verstandenen Wirklichkeit Hellers, die voll von 'märchenhaften Geschichten'² ist, übereinstimmt. Es zeigt sich nämlich, dass für Meister Realität eine bruchstückhafte, zerstörte, vom 'falschen' Sprachgebrauch demolierte Wirklichkeit ist, in der Gedichte die Wiederherstellung versuchen können, eine Rückbesinnung, die Wirklichkeit (wieder) schafft.

„Inmitten einer Wahrheit des Dürftigen und der positiven Katastrophe von Selbstaufhebung abwaltender Schätzungen, für welche die Existenz der Atombombe symptomatisch ist, halte ich dafür, die Tatbestände genau in den Blick zu nehmen und sie, im Horizont des Gedichts, mit der Axiomatik der 'Bilder' zu konfrontieren. Ich bin der Überzeugung, dass das Gedicht in diesem besonderen allgemeinen Nullpunkt durch alte und neue Wahrheit der Bilder von Grund auf orientieren kann.“³

Diese Position ähnelt sehr stark der Ansicht Günter Eichs, wie er sie in seinem berühmten Essay „Der Dichter vor der Realität“ formuliert hat: „Ich schreibe Gedichte, um mich in der Wirklichkeit zu orientieren. Ich betrachte sie als trigonometrische Punkte oder als Bojen, die in unbekannter Fläche den Kurs markieren.“⁴ Wirklichkeitsherstellung also, mit Hilfe von Gedichten.

Über formale und ästhetische Fragen ist damit noch nichts gesagt, muss aber bedacht werden unter dem Aspekt, dass Form und Inhalt im Gedicht eine Einheit bilden. Für den formalen Bereich findet man bei Meister nur sehr spärliche Hinweise, indirekte Anspielungen, wie etwa die wenigen Bemerkungen, die er im Rahmen der o.g. Zeitungsrubrik zu eingesandten Gedichten machte.⁵

Dort spricht er von einem Zuviel im Bildlichen⁶ und im Gebrauch des Genitivs, interpretiert die Verwendung von Assonanzen und „organischem Takt“⁷ und von der Bedeutung der Reimkopplung.⁸

¹ Fragment (10.3.1971). In: Motive. Hg. v. Richard Salis. Mit einem Vorwort von Walter Jens. Basel, Tübingen 1971. S. 266

² Vgl. Hamburger, Wahrheit, S. 26f.

³ Lyrik unserer Zeit. Gedichte und Texte, Daten und Hinweise. Gesammelt und hg. von Horst Wolff. Dortmund 1958. S. 28

⁴ In: Müller-Hanpft, Susanne: Über Günter Eich. Frankfurt/M. 1970. S. 19

⁵ Vgl. oben. E. M.: Übungen mit Versen. S. 205-213

⁶ Vgl. ebd. S. 209. Den Vorwurf der üppigen Bildlichkeit machte er auch Erich Arendt. Vgl. Laschen, TK, S. 48, Anmerkung 7.

⁷ Ebd. S. 210

⁸ Ebd. S. 213

Wenngleich die Hinweise sehr dürftig sind, so verraten sie doch, welche große Bedeutung Meister einer formalen Ab- und Übereinstimmung mit dem Inhalt beigemessen hat. Dass er sich selbst nicht öfter theoretisch geäußert hat, kann vielleicht mit einer Bemerkung Meisters erklärt werden, die er selbst auch in den „Übungen mit Versen“ gemacht hat: „Fußnoten verhielten sich zu einem (gelungenen) Gedicht wie Anatomie zum Braten, hat Friedrich Schlegel einmal bemerkt. Dies meint: das Seziermesser zieht sich zurück vor dem schmackhaften Endprodukt, die Analytik ins Schweigen.“¹

Hamburger nimmt an späterer Stelle Bezug auf Wallace Stevens Briefaussage² „Das Thema, das man hat, ist immer die Dichtung, oder sollte es sein. Aber manchmal wird es zu etwas konkreterem und zugleich flüssigerem, und dann geht die Sache besonders zügig voran“ und schreibt: „Mit anderen Worten, es ist das Gedicht, das dem Dichter erzählt, was er denkt, nicht umgekehrt.“³

Der Dichter wird in dieser Position zu einem Medium einer sich bemerkbar machenden Sprache, zum Sprachrohr eines sphärisch oder im Individuum verborgenen poetischen Willens, wie ihn auch Heidegger an Hölderlin und Trakl zu beschreiben versucht hat.⁴ Meister muss man in Abgrenzung zu dieser Position sehen; nicht Gedicht und Gedanke sind bei ihm identisch, wobei das Gedicht im zeitlichen 'vorher' zu verstehen wäre, sondern bei ihm wird ein denkerische Vorgang dem poetischen Prozess gleichgeordnet. Im Sprachkapitel werde ich zeigen, dass dieser kleine, aber bedeutende Unterschied, ihn sowohl mit Autoren wie Eich und Aichinger verbindet, aber eben in diesem Punkt der metaphysischen Spracheingebung von diesen wieder unterscheidet.

In dem Zusammenhang von 'Denken und Dichten' stellt sich aber auch die Frage, ob denn das Subjekt des Denkens im Prozess des Dichtens zum Subjekt des Gedichtes wird, ob es also eine Übereinstimmung von dem empirischen Ich des Autors und dem lyrischen Ich des Gedichtes gibt.

Abgesehen von Übereinstimmungen der Biographie Meisters mit im Gedicht auftauchenden geographisch bestimmbar Orten⁵ oder zwischenmenschlichen Kontakten,⁶ hat Meister immer betont, dass die in den Gedichten deutlich werdende Problematik des Todesgedankens eine grundlegende Thematik seines Lebens war.

¹ Ebd. S. 214

² Eich in einem Brief an Samuel French Morse v. 13. 7. 1949

³ Hamburger, Wahrheit, S. 57

⁴ Vgl. Heidegger, Martin: Unterwegs zur Sprache. Pfullingen 1959. u.a. S. 30

⁵ Vgl. Kohlleppel, Hommage, S. 48-51, der darlegt, wie die Provence in die Gedichte Meisters eingegangen ist. Vgl. den Band „Pythiusa“, der auf der Baleareninsel Ibiza entstand (vgl. Laschen, TK, S. 48, Anm. 6), oder den Zyklus „Jenseits von Jenseits“ aus „Flut und Stein“, 1961, der ebenfalls dort geschrieben worden sein soll (vgl. Alice Koch = Else Meister, in E.M.Gymnasium, 1980, S. 24).

⁶ Etwa der Band „Es kam die Nachricht“, 1970, der „Frucht einer heftigen Freundschaft mit Gabriele Wohmann“ (Else Meister in E.M.Gymnasium, 1980, S. 27), nach Hädecke, Hommage, S. 28, aus einer bitteren, tiefen Enttäuschung über den Bruch der Freundschaft. Wohmann hat in ihrem Roman „Ernste Absicht“, Frankfurt/M. 1972, ein Bild dieser Freundschaft gegeben, das – auch nach Abstrich der 'dichterischen Freiheit' – soviel Gemeinsamkeiten zwischen Meister und Rubin (dem Geliebten der Protagonistin) aufzeigt, dass man hier von einer fast bösen Dekuvrierung ihrer Beziehung sprechen kann.

„Wenn mich hartnäckig etwas beschäftigt hat und noch immer beschäftigt, so ist es der Gedanke an Sein überhaupt, und überlege ich mir, wie sich mein Denken in der gelebten Zeit gestuft haben könnte, so wäre es zuerst ein Denken gegen, dann eines mit der Notwendigkeit gewesen – bis zur Kapitulation mit dem Wort vor der stupenden Faktizität des Endes.“¹

Für die einzelnen Gedichte bedeutet diese Homogenität von Gedicht- und Autor-Intention natürlich sehr wenig; allenfalls ist die Verwendung theoretischer Äußerungen dieses 'Bekennnisdichters' methodisch weniger problematisch als beispielsweise bei T. S. Eliot, dessen konservative Poetologie² bekanntlich in starkem Gegensatz zur Progressivität seiner Lyrik steht.

Das Problem der Identität bei Meister ist wohl eher in den Texten selber zu suchen, unter dem Aspekt nämlich, ob das 'lyrische Ich' als ein empirisches gedacht werden kann, ob das Gedicht selbst identitätsstiftend ist oder – als andere denkbare Möglichkeit – die Zerrissenheit der Einheit des Individuums im lyrischen Subjekt selbst sichtbar wird.

Michael Hamburger hat dem für die moderne Lyrik außerordentlich wichtigen Aspekt des Identitätsverlustes ein eigenes Kapitel³ gewidmet, das für die französische Moderne, insbesondere bei Baudelaire, Rimbaud, Corbière, Mallarmé und Laforgue wichtige Feststellungen enthält. Sie sollen hier kurz wiedergegeben werden, um der oft unbelegt gebliebenen Unterstellung der Nähe Meisters zu diesen Autoren für zukünftige Untersuchungen einen Ansatzpunkt zu geben.

Hamburger zeigt, dass, während bei Charles Baudelaire noch meist ein 'empirisches Ich' vorhanden war,⁴ bei Arthur Rimbaud die Ich-Einheit sich auflöst. „Nicht nur sein eigenes 'empirisches Ich', sondern die Identität des Menschen im allgemeinen war so zweifelhaft geworden, daß sie frei austauschbar wurde.“⁵ Rimbauds Bemerkung „On me pense“ und „Je est un autre“⁶ führten bei ihm zu einer „wild wütenden Phantasietätigkeit“,⁷ bei Tristan Corbière dagegen zu einer Herausstellung des Identitätsmangels.⁸

Rimbauds „Wortalchimie“⁹ hatte mit Mallarmes „hermetischem Symbolismus“¹⁰ gemeinsam, dass sie eine Flucht war, die in einem völlig subjektiven Symbolismus der inneren Befindlichkeit jede Verbindung zwischen dem Dichter und jener „relativen, von Umständen abhängigen Sphäre“ abschnitt, „in welcher außerkünstlerische Wertungen anwendbar sind.“¹¹

¹ Rede anlässlich der Aufnahme in die Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung. In: Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung. Jahrbuch 1975. Heidelberg 1976. S. 154

² Vgl. etwa Eliot, T.S.: On Poetry and Poets. New York 1968 (1. Aufl. 1943)

³ Vgl. Hamburger, Wahrheit, S. 63-86. Vgl. allgemein Spinner, Kaspar H.: Zur Struktur des lyrischen Ich. Frankfurt 1975; Sorg, Bernhard: Das lyrische Ich. Untersuchungen zu deutschen Gedichten von Gryphius bis Benn. Tübingen 1984. (= Studien zur deutschen Literatur, Bd. 80)

⁴ Vgl. ebd. S. 66. Dieses 'empirische Ich' ist nicht mit dem empirischen Ich des Autors zu verwechseln, ein Fehler, den nach Hamburger, S. 85, Hugo Friedrich in seinem Buch über die Struktur der modernen Lyrik begangen habe.

⁵ Ebd. S. 65

⁶ Zitiert nach ebd. S. 63

⁷ Ebd. S. 67

⁸ Vgl. ebd. S. 68

⁹ Ebd. S. 69

¹⁰ Ebd.

¹¹ Ebd. S. 20

Sie wurde damit zu einer Religion, die in ihren Auswirkungen von Villiers de l'Isle-Adam¹ bis zu Stefan George problemlos auszumachen ist.²

Der Verlust der Kategorie 'Ich' war leidvoll und entsprach einem neu empfundenen 'Weltschmerz', „der mehr und mehr darin bestand, dass man keine Welt hatte, die es wert gewesen wäre, darüber Schmerz zu“ empfinden – oder, und das war eine unvermeidliche Folge, allzu wenig Ich, um den Schmerz zu empfinden.“³

Formal hatte dies u.a. bei Jules Laforgues zur Folge, dass rhetorischer Glanz, Ästhetisierungsmittel suspekt wurden und dem „bekenntnishaften Schwulst“⁴, wie er noch bei Rimbaud vorhanden war, durch Sprachspiel und Ironie ausgewichen wurde,⁵ insgesamt auch in der Tendenz zur stilistischen „Einfachheit“.⁶

Wo das Ich bar eines festen Standpunktes war, von dem aus es sich hätte äußern können, musste und konnte es von verschiedenen Positionen aus sprachlich aktiv werden.⁷ „Baudelaire, Rimbaud, Corbière und Laforgue waren alle an einem Punkte angelangt, an dem die Identität des Individuums zerbricht und entweder zu einem Dasein ohne Selbst wird oder sich in ein Medium zur Vermittlung anderer Personen oder Sachen verwandelt.“⁸

Die Multiperspektivität und Vielfach-Identität konnte auch ' zur sprachlichen Hypertrophierung wie bei Mallarmé und Paul Valéry⁹ führen, einer Phase jedoch, die der Sprachkrise vorausging, von der Hugo von Hofmannsthal berühmter „Lord-Chandos-Brief“¹⁰ beredtes Zeugnis abgibt.

„Die echten Symbolisten hatten in der Lyrik keinen Platz für das empirische Ich.“¹¹ Hierin folgt ihnen, so Hamburger, Gottfried Benn, der durch seine totale Scheidung von empirischem und dichterischem Ich sich zu einem totalen Rückzug des letzteren aus der Gesellschaft entschloß.¹²

Über Gottfried Benn nun kann man eine Brücke zu Meister schlagen, der, so wurde es im Kapitel zur 'Politsehen Lyrik' gesagt, sich ebenfalls im gesellschaftlichen Ausnahmebereich befindet. Kann man auch, über Benn zurückgehend, Kongruenzen mit dem bei Hamburger dargestellten Eigenschaften der französischen Moderne feststellen.¹³

Norbert Gabriel hat sich mit dem Problem „Tod und Identität“ bei Meister beschäftigt,¹⁴ aber in dieser Hinsicht keine Verbindungslinie gezogen. Seine zentrale These lautet:

¹ Vgl. ebd.

² Vgl. ebd. S. 22

³ Ebd. S. 73

⁴ Ebd. S. 76

⁵ Ebd.

⁶ Ebd. S. 81

⁷ Vgl. ebd. S. 78

⁸ Ebd. S. 81

⁹ Vgl. ebd. S. 84

¹⁰ Vgl. Hofmannsthal, Hugo von: Ein Brief. In: ders.: Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Hg. v. Herbert Steiner. Prosa II. Frankfurt/M. 1959 (1. Aufl. 1951). S. 7-20

¹¹ Hamburger, Wahrheit, S. 83

¹² Vgl. ebd. S. 77

¹³ Vgl. ebd. S. 78

¹⁴ Gabriel, Norbert: Übergänge. Zum Verhältnis von Tod und Identität in der Lyrik Ernst Meisters. In.: TK. S. 49-64

„Das lyrische Subjekt ist ein Subjekt auf der Suche nach sich selbst, nach seiner Identität im Diskurs des Gedichts. Dies mag erklären, dass diese Suche vorzüglich mit jenen Themen sich verbindet, in denen das Subjekt seine Identität als problematisch empfindet; es erklärt die Themen wie Liebe, Tod und Selbstreflexion im lyrischen Gedicht.“¹

Gabriel behauptet weitergehend, dass durch die dichterische Sprechbarmachung des Todes mit dem rhetorischen Mittel der Prosopopöie⁶ das Subjekt seine Identität gewinnt, indem auf der Ebene der Poesie eine Identität schon hergestellt wird, die im faktischen Leben erst nach dem Ereignis des Todes zu gewinnen ist.²

Gabriels Überlegungen setzen voraus, dass das lyrische Subjekt sich als unvollständig darstellt, als defizitär in Hinsicht auf eine theoretisch denkbare Einheit, die mit dem Zustand vollständiger Subjektivität gleichgesetzt werden kann.

Das Fragmentarische des Subjektes bei Meister besteht in der Zufälligkeit und Hinfälligkeit des empirischen Ichs, das die paradox anmutende Aufhebung des Denkens, Dichtens und Lebens als Zertrümmerung einer ursprünglich vorhandenen ganzen Einheit konstatiert.

Die Zerrissenheit des lyrischen Ich wird im 'Ausstellung'-Band als Aufhebung der körperlichen Integrität genommen: „Mein eines Bein liegt im Garten vor dem Haus“ und mit der Aufhebung von Eindimensionalität und der Kausalität von Wirkung und Ursachen gekoppelt: „Mein eines Gesicht: Gesicht dieses Abends / ist ausgebreitete Buntheit an der Wand. / Mit meinem nächsten Gedanken zündet sich die elektrische Lampe an.“³ Meister hat dies selbst in Bezug zu Rimbaud gesetzt:

„Ungeachtet so beschaffener Weltangst, der ich Solides hätte entgegensetzen sollen, ließ ich, vielleicht schon angesteckt von Rimbaud, 'den Menschen' einen anderen werden, (...) setzte eine gewachsene Kausalität außer Kraft (...), illuminierte die Physis in einer Art von Ekstasis (...), ja schritt gelassen zur Auflösung der Kreatur, entband Teile vom Ganzen und objektiverte sie, wie es mir beliebte.“⁴

Im ersten Nachkriegsband „Unterm schwarzen Schafspelz“ (1953) erscheint die bei Gabriel beschriebene Ich-Erfüllung durch Lebendigmachung und Verinnerlichung des Todes zum ersten Mal. In „Das Entsetzen“ („Föhre auf dem kantigen Turm der Ruine“, USS 53/86, S. 8) introvertiert das betrachtete Subjekt die Außenwelt und erfährt eine verloren geglaubte Einheit mit der Natur. „Und da ich es schaue, bin ich nicht selbst / das wehende Astwerk der rotzigen Föhre“,⁵ schreckt aber zurück, als es bemerkt, dass Natureinheit auch Wiederaufgehen ins Nicht-Denken bedeutet: „Ins dumpfe verschmutzte Verlies der Ruine / blick ich zuletzt – und da gerinnt mir das Blut.“

¹ Ebd. S. 60

² Vgl. ebd. S. 50

³ „Die Telegraphendrähte“; Au 32/85, S. 9

⁴ Meister, Ernst: Fragment. (1971). In: Motive. Salis, 1971. S. 267. Meister bringt jeweils Beispiele aus dem Debutband.

⁵ Freilich verliert es diese Einheit wieder in dem Moment, wo das Ich mit dem Tod konfrontiert wird.

Die Todesverfallenheit als lähmender Schrecken, der dem lyrischen Subjekt seine Unvollkommenheit zeigt, wird als Dunkelheit interpretiert, in der das Ich sich nicht mehr finden kann: „Ein Kind sagt: Ich bin dunkel.“¹

In „... und Ararat“ (1956) heißt es: „Wo / bin / ich? // Hier, / wo ein Fleck schwimmt / feine Lache von Mondlicht / perlmutterner Same. // Verweile.“ (uA 56/87, S. 18). Das paradox gesehene Denken in der Zerrissenheit und Nicht-Denken in der Einheit liest sich in „Pythiusa“ (1958) so: „Mit dir verbündet, / der ich feind bin / durch das Denken müssen?“ (Py 58/87, S. 45).

Es soll hier nicht der Eindruck erweckt werden, als würden die Gedichte kein 'empirisches Ich' kennen. Die zitierten Texte sind eher die Ausnahme, stehen aber ganz symptomatisch in der Nähe von Gedichten, die überhaupt kein lyrisches Subjekt explizieren. Bis zum Spätwerk werden diese subjektlosen, aphoristischen Gedichte² vorhanden bleiben und der ihnen schon im Frühwerk zugrundeliegende Aspekt der widersinnigen Verknüpfung wird ihnen inhärent bleiben: „Es will sich / im Toten / das Nichts verschweigen. / So ist es / ganz wirklich.“³

Auch die Multi-Identität des lyrischen Ich ist, wenn auch selten, anzutreffen, bezeichnender Weise wird aber das Partikuläre des Innen nicht kongruent als Segmentierung ins Außen projiziert, sondern eine diversifizierte Außenwelt erfährt durch Verinnerlichung eine die Gegensätze aufhebende Einheit. „Das Ich dünkte sich / Hirte und Hund und / wandernde Herde zugleich.“ (ZuF 58/87, S. 14)

Es ist letztlich auch keine Multi-Identität, wie sie auch bei Ilse Aichinger vorkommt, sondern der Versuch, den Verlust der vollen Identität durch spielerischen Positionswechsel zu verstehen. „Ich, ein / Falter / aus zwei Flügeln, dem Leib / ausgerissenen, Admiral.“ („Späte Ode“, ZuF 58/87, S. 93)

Dabei hält Meister am Identitätsbegriff fest, d.h. das lyrische Subjekt wird zwar im Gedicht als zerrissen, unvollständig vorgestellt, aber es hält am Einheitsbegriff fest, der in seiner Bedeutung in dem Maße zunimmt, wie ein poetisches Suchspiel die Einheit nicht herzustellen vermag.

Da, wo bei Meister das empirische Ich auftaucht, steht es meist auf (verhältnismäßig) gesichertem Grund, von dem aus es seine Zweifel über die Sinnhaftigkeit des Todes verlauten lässt: „Sieht dich an / als einen Fremdling / oft, / denn bald / tropfest du / von Verwesung, / scheinst zu ruhn.“ (Zsp 76, S. 46)

Rimbauds „On me pense“ negierte eine wie auch immer beschaffene Identitätsvorstellung; die Existenz des Ich war eine absurde bis sinnlose Kategorie, zu der Meister nie gelangen wird. „Dies, das Vertraute, / wird dir auf ewig sein / ein Unbekanntes, / bis dir ja selber / nicht mehr bekannt.“ (Zsp 76, S. 32)

Meister legitimiert nicht den Anspruch auf Gewissheit, der auch aus diesem Gedicht hervorscheint, das Gedicht spricht nur von einem Paradox, das formal eingebunden ist in einen

¹ Fern 57/86, S. 38. Die Selbstwahrnehmung des Kindes, das mit Händen vor den Augen glaubt, auch kein anderes könne es sehen, wird hier zum Bild der fadenscheinigen, aber notwendigen Rückbezüglichkeit der Wahrnehmung des Todes.

² Meister hat eine große Anzahl Aphorismen geschrieben. Abgedruckt im Prosaband von Andreas Lohr-Jasperheide und auszugsweise in *Hommage*, S. 173-177

³ Zsp 76, S. 39. Vgl. auch: „Ich war eine Herde / und rupfte Erfahrung.“ ZuF 58/87, S. 99.

ästhetischen Gedichtkörper, der in seiner Schlichtheit und Reduktion nichts Paradoxes an sich hat.

Aber auch die 'poesie pure'-Möglichkeit wird nicht ergriffen, sondern das Gedicht bemüht sich um Mitteilung, wo Baudelaire schon den Dialog aufgegeben zu haben schien: Er „konnte noch mit absoluter Aufrichtigkeit sagen, er würde sich damit zufriedengeben, nur für den Tod zu schreiben.“¹

Vergleicht man im Resümee das Phänomen des lyrischen Subjektes bei Meister und den Begründern der französischen Moderne, stellt man fest, dass Meister zwar ganz ähnliche Ansätze des Ich-Verlustes in seiner Lyrik thematisiert, jedoch so, dass Identitätsmangel nicht als Funktion der (Um-)Welt verstanden wird, sondern als ein Aspekt der unzugänglichen Erfahrung 'Tod'.

Zwar ist hier wie dort das Ich all seiner empirischen Akzidenzien entkleidet, doch ist es bei Baudelaire (eingeschränkt), Rimbaud, Mallarmé, Valéry die Konsequenz aus einem tief empfundenen Leiden an der Welt, das sich bei Meister aber fast ausschließlich als Schmerz über das Sterben artikuliert.

Vielleicht ist gar der Schmerz ein fingierter, projizierter Schmerz in einem Objekt-'Ich', das das Marionetten-Spiel des unsichtbar bleibenden empirischen Ich ausführt:

„Das zu / Erfahrende, das zu / Verhandelnde heißt / ICH und ist / beim Messen des Menschen / ein Beispiel, / über den selben Versuch / von Toten gebaut.“²

¹ Hamburger, Wahrheit, S. 11

² sG 72, S. 12. Vgl. Gabriel, TK, S. 61. Vgl. Selbstäußerung Meisters zu diesem Gedicht, in der er als eine der beiden Erfahrungsrichtungen als „die Ansehung des Ich“ bezeichnet. In: Festschrift zur 75-Jahr-Feier des Gymnasiums Haspe. o.O., o.J. (Hagen 1979). S. 42

5. Sprachgitter. Sagbares und Unsagbares.

„Sprachgitter“. Die Überschrift dieses Kapitels entstammt Paul Celans Buchtitel,¹ weil das Bild des Sprachgitters, durch das hindurch klausierte Mönche und Nonnen im Kloster mit der Außenwelt Sprachkontakt halten, die Vorstellung von Grenze genauso gut transportiert, wie die Fragwürdigkeit des gegenseitigen Verständnisses: Bezeichnet das, was auf der einen Seite gesprochen wird, wirklich das gleiche auf der anderen Seite? Welche Mitteilung lässt das Gitter überhaupt durch, was bleibt unausgesprochen, weil eine Verweisung nicht möglich ist? Inwieweit behindert das Gitter Sprache? Gleichzeitig aber realisiert das Sprachgitter die Möglichkeit des Austausches, der über die Schwierigkeiten hinweg sich vollzieht, der, so unverständlich die eine Welt auch für die andere sein mag, eine Beziehung herstellt, die beide Welten miteinander verbindet.

5.1 Sprache in 'Ausstellung'

Sprachreflexion steht am Beginn des publizierten Werkes Ernst Meisters. „Monolog des Menschen“ ist das erste Gedicht im Band „Ausstellung“ überschrieben und es präfiguriert damit eine Grundkomponente, die in allen Gedichtbänden Meisters wiederkehren wird: Das Selbstgespräch des Menschen als primäre Feststellung über die kommunikative Leistung von Sprache überhaupt.

MONOLOG DER MENSCHEN²

Wir sind die Welt gewöhnt.
Wir haben die Welt lieb wie uns.
Würde Welt plötzlich anders,
wir weinten.

Im Nichts hausen die Fragen.
Im Nichts sind die Pupillen groß.
Wenn Nichts wäre,
o wir schliefen jetzt nicht,
und der kommende Traum
sänke zu Tode unter blöden Riesenstein.

Die 'wir'-Aussagen, die in der ersten Strophe des Gedichtes gemacht werden (und durch die w-Alliteration formal verstärkt werden), stellen nur scheinbar eine kollektive Einhelligkeit über die Gegebenheiten der Welt dar, denn, so postuliert es der Titel 'Monolog', auch die gemeinschaftliche Exklamation führt nicht zum Dialog der Menschen untereinander. Der Litanei-Charakter der ersten Strophe, die in den ersten vier Versen der zweiten Strophe über die Anapher 'Nicht(s)' wiederaufgenommen wird, verdeutlicht, dass zwar miteinander, aber

¹ Vgl. Celan, Paul: Gesammelte Werke in fünf Bänden. Bd. I, Gedichte 1. Frankfurt/M.1986. S. 143

² Au 32/85, S. 7; In Ge 64 interessanterweise an zweite Stelle gerückt. Vgl. Interpretation bei Soboth, Diss, S. 41, der nicht auf das Sprachproblem eingeht, genauso wenig wie Kiefer im Nachwort, S. 65

nicht zueinander gesprochen wird. Bedingung von Kommunikation wäre eine Frage-Antwort-Konstellation, die jedoch als unmöglich vorgestellt wird: „Im Nichts hausen die Fragen“. Das 'Nichts', das im Werk Meisters im Paradigma 'Nicht-Welt, Tod, Dunkel, Gedächtnislosigkeit, Meer' zu sehen ist, steht außerhalb der Seinsweise dieser Welt, in der es somit auch keine Antworten geben kann. Die Zyklus-Überschrift 'Vorausstellung' ist nicht nur das Entree zur Vernissage (Vor-Ausstellung), sondern auch die Voraus-Stellung, die 'Definition vor ab', die Grundkonstante: Wir haben zwar Sprache, aber jeder spricht nur mit sich.¹

Im Gedicht „Die Telegraphendrähte“ wird diese Feststellung ausgebaut, indem die defizitäre Mitteilungsfähigkeit auch über den Bereich des Menschen ausgedehnt wird: „Viele Dinge sagen kein Wort.“ Damit ist nicht gemeint, dass einige Dinge sehr wohl Worte sagen, andere jedoch nicht, sondern vielmehr wird die rhetorische Figur des Litotes gewählt, die für den Sprecher aber die Hoffnung mitausdrückt, ein 'Ding' zu finden, das womöglich doch ein Wort sagt.

Hier stellt sich die Frage nach der Wahrheit des Sprech-Handelnden, denn wenn Wahrheit Übereinstimmung des Gesagten mit der Wirklichkeit ist, der Wirklichkeit jedoch ein Wort für die Bezeichnung ihrer Gegebenheiten fehlt, dann kann es auch keine Übereinstimmung, keine Wahrheit geben.

Sprache und Welt beziehen sich nicht im Analogon Signifikant und Signifikat aufeinander, sondern die Sprache ist rückbezüglich über die Unfähigkeit Aussagen über die Welt zu treffen.

Der folgende Gedichtvers „Mein Monolog versteht sich von selbst“ ist in diesem Kontext zu sehen. Er bedeutet ganz und gar nicht, dass das Gesagte allgemein verständlich ist, sondern eher das Gegenteil: selbstverständlich, nur für sich und auf sich bezogen verständlich. Dem Monolog fehlt per definitionem die dialogische Struktur, selbst wenn er (wie im Theater oder als publiziertes Gedicht) geäußert wird.

Gleichzeitig drückt sich die Unnötigkeit der Sprech-Handlung aus, denn 'was sich von selbst versteht', braucht überhaupt nicht gesagt zu werden: der Monolog ist grundsätzlich redundant.²

Für den Autor stellt sich das Problem, was noch zu sagen bleibt, wenn der Dialog unmöglich geworden ist, Aussagen über die Welt nicht gemacht werden können und monologisches Sprechen unnötig erscheint?

Im 'Ausstellung'-Band thematisiert Meister besonders in zwei Gedichten diese Schwierigkeit: „Das Schöne Mädchen“, S. 32, zeigt in knappster Form, die mit ihrem Verfremdungseffekt („Bilder. Bögen. Buch.“) an Brecht erinnert, eine Märchenszene: Hochzeit mit Prinz, Prinzessin, Pagen. Wo das Märchen jedoch aufhört 'Und sie lebten fortan glücklich ...', setzt erst das eigentliche Interesse des Menschen ein. „Das schöne Märchen weiß genug“, aber der Leser bleibt unwissend.

Die Wirklichkeit hinter dem Märchen, das Leben außerhalb der Idylle, das Dunkel neben dem Postkartenwetter, die wirklich bedeutende Sprache, werden gesucht und vermisst. Das

¹ Die Aussagen, die das Gedicht über die Befindlichkeit des Menschen in der Welt macht, sollen hier unberücksichtigt bleiben.

² Ganz ähnlich im Ultiman-Zyklus I: „Tier Ultiman dekliniert sich selbst.“, S. 44

Märchen, sei es als literarisches Kunstmärchen (etwa der Romantik), sei es als mythologisches Konzept der Selbsterfahrung (wie etwa bei Bruno Bettelheim) gibt keine Antwort auf des Dichters Frage nach den Implikationen poetischer Äußerung.

Das zweite Gedicht, in dem die Tradition literarischer Schöpfung ungleich stärker als im 'Märchengedicht' auftaucht, trägt den Titel: „Die Schönen Namen.“ (S. 27)¹

Unter der Fragestellung der Benennbarkeit, die hier im Vordergrund stehen soll, postuliert das Gedicht, dass das Dichterwort trügerisch sei (V 3), weil es keine Deckung zwischen dem „Tuch“ (V 1) und den Namen, die der Dichter diesem Tuch gibt, gebe. Die Namen, losgelöst vom Objekt, das sie benennen sollten, führen ein buntes Eigenleben vom Anfang bis zum Ende der Welt („Alpha und Omega“, V 4), das leicht als tatsächliches Leben interpretiert werden könnte, wäre im letzten Vers nicht der Hinweis, dass auch durch falsche Wörter keine Existenz begründet werden kann; das Dichterwort bleibt Traumgespinnst, veranschaulicht als Gegenwurf zur Welt allerdings, um eine Potentialität deutlich zu machen, die in der Seinsqualität des 'Tuches' selbst nicht gegeben ist.

Meister jedoch wendet sich von dieser Art Dichtung ab, das verklärte träumerische Wort wird auf der Grenze zum Spott als unbefriedigend gekennzeichnet: „Der gelbe Dichter starb / an zu reinen Worten“, heißt es im Gedicht „Toter Dichter auf dem Meeres-grund“. (S. 38.) Das 'mot propre' spielt auch hier auf den Wortzauber der Symbolisten an, einer Sprachmagie, die Meister auf der verzweifelten Suche nach dem sprachlichen Korrelat von Welt nicht teilen kann.

Die französischen Symbolisten hatten an dieser Übereinstimmung schon gezweifelt und, nach einem bekannten Wort Valéry's, behauptet, dass ihre Verse den Sinn haben, den man ihnen gebe. Archibald Mac Leishs hatte die semantologische Kategorie zugunsten einer Seinskategorie aufgehoben: „A poem should not mean / But be.“²

Dieser Zweifel an der Bedeutbarkeit der Sprache ist von Bodo Müller³ als „semantischer Zweifel an der Sprache“ bezeichnet worden und methodisch vom metaphysischen und pragmatischen Sprachzweifel unterschieden worden. Parallel zu seinen Überlegungen soll im folgenden Meisters Sprachreflexion, wie sie in seinen Gedichten auftaucht, untersucht werden.

5.2 Semantischer, pragmatischer und metaphysischer Sprachzweifel

Der semantische Sprachzweifel, hervorgebracht durch den „Bruch zwischen den Dingen auf der einen Seite und den Worten, Ideen und Zeichen auf der anderen“,⁴ in den

¹ Auffällig ist an diesem Gedicht, dass es – mit Ausnahme des Titels – nur die Kleinschreibung kennt, die sofort an Stefan George denken lässt. Wenngleich dieser in Normalfall den Versanfangsbuchstaben als Majuskel setzte und dreiversige Strophen bei ihm nicht auftauchen, verweist das Gedicht deutlich auf den deutschen Vertreter des *l'art pour l'art*. Die 'schönen Namen' spielen auf die Wortmagie des Kreises an und den Zauber, der durch die ästhetische Benennung in der Nachfolge Valéry's kreiert werden sollte.

² McLeishs, Archibald: *Collected Poems*. 1917-1952. Boston, Cambridge 1952. S. 41

³ Müller, Bodo: *Der Verlust der Sprache. Zur linguistischen Krise der Literatur*. In: *Germanisch-Romanische Monatshefte*. NF. Bd. XIV. Heidelberg 1966. S. 225-243

⁴ Müller, S. 236, auf eine Bemerkung Artauds zurückgreifend.

„bedeutungslosen Wortleichen“¹ des alltäglichen Geredes² hervortretend, ist bei Meister reduziert auf ein Phänomen: Was bezeichnet 'Tod'? Zwar gibt es peripher auch Übertragungen, wie „Viele haben keine Sprache“ (SG 72, S. 9) oder direkte Nennung „All diese Worte, die / so wenig bedeuten...“ (Flut 61, S. 94), aber das Missbehagen an der semantischen Unschärfe konzentriert sich auf „Du, mein / schwerster Begriff, / Leich-nam.“ (SG 72, S. 49) Wo die symbolistische Bewegung den „Mythos vom bedeutungsfreien Wort“³ hervorrief, in dem „das Wesen des Wortes aufgehen (sollte) in der reinen Präsenz seiner verbalen Realität“⁴, versucht Meister, die Ent-Sprechung der Sprache rückgängig zu machen und in immer neuen Ansätzen Wort-Sinn herauszulösen. „Es / liegen deine Hände / auf jedem Wort, / das Miene macht.“ (ZuF 58/87, S. 20) oder spielerisch-poetisch das Wort nach seiner Entsprechung zu befragen: „Ein Abend, / starrend von Staren ... / und wärs auch / Wortspiel, es schafft sich / Wahrheit“⁵, um ihm neue Ansichten abzugewinnen „Das Wort, / Hand in Hand / mit dem Schmerz / stülpt es um“. (AG 79, S. 127)

Den Verlust der Welthaltigkeit, den Mallarmé beklagte,⁶ und die Negation allen Symbol- und Verweisungscharakters der Sprache⁷ sind nicht die Problemfelder der Meistersehen Dichtung nach dem Weltkrieg.

Hans Bender zitiert Meister, der 1957 bei der Verleihung des Annette von Droste-Hülshoff-Preises gesagt haben soll: „Das Dichten geschieht nicht vom Glauben im allgemeinen Sinn her und nicht in der Bedeutung gegebener Bezüge, vielmehr ermittelt es durch Experiment Bedeutung.“⁸

Gleichwohl kommt er nicht zur im engeren Sinne 'bedeutenden' Dichtung, sondern stellt fortwährend die „geschlagene Flotte der Worte“ (FuSt 60/87, S. 9) fest: „Auf das Ende sehen, / den Text ohne Wörter, / Worte führten dorthin / (fast bis dort), / sie hielten den Schritt an, / nein, sie erlahmten / im gräßlichen Gram / wegen alldem.“ (Zsp 76, S. 40)

Bodo Müller hat diese „als Not empfundene Grenze der Sprache gegen ein Unaus-sprechliches“⁹ den 'metaphysischen Zweifel' genannt, der eingesetzt habe, als der Dichter sich nicht mehr als „Sprachrohr oder Hörer der Gottheit bzw. der Musen begreifen konnte“,¹⁰ ja, dass

¹ Ebd.

² Zum Gerede, vgl. Heidegger, Martin: „Das im Gerede sich haltende Da-sein ist als In-der-Welt-sein von den primären und ursprünglichen Seinsbezügen abgeschnitten.“ In: Sein und Zeit. Tübingen 1979. S. 170 [= § 35]. Bei Meister sind das „plappernde Zungen“, ZuF 58/87, S. 98 oder „der Alten Geschwätz“, SG 72, S. 38 und das 'falsche' Sprechen der Mütter; vgl. Flut 61, S. 63. Für Celan, Bachmann, Aichinger, Benn, Eich war dieses 'weg vom Gerede' sehr wichtig. Vgl. unten.

³ Müller, S. 237

⁴ Ebd. S. 238

⁵ FuSt 60/87, S. 16. Vgl. auch „Zerreiß die Reime / zwischen den Fingern“, ZuF 58/87, S. 114; „Hades. 0 / Name.“ WR79, S. 68; „Doch wer / ist Kronos, gewesener Name?“ Ge 64, S. 252; „Spiel ruhig mit Worten“, WR 79, S. 19

⁶ Vgl. Müller, S. 239

⁷ Ebd. S. 240

⁸ Bender, Hans. In: E.M. Gymnasium, 1980. S. 10

⁹ Müller, S. 226. Er zitiert Hölderlin: „Schweigen müssen wir oft; es fehlen heilige Namen / Herzen schlagen und doch bleibet die Rede zurück.“

¹⁰ Ebd. S. 227. Diese Konzeption wird noch mit angesprochen in dem Gedicht „Er, der Einsilbige“ (Zsp 76, S. 10): „Er macht die Zeile, so dass / Lebendiges sich sieht / im Gehn.“ „Er“ ist allerdings der Tod, der hier in die

selbst die Analogie von 'Verbum Dei' und 'vocabulum naturale' zweifelhaft geworden sei und das Pathos der Distanz die Tendenz zum Verstummen beinhalte.

Müller weist auch auf die Entdeckung hin, dass im Reden, besonders in der poetischen Sprache, sich das Unaussprechliche kundtun könne. Er zitiert aus F. Th. Vischers „Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen“: „Der lyrische Dichter sagt, was sich dem Worte, in dem es da- rein gefaßt wird, entzieht; er sagt es daher so, dass er im Sagen verstummt.“¹

Diese Einsicht bei Baudelaire, Rimbaud und Mallarmé verfolgend, resümiert Müller nach der Behandlung des Spaniers J.R. Jimenez: „Verse schreiben heißt hier lernen, dass man sie nicht vollbringt, weil es sprachlich keinen Ausbruch aus der Immanenz gibt. Wird das Vollkom- mene aber Ereignis, verstummt das Wort.“²

Bei Meister kann das Wort aber immer noch einen Fingerzeig auf dieses Ereignis geben; es verweist damit aber nicht nur auf ein agraphisches Objekt, sondern auch auf seine Begrenzt- heit und Brüchigkeit überhaupt.

Zeigen³

Da war,
da war doch,
vom Wassertode gefangen,
ein Schiffer.

Vom Wassertode gefangen,
stieß er
durch den Spiegel der Wasser
und zeigte uns,
zeigte uns fahrenden Schiffern

eine Handvoll
Graues vom Grunde.

Zwar wird im ersten Schritt die Möglichkeit der Benennung fraglich gemacht und die Nicht- Sprachlichkeit des toten Schiffers und seine Schlamm-/Moder-gefüllte Hand als wirklich be- deutende Verweisung gekennzeichnet, doch indem das Gedicht sprachlich das Zeigen auf- hebt, gewinnt es die verlorene Sinnhaftigkeit zurück.

Die bei Meister festgestellte zunehmende „Sachlichkeit des Sprechens“⁴ ist nicht primär Folge der quantitativ feststellbaren Reduktion und der nur noch punktuell gebrauchten

Feder diktiert. Versteht man 'Zeile' als 'Vers', 'versus', als Wende beim Pflügen, wird die Bildlichkeit des Le- bendigen stärker, das Enjambement wird dann tatsächlich zum Lebensweg.

¹ Müller, S. 229

² Ebd. S. 231

³ ZuF 58/87. S. 106. Laschen, Lex. S. 8 sieht hier ein Gedicht „das im Kontext der Meistersehen Lyrik einen be- achtlichen Stellenwert einnimmt.“ Vgl. die Interpretation bei Soboth, Diss, S. 105,106. Vgl. Eliot, Thomas Stearns. *The Waste Land* (1922). In: Friedrich, Hugo: *Die Struktur der modernen Lyrik*. Hamburg 1956. S. 191: „Ich zeige dir die Angst in einer Handvoll Staub.“

⁴ Nolting, *Hommage*, S. 117

Metaphernsprache im Spätwerk, sondern vielmehr der Versuch, die durch die nüchterne Beschreibung des (Todes-)Zeichens vermeintlich zurückgewonnene Sprache nicht durch 'Sprachzauber' offensichtlich zu verlieren.

An dieser Stelle stellt sich eine Verbindung zum 'semantischen Sprachzweifel' ein. Man kann nämlich Meisters Lyrik als Rückbesinnung auf die 'richtige Sprache' lesen, die den Tod als nicht besprechbares Zeichen wiederzufinden sucht, Bedeutung zurückgewinnt durch Herausstellung der fehlenden Bedeutbarkeit.¹

„Wenn wir / entblößt sind / bis auf den / Lehm, dann / ist die Rede / richtig vom / Sagbaren.“²

Im Gedicht kulminiert das Wissen über die Grenzen der Sprache, das Bewusstsein von der Fehlerhaftigkeit der Todesvorstellung und die Möglichkeit des poetischen Hinweises auf die 'Wunde', die sprachlich zu schließen, erst dem Tod zugesprochen wird.

Die Erzählung³
von dem, das war,
ist nur enthalten
im Zerfall.

Die Toten nämlich,
unfähig sind sie
der umständlichen Fabel ihrer selbst.

Dabei
wäre das Grab
gerade der Ort
von Erzählen.

Indem aber das Gedicht versucht, den Beginn dieser „umständlichen Fabel“ zu formulieren, integriert es sich in den Prozess des Sterbens und begreift sich selbst als ein – wenn auch mangelhafter – An-Teil des Todes selbst. „Atemlos / so weit zu springen / in die nächste / Nachbarschaft, die/ allernächste zur/letzten/gesprochenen Silbe.“ (WR 79, S. 25).

Der Text, der auffälligerweise kein lyrisches Subjekt enthält, hört bei der „letzten gesprochenen Silbe“ ganz notwendig auf, aber die nächste Strophe beginnt mit der ersten nicht gesprochenen Silbe, die Agraphie setzt nahtlos am ursprünglichen Gedichtende ein.

Es stellt sich die Frage, ob eine Sprache, deren Funktion als Herantasten an die Grenze des Todes verstanden wird, überhaupt noch eine kommunikative Komponente enthalten kann.

¹ Vgl. dazu auch den Abschnitt über Nietzsches Sprachphilosophie im Kapitel des Steinmotivs.

² Sa 72, S. 119. Vgl. die gute Interpretation von 'Lehm, Ton, tönen' bei Nolting, Hommage, S. 119-121

³ WR 79, S. 31. Zuerst in Westfalenspiegel, Jg. 28, Nr.3, S. 27. Vgl. Kohleppel, der in Hommage, S. 53 den Hinweis gibt, dass das Gedicht aus einer 1976 entstandenen Notiz hervorgegangen sein könnte, die hieß: „(...) der 'Orkus' müsse eigentlich der Ort des Erzählens sein.“ Vgl. Interpretation bei Bekes, Peter und Wilhelm Große: Deutsche Gegenwartsliteratur. Von Biermann bis Zahl. Interpretationen. München 1982. S. 161-164

Ich hatte versucht zu zeigen, dass im 'Ausstellungs'-Band der Monolog als eigentliche Sprechhandlung verstanden wurde, eine Position, die aber in den nachfolgenden Veröffentlichungen dahingehend relativiert wurde, dass ein 'Du' aufgefordert wird, Sprache im gleichen Modus zu gebrauchen wie das lyrische Subjekt.

Im Band „... und Ararat“ (1956) etwa heißt es „ (...) erkläre mir, sage / was das Denken im Grab / eine Ewigkeit macht (uA 56/87, S. 12), in „Zahlen und Figuren“ heißt die Aufforderung „So sieh denn, wie / der lichte Zierrat / zersplittert“ (ZuF 58/87, S. 53), in „Die Formel und die Stätte“: „Erzähle – / sprich von den Augen unter den Lidern, / sag, wie sie blank sind im Blinden, / lotend die Lebenswasser“. (FuSt 60/87, S. 21)

Der Imperativ, der von Meister oft gebraucht wird,¹ ist eine Aufforderung zu bestätigen, die Wahrnehmung des lyrischen Subjekts zu verifizieren und nachzuvollziehen, teilweise auch mit einem pädagogischen Impetus, der auf Einstellungsgleichheit zielt:² „Höre, / gefragt hast du mich, / jüngstes Blut“ (ZZ, 68, S. 40) oder „Wisse, der Buchstab / ist tödlich“ (ZZ 68, S. 40). Der Sprechende in den Gedichten zielt also nicht auf eine dialogische Struktur, wie es die zu Beginn dieser Arbeit zitierte Äußerung unterstellt, sondern ist Mitteilung an ein diffuses Gegenüber, von dem keine Replik erwartet wird.

Mit Ausnahme der Liebesgedichte ist ein auftauchendes 'Du' meist das selbstdistanzierte Ich des lyrischen Subjektes, wie es sich besonders stark im „Wandlosen Raum“ (1979) manifestiert.³

Es ist fraglich, ob diese stark monologisch ausgerichtete Sprechweise, die ohnehin die in der Lyrik übliche Sprechweise ist, auf einen Zweifel über die pragmatische Funktion von Sprache basiert. Zwar ist dem Selbstgespräch die Komponente der Ablehnung des Dialoges eigen, doch ob es auch durch die „Skepsis angesichts des Abstandes zwischen Gesprochenen und Vernommenen“⁴ motiviert ist, kann bei Meister schwer nachgewiesen werden.

Da er sich theoretisch auch nicht negativ über die Kommunikabilität geäußert hat, muss man annehmen, dass Zweifel an der Verstehbarkeit individueller Äußerungen bei ihm nicht bestanden haben, ist doch auch eine imperativische Ausdrucksweise immer von der Überzeugung geprägt, dass (intensiviertes) Sprechen mitteilungsfähig ist.

Im ganzen gesehen erfüllt Meisters Sprachkonzeption an diesem Punkt der Analyse, die hier nur methodisch unter dem semantischen, metaphysischen und pragmatischen Sprachzweifel angerissen wurde, die Aufgabe, trotz der faktischen Unmöglichkeit das Unaussprechliche des Todes zu benennen, die Grenzen der Existenz als die Grenzen der Sprache vorzustellen.

¹ Vgl. auch ZuF 58/87, S.18, 36, 53, 83; FuSt 60/87, S. 61; ZZ 68, S. 19; KN 70, S. 31; SG 72, S. 12,36, 43; Zsp 76, S. 14; WR 79, S. 30, 46, 61

² Der auffordernde Sprachgestus hat natürlich auch seine Tradition. An Stefan Georges „Komm in den totgesagten Park“ erinnert man sich leicht, auch Gottfried Benns Vers „Komm, sieh auf die Narbe“ aus dem oft zitierten Gedicht „Mann und Frau gehen durch die Krebsbaracke“ wäre andeutend zu nennen. Bei diesen ist aber die Aufforderung nicht ins Leere gesprochen wie meistens bei Meister: „Komm / es nehme dich / an die Hand / der schreckliche Himmel.“ ZZ 68, S. 50

³ Du stirbst in {„Zufall oder Muße“, S. 16; „Sie rauben dir, / die Oberen, was du / kindisch hältst“, S. 17; „Wir leben von den Entfernungen“, S. 29; „Das dir zugesagte / Nicht-sein wischt / alles Gedachte weg“, S. 38; „Du bist / außer dir niemand / und alle doch“, S. 45; „Nichts als dich einzuholen, / ist dir bestimmt“, S. 55; „Du sagst es nicht, / kannst es nicht sagen-, / du sagst es jetzt“, S. 69

⁴ Müller, S. 231

Indem Sprache die Grenze definiert und diese eben nur sprachlich gefasst werden kann, bewegt sie sich fortwährend auch auf der Linie zum Verstummen, zum Schweigen, nicht zuletzt darum, weil der Versuch die Grenze zu verschieben, scheitern muss.

Ernst Meister steht mit seiner Konzeption von Sprache, die sich ihrer Mangelhaftigkeit bewusst ist, 'in einem philosophischen und literarischen Konnex, der die Apostrophierung seines 'Außenseitertums' fraglich erscheinen lässt.

Die nächsten Abschnitte widmen sich deshalb dem Aufzeigen von einigen Traditions-zusammenhängen und Denkparallelitäten.

5.3 Sprachskepsis in der deutschen Nachkriegsliteratur

Der weit gefasste Titel dieses Abschnittes¹ kann hier natürlich nicht weitgehend behandelt werden. Aber es soll insbesondere für die 50er Jahre an exemplarischen Autoren gezeigt werden, dass Meister mit seinem Problem der dichterisch-denkenden Beschreibbarkeit (auch) von Tod in Parallelität zu Paul Celan, Ilse Aichinger, Günter Eich und Ingeborg Bachmann gesetzt werden kann, die sich vor ähnliche Schwierigkeiten gestellt sahen.

5.3.1 Paul Celan

Die Nähe Meisters zu Paul Celan ist oft betont worden: als pejorativ verstandene „taktische Qualität“, die nichts nutze,¹ im Nachweis der Rezeption Celans in Meisters Lyrik,² im Hinweis auf das sozusagen 'in memoriam' geschriebene Gedicht „Kind keiner“³ oder mit Blickrichtung auf gemeinsame biographische Daten.⁴ Obgleich die Vorstellung, dass Meister „die Verweise auf Celan immer einigermaßen ratlos gemacht“⁵ haben, schwer herzustellen ist, wurde die poetisch-sprachliche Relation zwischen beiden 'hermetischen' Autoren kurz und bündig so bedacht: „Anders als bei Celan treibt das Gedicht Meisters nicht unausweichlich ab ins Verstummen, ins Schweigen.“⁶

Bei Laschen bemerkt man eine Abwertung des Schweigens als einem negativen Kommunikationsbereich. Bei Paul Celan – und wie später gezeigt werden soll, auch bei Meister – ist Schweigen aber ein wichtiger Bedeutungsträger:

¹ Scheffer, TK, S. 8

² Vgl. Laschen, TK, S. 43-48, der den Gedichtanfang bei Meister, WR 79, S. 44, „Ein Wort mit all seinem Grün“ als ein Celan-Zitat feststellt.

³ sG 72, S. 13. Interpretation bei Gabriel, TK, S. 56 ff. Das im Band folgende Gedicht „Demnach“ muss m.E. auch in diesem Zusammenhang gesehen werden. Das darin genannte „Tier / der Wildnis“ ist nach Meisters fiktivem Eich-Gespräch positiv auf Celan (wahrscheinlich auch der Dichter als wildes Tier im Sinne Nietzsches) zu beziehen, das „seltsame Jahr“ (nach Meister, Notar in TK, S. 19,) das Sterbejahr Celans und das 200. Geburtsjahr Hölderlins, der „Turm / an einem Fluß“ dürfte der Eifelturm sein, an dem „es“, das 'wilde Tier', vorbei in die Seine sprang.

⁴ Vgl. oben, S.X ; Anm

⁵ Scheffer, TK, S. 8

⁶ Laschen, Lex, S. 3

„Weil Schweigen eben nicht nur eine 'Lücke' darstellt, sondern einem Bedeutungszusammenhang eingefügt ist, deshalb kommt ihm aus seiner jeweiligen Konkretion auch inhaltliche Bedeutung zu, indem es als Negation bestimmten Sprechens intentionalen Bezug zu Gegenständlichem bewahrt.“¹

Mit Hinweis auf Max Picard, der in „Die Welt des Schweigens“ eine positive Bestimmung des Schweigens versucht hatte,² leitet Schulz die Feststellung ab, dass man Celans Schweigen als Moment der Kommunikation bewerten muss,³ aber auch als einen Ort, in den hinein Sprache gegeben wird: „Das Schweigen bereitet gewissermaßen den Raum, in den das Göttliche eintritt – eine allgemeine, nicht an die Mystik gebundene Auffassung.“⁴

Von anderen Autoren ist herausgehoben worden, dass dieser Raum, in dem 'Göttliches' manifest wird, sich als der End- und Zielpunkt einer Suche nach einer gereinigten, von leeren Schablonen befreiten Sprache darstellt,⁵ einer Sprache auch, die wieder offen ist für die „Schöpfung als der Sprache Gottes“⁶ und als „Rückführung auf Kreatürlichkeit, als Idee der Wiederherstellung von Intaktheit“⁷ fungiert.

Die Konzeption der Suche nach der „adamischen Ursprache“⁸ wird auch bei den später behandelten Autoren auftauchen. Bei Meister drückt die Suche nach dem Wort aber den Versuch aus, Tod zu begreifen. Es ist keine wirklich kommunikativ gedachte 'reine' Sprache, sondern eine sich nur negativ bestimmende Entität, die sich ausschließlich auf den Tod und seiner 'Nebenphänomene' bezieht.

Schweigen ist bei Meister nicht eine positive Qualität, aus der Sprache entsteht, sondern eine Nicht-Qualität, die in der Sprache endet. Diesen Unterschied zu Celan, Bachmann oder Eich auszumachen, ist darum schwierig, weil Tod auch als Rückkehr ins Schweigen gewertet wird, aus dem heraus aber der Mensch als Sprachwesen geboren wurde.

„Welches zu Anfang / die Parabeln / der Dunkelheit regierte, / dessen wir ab-künftig sind: / Schweigen.“⁹

¹ Schulz, Georg Michael: Negativität in der Dichtung Paul Celans. Tübingen 1977 (= Studien zur deutschen Literatur. Bd. 54). S. 14

² Vgl. Picard, Max: Die Welt des Schweigens. Erlenbach/Zürich 1948. Ich zitiere Picard nach Schulz, S. 19: „Wo das Wort aufhört, fängt zwar das Schweigen an. Aber es fängt nicht an, weil das Wort aufhört. Es wird nur dann deutlich. – Das Schweigen ist nichts Negatives, es ist ein bloßes Nicht-Reden, es ist ein Positives, es ist eine Welt für sich. – Dichtung kommt aus dem Schweigen und hat Sehnsucht nach dem Schweigen. Sie ist, wie der Mensch selbst, unterwegs von einem Schweigen zum anderen.“

³ Vgl. Schulz, S. 36 ff.; S. 43

⁴ Ebd. S. 15

⁵ Gruenter, Rainer: Meister der Dunkelheit. (1960). In: Über Paul Celan. Hg. v. Dietlind Meinecke. Frankfurt/M. 1970. S. 54. Vgl. Voswinkel, Klaus: Paul Celan. Verweigerter Poetisierung der Welt. Versuch einer Deutung. Heidelberg 1974. S. 29-37

⁶ Vgl. Janz, Marlies: Vom Engagement absoluter Poesie. Zur Lyrik und Ästhetik Paul Celans. Frankfurt/M. 1976. S. 134

⁷ Ebd. S. 144

⁸ Dass die 'adamische Ursprache' in der Tradition der Mystik verstanden werden kann, zeigt Schulze, Joachim: Celan und die Mystiker. Motivtypologische und quellenkundliche Kommentare. Bonn 1976 (= Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literatur-Wissenschaft. Bd. 190)

⁹ Fern 57/86, S. 40. Vgl. Flut 61, S. 65: „Sagt mit, / wer mich regiert. // Sie schweigen.“

Schweigen ist kein Sprachparadigma, sondern ein Todesparadigma: „Es will sich / im Toten / das Nichts verschweigen. / So ist es / ganz wirklich.“¹

Celans Gedichte bekunden in ihrer zunehmenden Zerstückelung und Zerstörung herkömmlicher Sprachstruktur ein Mangel der Sprachfunktion überhaupt, und gefährden mit der Selbstnegation sicherlich auch das Gedicht selbst, aber sie halten formal und inhaltlich der Realität vor, was ihr mangelt.²

Bei Meister dagegen erscheint das Gedicht eher als hilflose Entschuldigung für die bei Celan vorhandene „Verweigerung der Poetisierung der Welt“³: „Ihr, meine Steine, / meine schweigenden, / ihr, meine Pflanzen, / stumme Testamente, / verzeiht mein Wort, / heilt meinen Übermut / und mein ganz unfaßbares / Kranken.“⁴

Zwar meint man aus Gedichten wie „Sie haben Gespräch: / Steine mit Steinen“ eine Sprachtheorie des Schweigens herauslesen zu können,⁵ doch hat Bärmann gut herausgearbeitet, dass es in diesem Gedicht um ein Spiel mit Negationen, Projektionen und deren Aufhebungen geht: „Hatte sich Sprache zunächst also ins Entfernteste zurückgezogen, sich selbst in ihr Gegenteil geschickt, so ereignet sich nun [in den Versen „und sie werfen, / was sie selbst nicht sind, / Atem jäh / über den Erstaunten“] gerade von dort her wieder Sprache (...), ein fortwährendes Oszillieren zwischen Sprache und Tilgung von Sprache.“⁶

Sicherlich ist dies auch ein Kriterium zur Analyse Celans Dichtung, die sich ebenfalls „als ein Gesagtes am Rande des Unsagbaren“⁷ begreift; der Horizont der Sprachlichkeit „ist immer ein erneuter Entwurf des Gedichtes, es reicht aber weiter als das jeweils Gesprochene und schließt auch das vom Gedicht nicht Gesagte mit ein.“⁸

Aber bei Celan führt dies zu einer Transzendenz von Sprache und Existenz,⁹ während es bei Meister genau Gegenteiliges postuliert. Das Leben ist lediglich eine „Reise / zum sprachlosen

¹ Zsp 76, S. 39. Vgl. zum Phänomen Schulz, S. 27

² Vgl. Janz, S. 15. Vgl. Hartung, Rudolf: An der Grenze zum Schweigen. In: Über Paul Celan. Hg. v. Dietlind Meinecke. Frankfurt/M. 1970, S. 253, hat Unrecht, wenn er dies als 'erlittene und ungewollte persönliche Verarmung (...), Vernichtung der Welt und des Lebens als objektive Sachverhalte' wertet. Celan ist kein Vereinfacher von Welt, der melancholisch auf seine Wunden zeigt, sondern ein in hochgradig komplexen Hinweisen Sprechender, der die Wunden der Welt beschreibt.

³ Vgl. Buchtitel Voswinkel

⁴ Py 57/87, S. 40. Ähnlich auch in Ferm 57/86, S. 19: „ (...) das Schweigen sprach: / Den Bettler der Worte / wird der Himmel nicht schelten.“

⁵ Vgl. Arntzen, Hommage, S. 143, der fälschlich vom „Sprechen der Dinge“ spricht.

⁶ Bärmann, TK, S. 37. Vgl. dagegen Soboth, Diss, S. 102, der nach der Celanschen Konzeption interpretiert: „Was das Ich vom schweigenden Stein lernen kann, ist eine Sprache, die sich grundsätzlich von allem ihm Bekannten unterscheidet. Sprache ist aber das Schweigen der Natur nur, weil das Ich das bewußte Ansichsein des Steins im Sinne eines Sprechenden mißverstehen muß.“

Vgl. auch die Gedichte „Verhör“: „Ins Verhör / nimmt dich mit Schweigen / ein Stein.“ ZuF 58/87, S. 19 und „Reden und Schweigen“, Ge 64, S. 261, das von Arntzen, Hommage, S. 144, völlig unzulänglich interpretiert wurde: „Zu sagen bleibt nur, das geschwiegen werden solle, dass alles Sagen zuwider, widrig, widerlich sei.“

⁷ Meinecke, S. 18

⁸ Schulz, S. 61

⁹ Vgl. ebd. S. 63

Ziel" (ZuF 58/87, S. 109), "... hört ihr sie, / mit sich selber / redend, Sprache: es sei / des Wesens Geschick, ein /Gewesenes zu werden...". (FuSt 60/87, S. 35)¹

Wo im Tod für Meister die Homogenität des Nichts entsteht, erhebt sich bei Celan ein Bereich der Identität, Sicherheit und Freiheit² mit einer utopischen Sprache: „(...) in dieser wäre einerseits das Schweigen (in seiner Konkretion zum Verschwiegenen) als ein Gegenständliches aufgehoben, andererseits nimmt die utopische Sprache in der Opposition zur vorhandenen Sprache jene weitere Opposition zwischen Schweigen und verfügbarer Sprache in sich auf (...).“³

Trotz des zentralen Todesthemas bei Celan⁴ war seine Poesie nicht eine, die zur Negation der Wirklichkeit im Hinblick auf die Bedeutung der Hinfälligkeit des Subjektes führte, sondern eine, die Wirklichkeit erst herstellt. „Wirklichkeit ist nicht, Wirklichkeit will gesucht und gewonnen sein“⁵, schreibt Celan und erfährt diese prozessual erschlossene und kreierte Welt als Absurdität,⁶ in der der Künstler einem unheimlichen Bereich zugewandt ist,⁷ der in der Betrachtung zur Selbstvergessenheit, zur Ich-Ferne des Künstlers führt.⁸

Auf diese Weise spricht er „in eines Anderen Sache“⁹, wenn er das Gedicht formuliert, bringt es aber durch den Verlust einer festen Ich-Position in die Gefahr zu verstummen.¹⁰

Jedoch: „Das Gedicht behauptet sich am Rande seiner selbst; es ruft und holt sich, um bestehen zu können, unausgesetzt aus seinem Schon-nicht-mehr in sein Immer-noch zurück. (...) Dieses Immer-noch des Gedichtes kann ja wohl nur in dem Gedicht dessen zu finden sein, der nicht vergißt, dass er unter dem Neigungswinkel seines Daseins, dem Neigungswinkel seiner Kreatürlichkeit schreibt.“¹¹

Ernst Meister hat die gleiche Perspektive eingenommen, als er schrieb: „Ohne Existenz im Totum hat Dichten keinen Grund.“¹²

Die Ich-Ferne des Autors, von der Celan gesprochen hatte, bedingte bei Meister, dass die Wirklichkeit zum „Subjekt von Schreiben“¹³ wurde und dass das Ich die Konsistenz seiner Person verlor.

¹ Vgl. FuSt 60/87, S. 55, 80; Flut 61, S. 13, 14, 32, 34; Zsp 76, S. 12, 13, 33; WR 79, S. 16, 41, 52, 61

² Vgl. Schulz, S. 65 f.

³ Ebd. S. 68

⁴ Vgl. Manger, Klaus: Todestango im Zeitgehöft. Zur Bedeutung des Todes in der Dichtung Paul Celans. In: Jansen, Hans Helmut (Hg.) Der Tod in Dichtung, Philosophie und Kunst. 2. neu bearbeitete Auflage, Darmstadt 1989. S. 437-452

⁵ Antwort auf eine Umfrage der Librairie Flinker, Paris 1958). In: Celan, Paul: Gesammelte Werke. In fünf Bänden. Bd. 3. Frankfurt/M. 1986. S. 168. Konkreter auf Gedichte bezogen in der Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen, ebd. S. 186. Eine Position, die fast deckungsgleich ist mit Eichs wirklichkeitsortenden Bojen. Vgl. unten

⁶ Vergleiche die Büchner-Preisrede „Der Meridian“. In: ebd. S. 190: „Gehuldigt wird hier [gemeint ist die Lucile-Ausruf: „Es lebe der König“; R.B.] der für die Gegenwart des Menschlichen zeugende Majestät des Absurden.“

⁷ Vgl. ebd. S. 192

⁸ Vgl. ebd. S. 193

⁹ Ebd. S. 196

¹⁰ Vgl. ebd. S. 197

¹¹ Ebd.

¹² Meister, Ernst: Fragment. In: Motive. Hg. v. Richard Salis. Basel, Tübingen 1971. S. 266

¹³ Ebd.

Bei gleichartigem Resultat ist bei Celan aber die Betrachtung der Strukturiertheit der Welt das auslösende Moment der Ich-Spaltung, während bei Meister die Spannung als Vorstufe der Spaltung aus der Reflexion des 'Nichts' entsteht. „Ich selbst, der ohne klassische Aufforderung, in dem Erstaunen lebte, das überhaupt etwas sei und nicht nichts,¹ fürchtete mehr als Veränderung: dass plötzlich das Universum stillstand oder gar verschwand. (...) Ich fühlte mich in einem spannungsvollen negativen Advent.“²

Die Zerrissenheit des Subjektes, die bei beiden Autoren zu relativ ähnlichen Sprachkonzepten führen, basieren auf unterschiedlicher Perzeption dessen, was Welt ist. Celan konstituiert diese dialektisch in einem Innenbereich, der für Meister gar nicht akut wird. Sein Riss³ entsteht in der Konfrontation und Auseinandersetzung mit dem Außenbereich des Nichts. Formal führt das bei Celan zur Destruktion des Sprachgefüges, bei Meister zur Reduktion von Sprachverweisung.

5.3.2 Ilse Aichinger

In einem Beitrag über Nelly Sachs, die ohne weiteres mit ihrer Sprachproblematik auch hier hätte aufgenommen werden können, hat sich Ilse Aichinger über Nichtsprachlichkeit so geäußert: „Sie ermutigt ihren genauen Leser immer wieder zu dem Versuch, seine Stummheit in Schweigen zu übersetzen, in das engagierte Schweigen, ohne das Sprache und Gespräch nicht möglich sind.“⁴

Ein produktives Schweigen also als Verweis auf einen nicht-sprachlichen Bereich, der zwar nicht benennbar, aber erfahrbar ist. „Erst auf dieser Grundlage des lautlosen Zusehens, Zuhörens wird die Sprache wieder Laut gewinnen und die Wörter den Reiz, der eine späte Spielart der Notwendigkeit ist.“⁵

Die Zweigliedrigkeit des Nicht-Sprechens entspricht einer Zweigliedrigkeit der Sprache, einer positiv wie negativ bewerteten Ambiguität, die der Dichter zu bearbeiten hat: „Die Zurückführung des durch gewohnte und anerzogene Kontexte 'verdorbene' Wortes auf seinen ursprünglichen, wörtlichen Sinn und damit die Befreiung der Sprache vom historischen Ballast und Vorurteil.“⁶

Die 'Schlechten Wörter', das 'Gerede' der Welt, verzerren die Funktion von Sprache und erfordern vom Autor die Suche nach dem Urwort, der Ursprache. Wie im Spätwerk Celans findet bei Aichinger „ein Sprachzertrümmerung statt, die auf die Zerstörung der berechenbaren semantischen Projektionen gerichtet ist.“⁷

¹ Die 'klassische Aufforderung' ist wahrscheinlich eine Anspielung auf F. W. J. v. Schelling, der gesagt hatte: „Warum ist überhaupt etwas, warum ist nicht nichts?“ Zitiert nach Choron, Jacques: Der Tod im abendländischen Denken. Stuttgart 1967, S. 166. Choron zitiert in der Anm. eine ganz ähnliche Formulierung Heideggers, auf die Meister auch angespielt haben könnte.

² Meister, Fragment, S. 267

³ Die Motivgestaltung des Risses soll im Abschnitt über Ingeborg Bachmann behandelt werden.

⁴ Aichinger, Ilse: Nelly Sachs. In: dies.: Kleist, Moos, Fasane. Frankfurt/M. 1987. S. 100.

⁵ Dies.: Nur zu sehen - ohne einen Laut. Joseph Conrad. In: ebd. S. 84

⁶ Lorenz, Dagmar: Ilse Aichinger. Königstein 1981. S. 23

⁷ Ebd. S. 24.

Die Suche nach einer reinen Sprache, nach wahren Sätzen, ist im Verhältnis zu Meisters Sprachreduktion,¹ der den Todesverweis nicht durch falsche Wortartistik gefährden wollte, eine parallele Entwicklung an die Grenzen der Sprache, „die in diesem Bemühen zu einem dubiosen Phänomen wird.“²

Wo bei Meister das Todesproblem exemplarisch für die unzureichende Sprach- und Vorstellungswelt verwendet wurde, liegt bei Aichinger noch eine große und vielfältige Objektwelt vor. Zur Geschichte „Der Querbalken“³ schreibt Carine Kleiber, dass dies der Versuch sei, „einen Gegenstand objektiv zu definieren und zu erkennen. Was eingangs ein Definitionsproblem war, endet mit der schmerzlichen Feststellung, dass die Sprache beschreiben, benennen, aber nicht das Ding an sich erkennen lassen kann.“⁴

Hier drückt sich ein starker semantischer Sprachzweifel aus, der bei Meister nur im Anfangswerk vorhanden war. Wo dieser Sprachbewusstsein ohne eine transzendente sinn- und sprachstiftende Einheit hergestellt hatte, ist für Aichinger gezeigt worden, wie nahe ihr dichterischer Schreibprozess zur Sprachvision der Mystik steht,⁵ sowohl in der Tendenz zur Innerlichkeit,⁶ als auch in dem Meditationsprozess, der die Erfahrung des transzendenten Kontaktes sprachlich zu übersetzen versucht.⁷

Der Übersetzungsversuch scheitert jedoch, da kein Decodierungssystem für das mitgeteilte Chiffre vorhanden ist. „Wir übersetzen, ohne den Urtext zu haben.“⁸

5.3.3 Günter Eich

„Ich bin Schriftsteller, das ist nicht ein Beruf, sondern die Entscheidung, die Welt als Sprache zu sehen. Als die eigentliche Sprache erscheint mir die, in der das Wort und das Ding zusammenfallen.“⁹

Was bei Eich an dieser Stelle eher lapidar klingt, wird zu einem großen Wirklichkeitsproblem, wenn das Wörterbuch zur Übersetzung erst erstellt werden muss¹⁰ und die Eintragung erst einen Wirklichkeitsbezug möglich macht. „Ich schreibe Gedichte, um mich in der

¹ Auch Aichingers Lyrik besitzt die „Neigung zur Kürze und Expressivität“; vgl. ebd. S. 29; Aichinger lehnt in 'Schlechte Wörter' (1976) auch gewählte und zu präzise Ausdrücke“ ab. Vgl. ebd. S. 37

² Ebd. S. 32

³ In: Aichinger, Ilse: Meine Sprache und ich. Erzählungen. Frankfurt/M. 1978. S. 161-165

⁴ Kleiber, Carine: Ilse Aichinger. Leben und Werk. Frankfurt/M., New York 1984 (= Europäische Hochschulschriften. Reihe 1: Dt. Sprache und Literatur. Bd. 443). S. 139. Eine im Übrigen eher die Erzählungen Aichingers und die Ergebnisse Dagmar Lorenz' paraphrasierende Arbeit.

⁵ „Immer wieder unterstreicht Aichinger ihre mediale Funktion im Prozeß“ des Schreibens. Lorenz, S. 40; zur Mystik, ebd. S. 42-50

⁶ Vgl. ebd. S. 47

⁷ Vgl. ebd. S. 48f.

⁸ So meint es Günter Eich, Aichingers Ehemann, in „Der Schriftsteller vor der Realität“ (In: Müller-Hanpft (Hg.): Über Günter Eich. Frankfurt/M. 1970, S. 19), wozu Aichinger „substantielle Beiträge“ gemacht haben soll. Vgl. Lorenz, S. 33

⁹ Müller-Hanpft, S. 19

¹⁰ „Ich muß gestehen, dass ich in diesem Übersetzen noch nicht weit fortgeschritten bin. Ich bin über das Dingwort noch nicht hinaus. (...) Allein für das Dingwort brauche ich gewiß noch Jahrzehnte.“ Ebd. S. 20

Wirklichkeit zu orientieren. Ich betrachte sie als trigonometrische Punkte oder als Bojen, die in unbekannter Fläche den Kurs markieren."¹

Meister hat sich nachweisbar mit Eich beschäftigt, hat im „Gespräch nachher“² den „Schriftsteller vor der Realität“ erwähnt,³ aber signifikanter Weise nicht das Sprachproblem primär thematisiert, sondern die Frage der auch bei Eich angerissenen 'Zeit'⁴ gestellt. Er fährt fort:

„M. [= Meister; R.B.]: Ihrer Auffassung nach stellen wir die Wirklichkeit her. Mit dem Charakter von Risiko ist sie unser aller Zeugnis.

E. [= Eich; R.B.]: Sprache muß wahr sein.

M.: Zur Wahrheit, die möglich ist, gehören guter Wille und reelle Phantasie. Sie scheinen nun aber an der Wahrheit wahrgenommen zu haben, dass sie gewissermaßen skrofulös ist; die Schönheit desgleichen."⁵

Im Verschieben der Eichsehen Intention vom Sprachmangel zu einer Interpretation einer kranken Wirklichkeit und Schönheit⁶ zeigt sich wiederum, dass Meisters Sprachzweifel sich nicht auf die Wirklichkeit bezieht oder der fehlenden transzendenten Mitteilung nachtrauert, sondern er konzentriert sich wesentlich auf die Frage, was vom Tod zu sagen sei.

Wenn bisher vermutet wurde, dass Meister nach dem 'Urwort' suche, könnte dies hier dahingehend spezifiziert werden, als dass dieses Urwort mit der Erfahrung des eigenen Todes identisch wäre.

So speziell ist dagegen Eichs Wortsuche nicht. „Die Kenntnis des Wortes würde alle Geheimnisse lösen und das Sein selbst begreifen lassen."⁷

Meister scheint darauf zu hoffen, zufällig das Urwort in der kontinuierlichen Reduktion zu finden, bei Eich ist es, wie bei Aichinger, ein 'verschwiegenes Wort' einer Sprache, „welche nicht alles aussprechen muß, was sie bedeuten will."⁸

Das Auftauchen der „adamischen Ursprache“⁹ wäre bei Meister eine Erweiterung des Ich, das eine Bewusstseinsgrenze übersprungen hat. Bei Eich und Aichinger aber ist es eine neue

¹ Ebd. S. 19. Ganz ähnlich die Position auch in der „Rede vor den Kriegsblinden“ (1953), ebd. S. 21-24, vielleicht aber noch stärker die Unerreichbarkeit der sprachlichen Urform betonend. „Aus dieser Sprache, dieser niegehörten und unhörbaren, können wir gleichsam immer nur übersetzen, recht und schlecht und jedenfalls nie vollkommen.“ S. 24. Politische Implikationen der sich grundsätzlich entziehenden Sprache in der Buchner-Preisrede; ebd. S. 34

² Meister, Ernst: Gespräch nachher. In: Günter Eich zum Gedächtnis. Hg. v. Siegfried Unseld. Frankfurt/M. 1973. S. 114-119. Es ist ein fiktiver Dialog, der abends beim gemütlichen Wein geführt wird.

³ Ebd. S. 115

⁴ Ist 'Zeit' Zuwachs oder Schwinden?' Vgl. S. 114 f. Eich wollte „Gedichte ohne die Dimension 'Zeit' schreiben, bzw. nur Erlebniszeit als echte Zeit gelten lassen.“ Vgl. Liebherr-Kübler, S. 72f.; S. 79

⁵ Meister, Gespräch nachher, S. 117

⁶ Für Meister krankt der Mensch grundsätzlich an der Wirklichkeit, weil er sterben muss. An der Schönheit ihren Mangel sehen, heißt ihre Todesverfallenheit sehen. Vgl. Platen, August von: „Wer die Schönheit hat angeschaut mit Augen, / Ist dem Tode schon anheimgegeben.“ In: Conrady, Karl Otto (Hg.) Das große deutsche Gedichtbuch. Kronberg/ Ts. 1977. S. 413

⁷ Liebherr-Kübler, Ruth: Von der Wortmystik zur Sprachskepsis. Zu Günter Eichs Hörspielen. Bonn 1977 (= Studien zur Germanistik, Anglistik und Komparatistik. Bd. 68). S. 7

⁸ Ebd. S. 81

⁹ Briner, Heinrich Georg: Naturmystik. Biologischer Pessimismus. Ketzertum. Günter Eichs Werk im Spannungsfeld der Theodizee. Bonn 1978 (= Studien zur Germanistik, Anglistik, Komparatistik. Bd. 76). S. 13

und zugleich wiedergewonnene, hochgradig kommunikativ besetzte Sprache, die frei ist von Gerede.

Bei Eich allerdings, und an diesem Punkt nähert er sich der Position Meisters wieder an, wird diese theoretische Einheit auch in der Variante der Regression in eine Naturharmonie verstanden,¹ die beispielhaft im Tod erlebt werden könnte. „In ihm vollzieht sich die totale Einswerdung mit der Natur“² und: „Die Begegnung mit der Natur wird zur Ahnung einer wirklichen Wirklichkeit, von Ursprung und Wahrheit.“³

Briner hat die Bemerkung Hans Mayers, dass Eichs Lyrik insgeheim Todespoesie sei,⁴ genauer untersucht und Anklänge an romantische Traditionen festgestellt, wo „der Tod zum wahren, höheren Leben und zum Einklang mit dem gotterfüllten Kosmos führe.“⁵

Fraglich bleibt jedoch, ob die Realität im Hinblick auf den Tod ihre Wertigkeit verliert.⁶ Bei Meister gibt es nur in ganz geringen Ansätzen ein Bekenntnis zum Lebensgenuss, den etwa der barocke Mensch – gerade in seiner Todesangst – hervorzubringen fähig war.

Die Nähe von Eichs und Meisters Position bleibt aber evident. Gerade an den Gedichten bleibt es einer späteren Untersuchung vorbehalten nachzuweisen, inwieweit auch Form und Motive eine vergleichbare gedankliche Position untermauern:

„Entleert von Gedächtnis / ich war fünf Glaskugeln / ohne Laub, ohne Ausblicke: / Gestern wäre ein guter Tag zum Sterben gewesen. / Heute beißen / den letzten die Hunde.“⁷

5.3.4 Ingeborg Bachmann

„Komm nicht aus unserem Mund,
Wort, das den Drachen sät.
s' ist wahr, die Luft ist schwül,
vergoren und gesäuert schäumt das Licht,
und überm Sumpf hängt schwarz der Mückenfloor.“

Die erste Strophe von Bachmanns Gedicht „Rede und Nachrede“⁸ evoziert eine Atmosphäre von dunkler Depression, in der ein falsches Wort schnell die Monster des (Privat-)Krieges hervorrufen kann.

¹ Vgl. ebd. insb. S. 16-24

² Ebd. S. 20

³ Ebd. S. 22

⁴ Vgl. ebd. S. 101

⁵ Ebd. S. 105. Vgl. zur Todessehnsucht der Romantiker: Choron, Jacques: Der Tod im abendländischen Denken. Stuttgart 1967. S. 162-167

⁶ Briner, vgl. ebd. S. 102, glaubt dies für Eich andeuten zu können. Sein politisches Engagement und auch seine späten Texte scheinen mir das nicht zu belegen. „Die Entwicklung Eichs zum Negativen, zum sarkastisch Bösen“ ist doch wohl eher eine Entwicklung zum Zyniker, der nach einem Wort von Max Frisch, der letzte Optimist in der Welt sei.

⁷ Eich, Günter: Fortschritt. In: ders.: Ein Lesebuch. Ausgewählt von Günter Eich. Mit einem Nachwort von Susanne Müller-Hanpft. Frankfurt 1972. S. 92.

⁸ Bachmann, Ingeborg: Sämtliche Gedichte. München, Zürich. 2. Aufl. 1987 (1. Aufl. 1978). S. 126

Die Ablehnung des falschen Wortes ist nicht nur eine pazifistische Geste, sondern beruht bei Bachmann auf der Ansicht, dass eine falsche Welt und eine falsche Sprache einander bedingende Phänomene sind. „Hätten wir das Wort, hätten wir Sprache, wir bräuchten die Waffen nicht.“¹

Die Suche nach einer neuen Sprache, nach „Herausführung aus der babylonischen Sprachverwirrung“,² kennzeichnet das Werk Ingeborg Bachmanns,³ beinhaltet auch die beiden Aspekte von Sprachskepsis und Sprachhoffnung, die in einem Ursache-Wirkungs-Verhältnis gesehen werden können.

Indem sie das bekannte Diktum Kafkas zitiert „Ein Buch muß die Axt sein für das Meer um uns“,⁴ stellt sie sich vor eine gewaltige Aufgabe, die zu erfüllen Bachmann selbst in ihrer Entwicklung zumindest in der Lyrik zunehmend bezweifelte.

Das oben zitierte Gedicht „Rede und Nachrede“ kann noch enden

„Komm und versag dich nicht,
da wir im Streit mit soviel Übel stehen.
Eh Drachenblut den Widersacher schützt,
fällt diese Hand ins Feuer.
Mein Wort, errette mich!“

Doch die Aussicht auf die rettende Sprache wird zunichte gemacht. Entgegen dem Gerede (auch im Sinne Heideggers), das den schlechten, phrasenhaften, martialischen oder kalligraphischen Sprachgebrauch ausmacht,⁵ bleibt die Suche nach der „umfassenden Sprache“ erfolglos.⁶

Das in ihr sich manifestierende Unausprechliche entzieht sich eben grundsätzlich und gefährdet den Versuch, durch Sprache die Wirklichkeit zu verändern.⁷

Bei Bachmann verschwimmen die bei Bodo Müller dargestellten Unterscheidungen von pragmatischem und semantischem Sprachzweifel. Nicht nur das „Vertrauensverhältnis zwischen Ich und Sprache und Ding ist schwer erschüttert“,⁸ das durch den Phrasengebrauch nur noch „potenziert“ wird,⁹ auch der Wunsch, „die Grenzen zu überschreiten, die uns

¹ Dies.: Fragen und Scheinfragen. (Frankfurter Vorlesungen 1). In: dies.: Werke. Hg. v. Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster. Vierter Band. Essays, Reden, Vermischte Schriften, Anhang. München, Zürich 1978. S. 185

² Ebd. S. 186

³ Vgl. Bartsch, Kurt: Ingeborg Bachmann. Stuttgart 1988. S. 31, der die bisherigen Ergebnisse sehr kurz zusammenfasst und auf die wichtigste Literatur hinweist.

⁴ Bachmann, Ingeborg: Über Gedichte (Frankfurter Vorlesungen II). In: Werke 4, S. 211

⁵ Vgl. Bartsch, S. 33

⁶ Bachmann, Werke 4, S. 270

⁷ Vgl. Bothner, Susanne: Ingeborg Bachmann. Der janusköpfige Tod. Frankfurt/M., Bern, New York 1986. S. 14

⁸ Bachmann, Werke 4, S. 188

⁹ Bothner, S. 14

gesetzt sind“¹ wird zunichte gemacht im „Wissen, dass es sprachlich keinen Ausweg aus der Immanenz gibt.“²

Die Immanenz-Überlegungen Bachmanns sind eng gekoppelt mit der Rezeption von Heidegger, über den Bachmann promoviert hatte, und Wittgenstein, über den sie zwei Beiträge erstellte, die außerordentlich wichtig sind.³

Wittgensteins berühmtes 'Tractatus'-Ende: „Worüber man nicht reden kann, darüber muß man schweigen“⁴ und sein Begriff des Mystischen, das sich nur zeigt,⁵ sind insbesondere die Gegenstände ihrer Überlegungen. Zentral wurde dabei die Vorstellung der Grenze. „Diesseits der 'Grenzen' stehen wir, denken wir, sprechen wir. Das Gefühl der Welt als begrenztes Ganzes entsteht, weil wir selbst, als metaphysisches Subjekt, nicht mehr Teil der Welt, sondern 'Grenze' sind. Der Weg über die Grenze ist uns je-doch verstellt. Es ist uns nicht möglich, uns außerhalb der Welt aufzustellen und Sätze über die Sätze der Welt zu sagen.“⁶

Diese 'Grenze meiner Welt' bedeutet 'Grenze meiner Sprache',⁷ aber in „ihr tritt etwas in Erscheinung, das über die Wirklichkeit hinausweist.“⁸ Bachmann leitet darüber für das Unsagbare ab: „Denn worüber sollte sonst zu schweigen sein, wenn nicht über das Entgrenzende – über den verborgenen Gott. (...) Das negative Schweigen wäre Agnostizismus – das positive Schweigen ist Mystik.“⁹

Mit dieser Bestimmung des Schweigens nähert sich Bachmann auch den Positionen Celans, Aichingers und Eichs, die aus dem Schweigen heraus eine neue Bedeutbarkeit für eine neue Sprache erhofften. Das „verzweifelungsvolle Unterwegssein zu dieser Sprache“¹⁰ erwies sich bei Bachmann aber nicht als „Durchgang“¹¹ zu einer neuen, 'reinen' Sprache,¹² sondern endete im lyrischen Schweigen: „(...) sie hörte in dem Augenblick auf, Gedichte zu schreiben, in

¹ Bachmann: „Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar.“ Rede zur Verleihung des Hörspielpreises der Kriegsblinden. Werke 4, S. 276

² Bothner, S. 16. Ihr Nachsatz, „allenfalls im Schweigen“ ist kein Ausweg aus der Immanenz, sondern eine Veränderung der Wertigkeit.

³ Bachmann, Ingeborg: Ludwig Wittgenstein. Zu einem Kapitel der jüngsten Philosophiegeschichte. In: dies.: Werke 4, S. 12/23. Und: dies.: Sagbares und Unsagbares – Die Philosophie Ludwig Wittgensteins. In: ebd. S. 103-127. Zum Niederschlag der Rezeption vgl. exemplarisch: Seidel, Heide: Ingeborg Bachmann und Ludwig Wittgenstein. Person und Werk Ludwig Wittgensteins in den Erzählungen „Das dreißigste Jahr“ und „Ein Wildermuth“. In: Zeitschrift für Deutsche Philologie. 98 (1979). S. 267-282

⁴ Wittgenstein, Ludwig: Tractatus logico-philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlung. Frankfurt/M. 1989. (1. deutsch. Aufl. 1963). S. 115

⁵ Vgl. ebd. Satz 6.522: „Es gibt allerdings Unaussprechliches. Das zeigt sich, es ist das Mystische.“

⁶ Bachmann, Wittgenstein I, S. 20f.

⁷ Bachmann, Wittgenstein II, S. 110

⁸ Ebd. S. 100

⁹ Ebd. S. 120

¹⁰ Bachmann, Literatur als Utopie (Frankfurter Vorlesungen V). Werke 4, S. 268

¹¹ Weber, Hermann: An der Grenze der Sprache: religiöse Dimensionen der Sprache und biblisch-christliche Metaphorik im Werk Ingeborg Bachmanns. Essen 1986. S. 92. Vgl. auch ebd. S. 95-130; Weber beachtet zu wenig, dass Bachmann – aus welchen Gründen auch immer – ihre Lyrik-Produktion in den 60er Jahren mehr oder weniger eingestellt hat.

¹² Obwohl sie für Celan, der ja vor ganz ähnlichen Problemen stand, konstatieren konnte (bezogen auf 'Sprachgitter'): „Aber plötzlich, wegen der strengen Einschränkung ist es wieder möglich, etwas zu sagen, sehr direkt, unverschlüsselt.“ In: Bachmann, Ingeborg: [Über Gedichte] (Frankfurter Vorlesungen II). Werke 4, S. 216

dem sie entdeckt, dass in ihnen nicht das Unaussprechliche, das Mystische sich zeigt, sondern vielmehr ihre eigene souveräne Verfügung über die Kunstmittel.“¹

Im Ergebnis also wurde das sprachskeptische Element dominierend und bedingte poetisch eine auch schon in der Entwicklung Bachmanns sich zeigende Kritik der ästhetischen Sprache.² Wo die 'schöne Sprache' aber suspekt wird, wäre eine denkbare Möglichkeit „die Folgen des Konfliktes für die Schrift mitzuthematisieren, d. h. die Form von innen her zu sprengen“,³ aber Bachmann wählt einen anderen Weg:

„Erblinden heißt, sich die Schönheit versagen, um den Weg zu einer möglichen und erwünschenswerten Selbsterkenntnis einzuschlagen: den Weg zur Prosa.“⁴

In dem Romanfragment „Malina“⁵ hat Bachmann den „ontologischen Riß“⁶ auch sprachlich-formal durch die Auflösung der 'Ich-Identität' der Protagonistin vollzogen.

Bezeichnenderweise spannt aber die Inanspruchnahme einer hypostasierten und verdoppelten Identität den Wahrheitsbegriff so stark, dass am Ende des Romans das leibliche Ich in einem Sprung in der Wand verschwindet.⁷

Ein gespaltenes Ich lässt seine eine Komponente im verbildlichten Daseinsriss verschwinden. Es macht damit zwar den Bruch definitiv, aber durch die Abkopplung erhält es wenigstens eine Quasi-Homogenität des verbliebenen Teiles.

Da das Bild vom 'Sprung' die Dualität des Ich stark verdeutlicht, sei über diese Metapher die Rückkehr zu Ernst Meister wiederhergestellt, der das Metaphern-Feld von 'Riss, Spalt, Fuge, Loch' des Öfteren verwendet hat.⁸

5.3.4.1 'Spalt'. 'Riss'. 'Fuge'. 'Loch'

Auf der einen Seite gebraucht Meister das Fugenbild, um damit die Begrenztheit des Lebens darzustellen. So wie das Loch selbst 'Nichts' ist, sondern nur über seine Ränder definiert werden kann, eine Herleitung also über eine negative Kategorie, so ist auch das Leben nicht positiv zu bestimmen, sondern nur über seinen Beginn und sein Ende. „Im Zeitspalt / ein Gedanke gewesen, / bis der Ewigkeitsschrecken / ihn umwarf. // Was folgt / ist nicht Schlaf / sondern Skelett. // Das wissen die Verständigen aber.“⁹

¹ Bürger, Christa: Ich und wir. Ingeborg Bachmanns Austritt aus der ästhetischen Moderne. In: Text und Kritik. Sonderband Ingeborg Bachmann. München 1984. S. 14f.

² Dies hat Rita Svandrlík „Ästhetisierung und Ästhetikkritik in der Lyrik Ingeborg Bachmanns. In: Text und Kritik. Sonderband Ingeborg Bachmann. München 1984. S. 28 geäußert.

³ Ebd. S. 44

⁴ Ebd. S. 45

⁵ Bachmann, Ingeborg: Malina. In: dies.: Werke. Bd. 4. München, Zürich 1978. S. 9-337

⁶ Bothner, S. 14

⁷ Bachmann, Malina, S. 335

⁸ Prinzipiell gehörte hier auch das Bild des 'Abgrundes' hinein, das jedoch an anderer Stelle besprochen wird.

⁹ Zsp 78, S. 38. Zur Form vgl. Johannimloh, Hommage, S. 106. Ähnlich auch Ferm 57, S. 39; ZZ 68, S. 9; SG 72, S. 40. Dies auch in der Rezeption des Pascal'schen „Ewigkeit vorher – Ewigkeit nachher“, vgl. Wallmann, Hommage, S. 1

Die zweite Variante der 'Spalt'-Metapher betont den 'Nichts-Charakter' des Spaltes, die Leere, das positiv Unbestimmbare und wird in dieser Ähnlichkeit mit dem Tod gleichgesetzt.¹ „Irrselig / jedes Wort, es / schaudert / an den Mauerspalt / vorbei, den / Verstecken des Grams.“ (ZZ 68, S. 27). Über den leeren Chitin-Körper eines Insektes verbindet Meister sogar beide Fugenvorstellungen: „Wenn aus / so einem weg- / geschmissenen / Becher der / Mauerspalt Wind trinkt.“²

Das Subjekt erkennt den Zeitriss und überträgt ihn auf das Sinnesorgan der Erkenntnis: „Weisheit, müßiges Weise, / mag auch ein Schnitt gehen / scharf durch die Augen“ (SO 72, S. 33) und koppelt in der selbstdistanzierten Beobachtung die Begrenztheit der Wahrnehmung mit der Sehnsucht nach umfassender Erkenntnis, als tierische Verinnerlichung der Welt 'draußen': „Du wirst erspähn / den Lidspalt dessen, / der sich selbst / höchst wundernimmt, / obwohl aus diesem Lidspalt / Tiere hungrig stürzen.“³

In „Wandloser Raum“ (1979) werden diese Bildbedeutungen zusammengefasst, sowohl das 'Nichts' des Todes, als auch das Loch des Lebens (Glas), die gespaltene Existenz und die Erkenntnislücke:

Duft der Blumen⁴
einziger
Gedanke noch.

Ein Steingewicht außer-
dem und ein
Riß wie bei Glas

quer durch
Schädel und Himmel.

Nichts
trennt mich von dir.

Im Vergleich zu Bachmann aber bemerkt man, dass bei Meister keine eigentliche faustische Zerrissenheit vorliegt, keine Tendenz zur Schizophrenie aufgrund des Weltschmerzes, sondern eine Verinnerlichung und Verbildlichung des Zeitrisses als Erkenntnislücke. Der Spalt,

¹ Ganz zugespitzt auf das 'Hinüberschreiten in den anderen Bereich' auch positiv, als „Schneide der Sichel als Schwelle“ in Ferm 57/86, S. 40. Eher abgeschwächt als Zeichen der Vergänglichkeit „gewaltige Burg / mit Mauerriß“; Flut 61, S. 92

² FuSt 60/87, S. 37. Dieses Gedicht verdoppelt das Fugen-Bild, indem es den hohlen Strohhalm als dem inzwischen toten Licht-Produkt „strohernen Lichtes / von jeglichem Tag ...“ zwischen den Spalt einen Pfeifton erzeugt: „Wer es // zirpen mag, / tu es / mit Halmen“.

³ LL 59, o. S., (S. 16, 170; LL 59/87, S. 74, in FuSt 59/87 und in allen Veröffentlichungen danach, endet Str. 1 nicht mit Komma, sondern Punkt. Str. 2 beginnt dementsprechend mit Großschreibung, Str. 2 am Ende genau umgekehrt, FuSt setzt Komma, wo in LL Punkt war.

Die 'hungrigen Tiere' dürften eine Nietzsche-Anspielung sein, der die wilden Tiere mit den Dichtern gleichgesetzt hatte; vgl. Dionysos-Dithyramben, „Nur Narr! Nur Dichter!“ In: ders.: Sämtliche Werke. Hg. v. Colli und Montinari. München 1988. Bd. 6. S. 377

⁴ WR 79, S. 24. Zuerst im Hundertdruck I. Schatten – Gedichte von Ernst Meister mit Zeichnungen des Autors. Duisburg 1973. Vgl. Arntzen, Hommage, S. 94

die Fuge, der Riss, sie bleiben Bilder und haben nur über die Ähnlichkeit ein Korrelat in der Realität, während Bachmann eine wirklich gelebte Spaltung beschreibt.

Das existenzielle Problem scheint bei ihr viel 'wirklicher' zu sein, ihre Sprachkonzeption ist nicht Ausfluss einer letztlich metaphysischen Frage nach den Möglichkeiten von Darstellung nach dem Tod, sondern es ist Resultat einer erfolglosen Suche nach einer im sozialen Kontext bedeutenden Sprache und einer Sprache, die trotzdem noch auf das Mystische (i. S. Wittgensteins) zeigen kann.

Formal jedoch setzt Meister den Bruch nicht um, sieht man einmal von Enjambements ab. Adornos 'Bruch' ist nicht Teil des Gedichtkörpers, der auf den inhaltlichen Bruch hinweist, sondern ein ästhetisierendes Bild, das in ein konzeptionell 'ganzes' Gedicht aufgenommen wird.¹

Bachmanns Weg ins lyrische Verstummen, ihr Affront „gegen dieses absolut glückliche Auftretenlassen von Worten und Bildern“² ist ein konsequenter Ausweg, wenn auch unter frustrierter Aufgabe des „Ausdrucktraums“.³

Meister dagegen hält an der bei Bachmann ursprünglichen Hoffnung auf Grenzerweiterung fest. „Im Widerspiel des Unmöglichen mit dem Möglichen erweitern wir unsere Möglichkeiten.“⁴

Interpretation

„Sage vom Ganzen“⁵

Sage vom Ganzen
den Satz, den Bruch,
das geteilte Geschrei, den
trägen Ton, der Tage
Licht.

Mühsam
im gestimmten Raum
die Zeit in den Körpern,
leidiges Geheimnis, langsam.
Tod immer.

(Und ich wollt doch
das Auge nicht missen
entlang den Geschlechtern nach uns.)

¹ In dieser Hinsicht ist Bärmann, TK 87, S. 34/35 zu relativieren. Er schreibt: „Sie [die Gedichte; R.B.] sind um einen Riß herumgebaut, der jedem Bild, jedem Wort, jedem Gedanken im Gedichtraum seinen Ort und seinen Bezug gibt, sie nehmen diesen Riß poetologisch in sich auf.“

² Aus einem Gespräch mit Ingeborg Bachmann. Zitiert nach Bothner, S. 290

³ Bachmann, Ingeborg: Literatur als Utopie. (Frankfurter Vorlesungen V). Werke 4, S. 268

⁴ Dies.: „Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar.“ In: ebd. S. 276

⁵ Zuerst in: Meister, Ernst: Fragment. (10.3.1971). In: Motive. Hg. v. Richard Salis. Basel, Tübingen 1971. S. 271. Abdruck des handgeschriebenen Gedichts auf dem Buchumschlag des Hommage-Bandes. Versuch einer Formanalyse bei Nolting, Hommage, S. 113 f. als „mühsam“ und „langsam“ kann ich den Sprachduktus der 1. und 2. Strophe allerdings nicht finden. Die Interpretation Nolting, S. 114 ist widersprüchlich und nicht ausschöpfend, sie soll hier erweitert werden.

Sage: DIES ist kein anderes.
Sage: So fiel, in gemeinsamer Verwirrung
der Fall. Sage auch immer:
Die Erfindung war groß.

Du darfst nur nicht
Liebe verraten.

Das imperativische „Sage“ aus V1 setzt die Basis: Hier fordert ein Subjekt mit einem tiefen Vertrauen in die Aussagekraft der Sprache ein mitzudenkendes und in V18 explizites 'Du' zur Mitteilung auf. Diese Grundvoraussetzung von der Bedeubarkeit der Sprache wird noch verstärkt, indem es für möglich erklärt wird, „vom Ganzen / den Satz“ zu formulieren, d. h. ein Bezug von Welt als Ganzem und Sprache wird als korrelierend unterstellt. Zwar drückt der 'Satz' nicht das Ganze aus, aber das, was vom Ganzen aussagbar ist, kann von Sprache benannt werden.

Arno Holz' Gleichung von der Kunst als Teilmenge der Natur kann entsprechend abgewandelt werden zu: Welt - x = Sprache.

Der „Bruch“ (V2), der hier auch als mathematischer Bruch zu denken ist, zeigt nicht nur seinen Mangel, sondern er verweist auf das Ganze. $3/4 = 1 - 1/4$, der Bruchstrich ist der Teilungsstrich ($3/4 = 3 : 4$); Zähler und Nenner sind per se heterogene Elemente, die das Defizit ihres Ausdruckes als „Geschrei“ bemerken, das für V4 den klanglichen Aspekt erschließt. So wie der träge Ton (Fermate!) auf einen lebhaften (allegro) Ton hinweist, so deutet der „Tage Licht“ auf der Tage Dunkel. Strophe 1 expliziert also mit unterschiedlichen Bildern das Verhältnis eines Teils zu einem Ganzen und stellt gleichzeitig ein Qualitätsfeld her, indem Bruch, Geschrei, der träge Ton und das Licht dem Satz zugeordnet werden und ihn als zwiespältig zweiseitig definieren. Dissonanz (Geschrei) zu Assonanz (träger Ton), positiv (Licht) und negativ (Geschrei), sinnliche Wahrnehmung aufnehmend (Ohr und Auge) und mathematisch-abstrakt (Bruch).

Die Verse 1-5 leisten eine interne Definition dessen, was Sprache benennen kann, und eine externe, wo sie nicht benennen, aber auf das, was fehlt, verweisen kann.

Die zweite Strophe nun macht Aussagen über die Befindlichkeit des Subjektes, das sich als „Mühsam / im gestimmten Raum“ (V 6, 7) bestimmt, also mühevoll Positionsbestimmung in der Dimension des Raumes. Im 'gestimmten' Raum schwingen sowohl die Bedeutung der abgeschlossenen Einrichtung (abgestimmt, stimmig) mit als auch die der richtigen Einstellung (ein gestimmtes Musikinstrument). Der Raum, auf den das Subjekt sich eingestimmt hat, ist bei Meister nicht das häusliche Zimmer, sondern ein Ort, an dem die Begrenztheit des Lebens festgestellt und über die Aufhebung der Begrenztheit im Tod nachgedacht wird. Günter Eichs Versuch, in die vierdimensionale Welt zu gelangen, wo die Zeit als Raum begriffen wird,¹ entspricht Meisters Relativierung der Raumgrenzen. Es ist nicht nur das Universum als Welt-Raum,² die relativitätstheoretische Entgrenzung,³ sondern auch der Punkt, von

¹ Vgl. Liebherr-Kübler, S. 72

² Vgl. ZuF 58/87, S. 21, 63; Flut 61, S.41; Py 58/87, S. 41; SG 72, S. 37, 42, 57; WR 79, S. 12, 50

³ Vgl. uA. 57/87, S. 20; Flut 61, S.40, WR 79, S.12

dem aus die Strukturierung der Umwelt geschieht und die Existenz selbst als endender Raum verbildlicht wird ('Lebensraum').¹

„Dieser Raum wird gedacht als 'universaler Umriss' des Individuums, dem das Denken des Raumes, womöglich als naheliegende Heimat eher fernliegt, verglichen mit dem kreatürlichen Denken der Zeit.“²

Vers 9 spricht die Dimension der Zeit direkt an und stellt sie als eine dar, die auf das Individuum abgestimmt ist, und versteht die individuelle Lebenszeit als ein Geheimnis, an dem das Subjekt leidet.³

Die zeitliche und räumliche Begrenzung des Körpers steht in Opposition zur Grenzenlosigkeit des Todes: „Tod immer.“ (V10)

Das zurückgenommene einschränkende Sprechen der dritten Strophe lässt das Ich direkt erscheinen und verstärkt es durch dessen sinnliche Wahrnehmungsfähigkeit, die genealogisch als anthropologische Konstante gesetzt wird. Nicht ganz eindeutig ist zu entscheiden, ob das „doch“ (V11) ein 'trotzdem' meint, oder als 'doch noch' gelesen werden muss. Bedauernd wird aber in jedem Fall der Verlust der Augen beklagt als Verlust der Fähigkeit, das Leben in einem wie auch immer gearteten Raum zu genießen. Der subjektiven, beiläufigen Bemerkung einer emotionalen Haltung, folgt die erneute Anrufung eines Gegenübers: „Sage: DIES ist kein anderes.“ (V 14)⁴

Hier äußert sich aber nicht die Meinung des Subjektes, wie Nolting annimmt,⁵ sondern es werden, wie in den folgenden drei Versen, Weltzugänge referiert, die das Ich nicht für sich selbst in Anspruch nimmt. Wer immer das sagt, so könnte man umschreiben, dass dies das eine sei⁶ oder sich äußere über die allgemeine Rätselhaftigkeit der Naturgesetze (am Beispiel der Gravitation), oder von der Schöpfung als wunderbare Invention spricht, er/sie soll es nur sagen, aber, und an dieser Stelle spricht das lyrische Ich nicht mehr uneigentlich: „Du darfst nur nicht / Liebe verraten.“ Der Weltzugang durch Sprache wird der Beliebigkeit überlassen, jedoch ein Bereich davon ausgeklammert, dessen Geheimnis sprachlich nicht gelüftet werden darf und kann.

¹ Vgl. ZuF 58/87, S. 89; FuSt 60/87, S. 57; Flut 61, S. 52, 54; SG 72, S. 7; KN 70, S. 34; ZZ 68, S. 12, 13, 32; Bogawus, S. 2. Vgl. zur Selbstdefinition des Menschen im Raum: Bollnow, Otto Friedrich. Mensch und Raum. Stuttgart 1951

² Laschen, Lex, S. 11

³ Die Vorstellung, dass Zeit und Körper zusammenhängen, erinnert an Ludwig Feuerbach. Ich zitiere Feuerbach nach Choron, Tod, S. 197: „Wo also Zeit aufhört, da hört auch die Empfindung und mit dieser die Individualität auf.“ „So sind erstlich Raum und Zeit Bejahungen des Seins, aber ungetrennt sind sie auch Verneinungen desselben ... Du fängst an in Raum und Zeit, aber in ihnen endest du auch ... Der Tod, abgeleitet nur aus Zeit und Raum, aus dem Leben, ist nur ein sinnlich begründetes.“

⁴ DIES könnte auch das lateinische 'dies' meinen: der Tag. V14 wäre dann eine Aussage einen starken Gegenwartsbezug.

⁵ Vgl. Nolting, Hommage, S. 114

⁶ Die Negation „kein anderes“ ist schwer aufzulösen. Bedeutet es 'nicht das andere' von zwei existenten Möglichkeiten oder 'das Eine' unter Ablehnung einer anderen Existenz? Im ersteren Fall gäbe es nicht ein anderes DIES, ein anderes Leben (nach dem Tod), im zweiten Fall gibt es das Leben, und sonst gar Nichts/nichts.

In diesem Gedicht ist es die Liebe, die sich dem sprachlichen Zugriff entzieht und der Bereich des Ganzen sein könnte, der sich auch dem Satz entzieht. Strophe zwei drückt aber durch das „leidige Geheimnis“ aus, dass der Tod sich genauso im Nicht-Sprachbereich befindet: Liebe und Tod tauchen hier also als Synonyme auf, werden gleichgeordnet in ihrer gemeinsamen Eigenschaft der Unbenennbarkeit.

Insgesamt gesehen macht demnach die erste Strophe eine Aussage über Sprache, die zweite eine Aussage über das Sein, die dritte gibt ein Statement des Subjektes wieder, die vierte Strophe referiert, während die fünfte und letzte Strophe eine Konklusion über die Sein- und Sprechweise versucht.

Die Interpretation dieses Gedichtes sollte im Kontext dieses 'Sprachgitter' Kapitels zeigen, dass Meisters Sprachkonzeption zwar die Zweifel dichtender Zeitgenossen in Hinsicht auf die Beschreibbarkeit der Welt teilt, aber dass bei ihm die Ansicht über Sagbares und Unsagbares dialektisch in ein auffällig 'glattes', 'geschliffenes' Gedicht aufgenommen wird. Die Homogenität der Gedichtform z. B. der ersten Strophe ist ästhetisch rhythmisch wohlgeformt: Bis „Geschrei“ kann man einen Daktylus lesen, der bei „den Bruch“ mit einem Auftakt beginnt und das alternierend verschärfte Sprechen für den Rest der Strophe anklingen lässt. Auch Strophe 3 und 5 sind stark daktylisch, wenn man die Zeilensprünge intonativ nicht beachtet. Wie passt dieses ruhige und an einigen Stellen intensivierte Sprechen zum ausgedrückten Inhalt? Ist es bei Meister letztlich doch der Glaube, dass die Kunst eine Gegenwelt errichten kann, in der Gleichklang und eine dualistische Identität aufgehoben sind?

6. Grüne Grenze. Die Natur als Universalchiffre der Vergänglichkeit

Könnte man die Tier- und Pflanzenwelt, die in Ernst Meisters Lyrik auftaucht, an einem Ort zusammenstellen, würde man einen ansehnlichen Zoo und einen kleinen botanischen Garten erhalten. Meine Zählung ergab insgesamt 68 verschiedene Tierarten und 71 verschiedene Pflanzenarten.

Flora und Fauna nun wären möglicherweise biographisch zu erklären, hat doch Meister nach dem Krieg mindestens halbtätig als Gärtner im Unternehmen seines Vaters gearbeitet.¹ Unabhängig von den Gründen, die Meister eine 'bunte' organische und anorganische Welt haben vorführen lassen, unabhängig von der Bemerkung seiner Frau, dass er Rosen, Katzen und Goldlack liebte,² möchte ich hier einige Gedanken und Funktionen der Elemente der Natur in Meisters Lyrik darlegen.

Der ebengenannte Zoo und botanischer Garten präsentieren zwar eine Naturwelt, aber diese Welt ist schon ausgezeichnet durch ihre Denaturiertheit: unnatürliche Lebensbedingungen und Museumstücke für junge Familien oder Bildungsbeflissene. Zwar wird noch ein Rückbezug zur 'echten' Natur möglich gemacht, doch die Betrachtung ist geprägt von der Grenze, sei es die Grenze des Zaunes, der Glasscheibe zum Gehege oder Aquarium, sei es die genaue Markierung des Weges, die der floristisch Interessierte nicht übertreten darf, um nicht das zu zerstören, was in Kunstgartenmanier aufgebaut wurde.

Zwar beschreibt Meister keinen 'Wildpark', aber auch in der freien Natur wird die Diskrepanz zwischen Subjekt und seiner natürlichen Außenwelt empfunden. Seit Albrecht Haller in die Alpen ging, um saisonale Gedanken über Welt und Natur zu äußern, seitdem Barthold Heinrich Brockes in „Irdisches Vergnügen in Gott“ Glaubenserfahrungen aus einem Blütenzweig herausbeschworen hat, ist das Verdikt von der Abkopplung des Menschen aus dem natürlichen Geschehen der Welt und der gleichzeitigen Wahrnehmung, dass Natur 'schön' sei, erhalten geblieben.³

Ohne hier auf die Geschichte der Naturpoesie einzugehen, ist für die Betrachtung Meisters aber jener Traditionsstrang von Bedeutung, der mit dem Begriff 'Naturlyrik in den 50er Jahren' verbunden ist.

Es soll darum bei der Analyse der Naturelemente ab und an ein Seitenblick auf die Naturpoesie der Nachkriegszeit geworfen werden, um auch für diesen Motivbereich Ähnlichkeiten und Differenzen zum literarischen Geschehen festzustellen.

„Vor dem Chaos geschichtlicher Situation und vermeintlich festgefügtten Ordnungen bezieht sich der Mensch aufs neue zurück auf die Natur als auf Beständiges und Gefügetes, in dem die Dinge ihren Ort haben. Aber die Rückbesinnung auf die Natur vergewissert sich an exakter und präziser Beobachtung mit antiquierter Gefühlseligkeit, und auch das Dunkle und

¹ Vgl. Else Meister. In: E.M.Gymnasium Haspe. 1980. S. 21 und Meisters Äußerung zu dieser Arbeit u.a. bei Ashoff, ebd. S. 29

² Vgl. Else Meister. S. o., S. 20

³ Die Vertreibung aus dem Paradiesgarten und das Bemerkten, dass wir nackt sind, ist natürlich schon ein wenig älter. Aber Brockes und Haller stehen für die deutsche Naturlyrik an einem entscheidenden Umbruch.

Drohende werden dabei nicht ausgespart. Und wichtiger noch: Die Verbundenheit mit der Natur ist höchst geistiger Art.”¹

Schaut man in den ersten Gedichtband Meisters nach Kriegsende, „Unterm schwarzen Schafspelz“ (1953), fällt das eher naturidyllische Bild auf, das Meister evoziert: „Fähre auf kantigem Turm der Ruine, / Spinne im alten Gemäuer, Krebs im Bache, / der dort vorüberfließt“ (V1-3, USS 53/86, S. 8). Ein sorgsam arrangiertes Bild, das mit der 'Ruine' nicht nur an den Ruinenkult der Romantik erinnert, sondern auch den Zivilisationsaspekt als eine der Natur unterlegenen Kraft thematisiert. Freilich hinterlässt der Mensch auch weniger romantische Gebilde (einmal ganz abgesehen von den Kriegsruinen), wie etwa den 'Bach', der „dunkel gefärbt ist vom Sude der Gerberei“ (V 4), aber das Subjekt sucht und erhofft noch die Rückkehr in eine verlorenen gegangene Natureinheit: „Und da ich es schaue, bin ich nicht selbst / das wehende Astwerk der trotzig Föhre?“ (V7,8). Die offen bleibende Frage erhält in der letzten Strophe die Andeutung einer Antwort: Erst im Tod kann die Identität von Subjekt und Natur wieder hergestellt werden. „Ins dumpfe verschmutzte Verlies der Ruine / blick ich zuletzt – und da gerinnt mir das Blut.“ (V 12, 13).²

Dass das 'retournons' zur Natur keine religiösen Implikationen beinhaltet, thematisiert „Gründonnerstag“ („Im donnernden Raume“, USS 53/86, S. 12-13), das nicht nur als eine Absage an die Erlösungshoffnung der Menschen zu lesen ist, sondern auch als Verneinung eines persönlichen Gottes. „Und morgen werde ich nicht im Paradies sein, / sondern als Mahlstein Ängste zerreiben, / als Knecht der Erde Psalmen singen.“ (V9- 11). „Der Kreuzestod bekommt eine neue Relevanz, durch ihn wird Jesus zum Überwinder der Ängste für andere.“³ Wichtig für den Naturaspekt ist, dass in einer Welt, in der 'Gott' nur noch als Floskel auftaucht, die Naturschönheit vielleicht gerade deswegen beschworen wird: „Mein Gott, mein Gott, wie schön die Mandelblüten von Zion, / meinem Traum.“ (V 20-21).⁴

Die Herrlichkeit der Natur verbindet sich in „Nachdem du gingest“ (USS 53/86, S. 19-20; „Im kalten Zimmer denk ich an dich“) mit der Liebesthematik; die eine bezieht sich auf das andere, während das Subjekt einem hedonistisch naiven Naturrausch frönt: „Noch hängt der Morgennebel in den schütterten Kronen der Bäume“ (V 4), „das Waldefeublatt, auch ein Merkbild von dir.“ (V14)

Wo das Bild des goldwangigen, aber wurmstichigen Apfels zur Metapher der Geliebten wird, gerät die versuchte Idylle vollends schief und auch durch das Wortspiel 'das Leben kosten' und 'das hat jmd. das Leben gekostet' nicht mehr zu retten: „Ich habe dein Leben gekostet / in den herzhaft herbstlichen Tagen.“ (V23, 24)

¹ Conrady, Karl Otto: Moderne Lyrik und die Tradition. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift. NF. Bd. X., 1960. S. 294

² Dass die Beobachtung allerdings im 'Nicht-Natur'-Bereich Ruine gemacht wird, ist seltsam, könnte man doch so den Tod als zivilisatorisches Produkt deuten, das die Natürlichkeit zerstört.

³ Kiefer, Reinhard: „Schädelstätte! Todesbaum!“ Anmerkungen zur Bibelrezeption Ernst Meisters. In: TK. S. 65-74. Dort gute Interpretation des religiösen Motivbereiches.

⁴ Hier könnte man nicht nur über das 'Mandelbaum'-Motiv eine Brücke zu Celan schlagen. Dessen Rezeption der jüdischen Tradition war auch eine Sinnsuche in der Dekonstruktion.

An diesem Gedicht wird das gültig, was Hermann Korte für die Naturlyrik der 50er Jahre so formuliert hat:¹

„Die pontifikale Linie der Lyriker, die in ihren poetischen Archetypen aus Natur und Mythos für Ausgleich und Versöhnung eintreten, bestätigt Adornos Verdacht gegen 'selbstgenügsame Kontemplation'. Das Naturgedicht (...), das (...) den kanonischen Rahmen an Landschafts-, Blumen- und Baumücken durchdekliniert, wird zum traditionsbelasteten Epigonenwerk mit einer auffälligen Neigung zum Zitat, zur artifiziellen Variation bereits längst geschriebener Verse.“

In gewisser Hinsicht kann man einigen Naturgedichten Meisters sicherlich reinen Experimentiercharakter zubilligen, Versuche mit Formen und Inhalten. Auffällig ist, dass gerade diese Gedichte, ebenso wie die 'politischen Gedichte' (i.e.S.) qualitativ unbefriedigend sind.

„Fabelei“ etwa („Wir sind in den Tag gegangen“, USS 53/86, S. 17) setzt sich mit der Natur als den vom Menschen nicht bezwingbaren Urkraft auseinander und kommt dabei zu Reimbindungen höchst mittelmäßiger Art: „Wald wird nächtig und mächtig. / Fluß glitzert prächtig. / Uns jagt der Jäger gleich Tauben ins Revier.“ (V10- 13)²

Der ein Jahr später erschienene Band „Dem Spiegelkabinett gegenüber“ (1954), kennt diese verunglückten Gedichte mit stark bedeutungstragender Naturmotivik nicht. Meister versucht sich hier an 'handlungsorientierten', epischen „Erzählgedichten“.³

Allein in „Hasenwinter“⁴ und „Heimfahrt“ (DSG 54/86, S. 58) treten Elemente der Natur stark in den Vordergrund. Aber die Rückkehr in die winterliche Heimat, die „Augen vom südlichen Winde noch blau“ ist nicht mehr die Rückkehr in eine Idylle, sondern ein Wiederfinden an einem von 'Wirklichkeit' gezeichneten Ort. Der Wald ist keine antizivilisatorische, heile Welt, sondern eine „daraus Vater und Mutter / das Holz für des Sohnes Bett nahmen, / die Särge der Alten.“ (V12-14); der Fluss ist keine erbauende Naturgewalt, sondern durch Eisen-/Kohle-Verarbeitung „rostgelb“ (V16) geworden, „braust unter dem rußigen Schnee“ (V17); das 'Nach-Hause-kommen' evoziert nicht die Besinnung auf die Wurzeln, sondern die Reise wird transponiert zum Bild der Lebensfahrt, die im Tod endet:

„Über die Schneefuder der Ängste / reisen wir, das Gefieder voll Ernte, / wie Tauben dem Zuge voraus, / um uns bald ins Haar der Mutter, der / roten Erde zu setzen.“ (V 23-27)⁵

¹ Korte, Hermann: Geschichte der deutschen Lyrik seit 1945. Stuttgart 1989. S. 31

² Über den zweimal auftauchenden Vers „Arme Baumeister wir“ könnte man eine Abgrenzung zu Nietzsches 'Baugenie' herstellen, dem sein Bauwerk mittels Sprache „auf beweglichen Fundamenten und gleichsam auf eines unendlich complicierten Begriffsdomes gelingt“ ÜWL, S. 882

³ Vgl. zum Erzählgedicht: Graefe, Heinz: Das deutsche Erzählgedicht im 20. Jahrhundert. Frankfurt/M. 1972

⁴ DSG 54/86, S. 39. Das Gedicht entzieht sich meinem Verständnis. Die getöteten Angsthasen, ein schuldiges Subjekt, das Lawinen auslöst (alles erscheint umgedreht; ein umgekehrter Sisyphos, nicht jedoch im Camus'schen Sinn), ein militärischer Ton, dessen Funktion mir nicht ersichtlich ist, eine Todessehnsucht auf ewigen rot-blau-weißen Jagdgründen?

⁵ Die 'rote Erde' nimmt den Bezug auf das Ruhrgebiet wieder auf; sie bezeichnet jene Bodenschicht, die vor Erreichen des eigentlichen Kohlevorkommens durchstoßen wird. Ohne diese Fachbegriff-Zuordnung könnte man fälschlich über die 'Mutter Erde' eine Blut-und-Boden-Ideologie herauslesen. Sicherlich ist der fruchtbare Mutterschoß als Bedeutung mitangesprochen, aber der Gedichtverlauf strukturiert 'heim ins Kohlerevier', 'heim in den heimischen Boden (Tod)'; heim in den Mutterschoß Erde. Das „Haar der Mutter“ ist ein

Die Tendenz, in der Landschaft ein Sinnbild zu sehen, aus dem 'Tod' herausgelesen wird, verstärkt sich im Band „und Ararat“ (1956).¹

In kurzen Einschüben werden Naturmotive aufgegriffen, die Bilder von der Trennung des Ich vom Naturbereich hervorrufen („Deine wortlosen Augen, Oktober, wie / strandet an ihnen / meine Wortversuchung“, uA 56/87, S. 13), Vergänglichkeit „(...) in Gestalt von Wasser durch die Münder der Fische / Untergang Untergang Untergang“, S. 14) und den verlorenen Sinncharakter der natürlichen Zeichen: „Das Dornlicht in unseren Knien läßt uns sinken, / aber die Vögel in ihnen schwirren auf / und ritzen mit Schnäbeln und Krallen / den Leib deiner Wolken.“ (S. 16).

Die Sinnsuche erhofft in der Betrachtung Rückschlüsse über die Fragen der eigenen Existenz erzielen zu können, trotzdem die Perspektive des Ausgeschlossenseins vom natürlichen Geschehen selten aufgegeben wird.

Interpretation DELTAGEBIET²

Schweigen. Camargue.
Der Halm schmeckt Salz.
Das Meer weicht noch immer.

Schiff oder Meer oder Horizont,
wohin fährst du?
Horizont, von den Feuertürmen
ermahnt und verzweifelt gerufen,
warum entfernst du dich listig?

Delphin, der den Rand der Welt
Diese Nacht übersprang,
wie erreich ich dich je?

Das Schweigen der Natur wird in einer geographisch bestimmbaren Landschaft, die durch den Rückgang des Mittelmeeres entstandene Moor- und Wiesenlandschaft der südfranzösischen Camargue (meist bekannt wegen der Wildpferde), vom Subjekt nachvollzogen. Über das Faktum des 'Rückganges' wird das Bild des 'Sich-Entziehens' hergestellt und mit einer

Bild, zu dem hier leider nur wenig gesagt werden kann. 'Mutter-Erde'-Mythos wurde schon angedeutet, zum Haar, das bei Meister außerordentlich oft auftaucht, als Erotik-Kennzeichnung oft auch auf die Mutter bezogen oder/und gleichzeitig (als abgestorbene, aber nach dem Tode noch wachsende Zellen) Todesbild. Vgl. USS 53/86, S. 7; DSG 54/86, S. 31, 32; Ferm 57/86, S. 32; uA 57/87, S. 27; Py 58/87, S. 44; LL 59/87, S. 74; ZuF 58/87, S. 66, 88, 93; FuSt 60/87, S. 19, 58, 61,75; Flut 61. S. 36, 57; Ge 64, S. 252, 256, 259, 260; ZZ 68, S. 24; KN 70, S. 30; SO 72, S. 20, 24, 27, 58; WR 79, S. 9

¹ Das 230 Verse lange Gedicht „Der Südwind sagte zu mir“, 1955 als schmales Bändchen veröffentlicht, enthält zwar viele Naturmotive, insbesondere etliche Tiere, aber sie stehen in einem schwer durchschaubaren, inneren Erzählgeflecht, das mit sich ändernden Bedeutungszusammenhängen operiert (die Krähen sind z. B. einmal betende Nonnen, V 102-103, an anderer Stelle echte Vögel im Apfelbaum, V 121); es wäre nur in einer Gesamtinterpretation in ihrer jeweiligen Funktion besprechbar, auf die hier verzichtet werden muss.

² uA 56/87' S. 26

verzweifelten Frage nach dem Grund des Entzuges konfrontiert. Durch die Verbindung vom Bild des Entzuges mit dem Bild des Meeres/Horizontes als dem Rande der Welt, erhält diese Frage die Komponente des Lebensrandes als dem Todesgrund. Ein gesichteter, aufspringender Delphin erscheint im Gegenlicht als ein Wesen, das als Teilhaber vom Diesseits und Jenseits des Horizontes sehnsüchtig betrachtet wird. Das lyrische Subjekt erhofft sich eine Identität mit dem Delphin, aber es weiß nicht, wie diese Identität herzustellen ist.

6.1 Delphin

In dieser Eigenschaft taucht der Delphin bei Meister auch in den Gedichten „Delphin“ (Ferm 57/86, S. 26) und „Dort auf den Klippen“ (WR 79, S. 13)¹ auf und bezieht sich ein in eine lange Tradition von 'Delphingeschichten', die in der Sagenwelt der Griechen beginnt.²

Im 'Delphin' schwingt nicht nur die übersetzte Bedeutung von 'delphos' als dem Mutter-schoß und 'Gebärmutter' mit, auch die Sage vom jüngeren Dionysos, der, von See-räubern gefangen, diese, als sie betrunken waren, in das Meer scheuchte und zu Delphinen verwandelte, den nüchternen Steuermann aber verschonte, ist in dem Meerwesen, das kein Fisch ist, enthalten. „Wer dem Duft und der Kraft des Weins nicht widerstehen konnte (...) wird zum Delphin. Wer aber bewußt und aufrecht bleibt wie der Steuermann, darf im Bezirk des Menschseins verweilen.“³

Der Delphin drückt eine doppelt zwiespältige Konstellation aus: Als im Meer lebendes Lungentier, existiert es „in den Höhen der Luft und des Lichts und in den Tiefen der Klänge und des Wassers.“⁴ Als mythologisches Wesen ist es auch ein verstandesloser Mensch,⁵ der am Rausch der Tiefe als dem Traum des Todes teilnehmen kann.

Die Antizipation eines Doppelbewusstseins, in dem der Entzugscharakter der Natur und die Frage nach der Grenze des Lebens aufgehoben ist, bestimmt die Frage des Gedichtes „Delta-gebiet“.

Die Natur als Vorstellung, in die ein defizitäres Individuum einmündet, prägt die Naturbilder der weiteren Gedichtbände.⁶

Der auf das Meer gerichtete Blick taucht in „Fermate“ (1957) wieder auf. In der zweiten Strophe des einleitenden Gedichts „Ich will weitergehen“ (Ferm 57/86, S. 29) erfährt der Mensch eine neue Erkenntnis: „Am Saume des Meers / steht der Tor, / und der Wind flüstert ihm zu: / Das Salz der See / kann nicht dumm werden.“ Der Verstand, der hier als das 'Salz in der Suppe' die Qualität des Menschen ausmacht, wird als nicht aufhebbar verbildlicht. So wie

¹ „Da! aus / gebreitetem Meer / springt hoch auf / ein Delphin.“

² Vgl. dazu: Rabinovitsch, Melitta: Der Delphin in Sage und Mythos der Griechen. Dornach, Basel 1947

³ König, Karl: Bruder Tier. Mensch und Tier in Mythos und Evolution. [Perspektiven der Anthroposophie. Hg. v. J. M. Meyer und W. Niehaus]. Frankfurt/M.1983. S. 177

⁴ Ebd. S. 178

⁵ „Im Seeleninneren des Menschen überwindet Dionysos den Delphin und ermöglicht dadurch das Erwachen des intellektuellen Bewusstseins.“, ebd. S. 180. Zur Verbindung von (Harfen-)Musik und dem Apollo delphinus, vgl. ebd. S. 182

⁶ In uA ist das Gedicht „Traurig“, S. 28, noch erwähnenswert, da in ihr die Flaschenpost Osip Mandelstams aufzutauchen scheint.

das Salz des Meeres lediglich seinen Aggregatzustand verändert, aber nicht vergeht, so wird auch der menschliche Geist nicht untergehen, dumm werden, sondern 'lediglich' in einen anderen Zustand übergehen.

Auch wird auf den Sand gespültes Strandgut im Traum begriffen: „In die Hände zusammen-
genommen den einen Gedanken: / Nicht havarierende Augen retten.“¹

Für das Naturbild bei Meister ist dieses Schiffbruch-Gedicht insofern wichtig, weil in der letzten Strophe eine Idylle ersehnt wird: „Ich will weitergehn, / dorthin, wo im Ried / Vergiß-
meinnicht steht, / und meine Pfeife rauchen.“ Solche 'gemütlichen Stilleben' tauchen immer wieder auf: „Tellerrund / und von Äpfeln/ von Birnen schwer/ ist das Licht.“ (Ferm 57/86, S. 30) oder in „Leben der Torheit“ als ein Garten der Schönheit, in den die väterlich strafende Hand nicht hineinreicht: „Herr des Tages allerdings! / Aber seltsam: Nicht entbricht/ unter
seinen Blicken / den Rosen das Öl.“²

Meister ist aber weit davon entfernt die Natur hochzustilisieren, sie zu einem romantischen 'Abklatsch' zu machen und Postkartenfarben als Intensitäten zu werten. „Das Besinnen läuft / wider den Regenstrich./ Kein Regenbogen!“ („Das Blau“, Ferm 57/86; S. 35). Im gleichen Gedicht bricht er mit dem auch bei Trakl noch seltsam verklärten Bild des Landlebens:³ „Ei-
nen Schnitter, der / in die Ferse sich schnitt, / einen geköpften Hahn / zum Gefährten hat, /
wenn er die einfachen Wege hinkt und dem Blau, / dem verfluchten Himmelsblau winkt.“⁴

Was Hermann Korte für die späte Naturlyrik Eichs sagt, gilt auch für Meister:

„Eichs Gedichte wirken stellenweise wie Zurücknahmen eigener naturlyrischer Prämissen, ja sie sind im Kern Selbstreflexionen eines lyrischen Subjektes, das jenseits einer für unversehrt gehaltenen Natur einen Herrschaftsraum entdeckt hat und den Schock dieser Erfahrung zur Grundlage seiner. Naturwahrnehmung macht.“⁵

¹ Ferm 57/86, S. 20-21. Vgl. zum Schiffsbruch-Motiv weiter unten. Das Gedicht ist gefüllt mit Verweisen: Der spanische 'Gryphius' Luis de Gongora y Argota (1561-1627) wird direkt genannt; Günter Eichs trigonometrische Punkte, auch die aus dem Gedicht „Der große Lübbe-See“, erscheinen als Reifrock, der als schützender Mantel einer gefundenen Wirklichkeit, wie auch als Zeichen der konkreten Geliebten gedacht werden kann, die wie im Königskinder-Mythos auf einer Insel lebte und beim Herüberschwimmen ertrank: „... wie wart ich auf Dich! / Daß Du doch herüberschwämmest / von Deinem Ufer Tharau ...“ Die zu rettenden Augen wären bei dieser Lesart, die (bei S. Freud) von der Kastrationsangst substituierte Angst vor Verlust der Augen des Kindes, also im Gedicht der Wunsch die Geschlechtlichkeit, Sinnlichkeit, Reproduzierbarkeit für die Geliebte zu bewahren und keinen 'Schiffbruch' zu erleiden – wo und wie auch immer.

² Dieses Gedicht ist sicherlich auch eine Reflexion über den biographischen Vater, der Ernst Meister im Garten seiner Fabrik arbeiten ließ. Anders wäre das Ödipus-Motiv der zweiten und dritten Strophe nicht zu erklären. Egyptien, TK, S. 24, sieht zu einseitig die Personifikation des Todes, Soboth, Diss, S. 103 überinterpretiert den Genuss der vom Apfel des Sündenfalls und vom Abendmahl erlösenden Todesfrucht.

³ Vgl. Trakl, Georg: Das dichterische Werk. München 1987. S. 9, 27, 36, 37, 49

⁴ Das Gedicht Trakls „Die Bauern“, ebd. S. 20-21, liest sich wie eine Vorstufe zu Meisters Gedicht. Der unter der Tür krähende Hand bei Trakl ist bei Meister inzwischen gegen das Fenster geflogen, ein sensender Schnitter hat sich bei Meister in die Ferse geschnitten, und der Traklsche „Himmel bleiern und weit“ wurde bei Meister zum stahlblauen Himmel, von dem Arno Schmidt sagte: „Lieber ein Himmel ohne Engel als ein Himmel ohne Wolken.“

⁵ Korte, 1989, S. 41

Wo Eich 'Urin' auf 'Hölderlin' reimt, kombiniert Meister bei einem Waldspaziergang ein kotiges Zeitungspapier mit „scheußlichen Fliegen“ und endet: „Spaziergänge – Bücher -// und Scherze, / schön wie Disteln.“ (Ferm 57/86, S. 39)

Natur ist nicht mehr ein Ausnahmereich, aus dem paradiesische Sehnsüchte herausgelöst werden können, sondern ein Ort der Konfrontation. Zwar ist diese Konfrontation bei Meister reduziert auf die mit dem Tode, aber sie entbehrt so einer naturmagischen Funktion als Reservat gesellschaftlich-geschichtlicher Frustration.

Allerdings ist der Tod als ohnehin außergesellschaftliches wie außerindividuelles Phänomen erneut in einem Bereich, der für gesellschaftspolitische Implikationen keinen Platz lässt.

Hatte die Zerstörung und Entfremdung des herkömmlichen, ahistorischen Naturbildes eine politische Dimension bekommen, geht diese durch die Beschwörung des Todesmotives wieder verloren. Es sind nicht die „Nachtseiten der Geschichte“,¹ die beschrieben werden, sondern die 'Nachtseiten' der Existenz.

Da nun der Tod als das Gebrechen des Menschen gesehen wird, als Bruch des Lebens, hat Meisters Todeslyrik den bei Adorno geforderten Bruch nicht strukturell, sondern primär von der Motivgestaltung her erfahren. Das Ich, das die Natur gleichsam verloren hat, „und trachtet, sie durch Beseelung ins Ich selber, wiederherzustellen“² ist in der Lyrik Meisters ein todessehnsüchtiges Ich, das nur im 'Nichts' die Einheit zu erreichen meint.

Die Union von Mensch und Natur geschieht nicht in einer von Blumen und Tieren, Meer und Steinen gestalteten Natur, sondern .in der Nicht-Natur Tod.

„Komm, was sich Tod heißt, / über funkelnden Strand! / Komm, hagebuttenrot, / komm, dornenbraun, / zeige dich, komm! / Scherzend mit dir, / bin ich den ältesten Engeln verwandt.“ (Ferm 57/86, S. 45)

6.2 Insel

Die 1957 auf Ibiza entstandenen Gedichte³ hat Meister in dem Gedichtband „Pythiusa“ 1958 veröffentlicht.⁴

Die pittoreske Insel begünstigte eine in den Gedichten spürbare reflexive Naturwahrnehmung, aber auch die poetisch vermittelte Erfahrung des 'Gegenbereiches', der eine Welt mit umgekehrten Vorzeichen zu der des Festlandes sein kann. „Der Charakter der poetischen Raumes der Insel läßt sich mit den Begriffen Abgeschlossenheit, Begrenztheit und 'Dauer' und durch das dialektische Verhältnis dieses Raumes zum 'Draußen' kennzeichnen.“⁵

Wenn Meister im einleitenden Gedicht des Bandes die Überfahrt zu einem 'Stern' beschreibt und durch Genitivbindung Leben, Denken und Sterben homogen und bruchlos

¹ Soboth, Christian: Die Un-Natur der Natur. Zu einigen Gedichten Ernst Meisters. In: TK, S. 76

² Adorno, 1958, S. 80

³ Vgl. Laschen, TK, S 47f., Anm. 6; Kohlleppe, Hommage, S. 44

⁴ In Ge 64, S. 95 als „Pithyusa“. Es ist der ursprünglich phönikische Name Ibizas, der „Küste der Fichten“ bedeutete. 'Islas Pitiusas' bezeichnet den südwestlichen Teil der Inselgruppe der Balearen, hauptsächlich Ibiza und Formentera („Schlangensinsel“). Der Name ist verwandt mit der „Pythia“, im griechischen die Schlange („Phyton“), den Drachen und das Orakel benennt. Meister nutzt diese Nebenbedeutungen allerdings nicht.

⁵ Brunner, Horst: Die poetische Insel. Inseln und Inselvorstellungen in der deutschen Literatur. Stuttgart 1967. S 237

zusammenfügt, stellt er die Insel als 'insula amoena' heraus, in der das 'lost paradise' wiedererlangt werden könnte.

„Wie im religiösen Paradies gibt es auch auf Inseln meist Zeit nur als Dauer, Stillstand oder fortschrittloses Kreisen, als natürlichen zyklischen, vegetativen Ablauf.“¹

Stellt die Insel ohnehin ihre eigene Zeitlichkeit heraus, so verstärkt der 'Todesgedanke' als die Frage nach zeitlicher Kontinuität des Individuums, die Bedeutung des 'time-off'-Bereichs.

6.2.1 Stein

„Ihr, meine Steine, / meine schweigenden, / ihr, meine Pflanzen, / stumme Testamente, / verzeiht mein Wort, / heilt meinen Übermut / und mein ganz unfäßbares Kranken.“²

Das übermütige Wort stört hier nicht nur das Schweigen der Natur, sondern es steht auch als Denkresultat der Bewusstlosigkeit von Stein und Pflanze entgegen. Hölderlins Diktum „Was bleibt aber stiften die Dichter“, wird umgekehrt, Stummheit ist das Erbe. So wie Steine und Pflanzen über die „Testamente“ anthropomorphiert³ werden, mineralogisiert sich das lyrische Subjekt,⁴ das sich im Bewusstlos-Werden Heilung vom unfassbaren Kranken des Lebens erhofft.

Es wird damit eine Art genealogische Reihe aufgestellt, die man prozessual als 'Stein wird Pflanze wird Mensch wird Pflanze wird Stein' auffassen könnte.⁵ Hervorgegangen aus dem Stein, wird sich das Bewusstsein wieder im Stein verlieren.⁶

Aber die Selbsteinbeziehung in eine ontologische Reihe, die auf Vernichtung des Bewusstseins zielt, führt nicht zur Akzeptanz der 'Ahnen-Reihe', sondern zu einer Auseinandersetzung mit der Erscheinungsweise der Vorfahren. „Wenn ich am Strand / die Formen der Kiesel / lese, die Abgeschliffenheit / zu Ei und Kugel, / das gleiche Spielzeug / immer wiederholt, // darf es denn anders sein / als so zu sprechen: / Mit dir verbündet, / der ich feind bin / durch das Denkenmüssen? – // Die grauen Windungen, / hier werden sie gewaschen.“⁷

Lamprecht schreibt: „Der Stein ist die prüfende Instanz, der geheime Ritter, der über die Rechtmäßigkeit des Machens und des Gemachten sein Urteil fällt. Das Schweigen richtet über das Sagen, das Stumme über das Artikulierte. Keine andere Instanz erkennt Ernst Meister an.“⁸

Dies ist nur eine Funktion der Steine. Der andere Aspekt ist ein pädagogisch-kommunikativer, auch ein komparativer, denn erst im Vergleich mit dem Stein ergibt sich für das Subjekt die Herausstellung der eigenen Position.

¹ Ebd. S. 239

² Py 58/87, S. 40

³ Vgl. ZuF 58/87, S. 38: "(...) bis ein Stein stöhnte: / Ich bin Leib / und muß schlafen."

⁴ Vgl. Py 58/87, S. 61: „Wer denn hat mich erwählt, / den Schrei von einem Stein.“

⁵ Vgl. FuSt 60/87, S. 30: "(...) uns, die wir Steine waren"; Flut 61, S. 43: „Anfang / kann nur vertraut / sein, denn / er ist / dies Ende: / Flut / und Stein." S. 93 „Grau. Weiß. / Alt. Versteint / das Holz. Mit Äxten / unsere Namen/ hineinzuhaun, kann / kaum gelingen. (...) Vgl. ebd. S. 97

⁶ Vgl. WR 79, S. 43: „Krumen der Erde, wir / Sand und Steinen gesellt / unter bröckelndem Mond.“

⁷ Py 58/87, S. 45; vgl. Interpretation, auch im Zusammenhang mit dem verstummenden Wort Celans, bei Soboth, S. 108-109

⁸ Lamprecht, S. 230

„Entgegen / ist mir das Schweigen des Steins: Warum / schreib ich / den Laut der Nacht.“ (Ge 64, S. 261). Dieser Strophe bedeutet demnach nicht nur, dass das lyrische Ich sich als sprechendes Wesen definiert, sondern das „Entgegen“ erhält im Sinne von 'gegenüber' einen Gesprächspunkt, der als Zielpunkt das Ende des wortlosen Gespräches markiert. 'Solange 'mir' noch das Schweigen des Steines entgegen ist, solange schreibe ich noch den Laut vor Nacht, nutze ich bis zum letzten Phonem Sprache.'

Hier wird nicht eine diminuierte Sprache beschrieben, sondern eine extrem reduzierte Sprache, die im „Laut“ etwas von 'Schrei' hat, vom existentiellen Ausruf, der im 'Lärm' nicht untergehen darf. In diesem Gedicht ist das Gegenteil dessen beschrieben, was Soboth interpretiert: „Das (falschen) Sinn und (falsche) Bedeutung fortschreibende Wort verkommt zum 'Laut', zum unverbindlichen Gestammel, das Sprache zwar befreit von der Aufgabe, das 'schlechte Immer' der Geschichte zu perpetuieren und zu affirmieren, aber ohne die Möglichkeit, ihre Entfesselung in den Dienst einer Mensch und Wort nicht korrumpierenden Sinnstiftung stellen zu können.“¹

In der Gegenüberstellung und Auseinandersetzung kann den Steinen, neben der Herkunfts-² und Zielperspektive auch die Fähigkeit zum Gespräch kurzfristig gegeben werden. „Ins Verhör / nimmt dich mit Schweigen / ein Stein.“³ Oder, in extremer Ausprägung der Kommunikabilität, durch die Neudefinition von Sprache: „Sie aber haben Gespräch: / Steine mit Steinen, / klirrendes, spröde / Letter, mächtige, / in der Höhle Schlund.“⁴

Im gleichen Gedicht heißt es vorher: „Getilgt; und wieder / geerbt in des Lebens / Rede von Traum und Leib.“ Hier klingt das in der Naturlyrik immer wieder auftauchende Bild vom Kreislauf der Natur wieder an, jedoch nicht in der Art, dass etwa jahreszeitlicher Wechsel und die Kontinuität des Zyklus als Einheit des Wechselnden beschrieben werden, sondern in der extremen Einschränkung des Bildes auf die Phänomene von 'Sprache haben' und 'Sprache verlieren'.

In der Fähigkeit des Gedichtes, diese Dualität zusammenzustellen, enthebt es das Subjekt für einen Moment seiner Zerrissenheit. "(...) through metaphor to reconcile / the people and the stones. / Compose. (No ideas / but in things) Invent! / Saxifrage is my flower that splits / the rocks. "⁵

¹ Soboth, Diss, S. 109

² Vgl. „Mein Gedächtnis / von Steinen erzogen“; Ge 64, S. 265; Vgl. auch Py 58/87, S. 48. Vgl. als Grabstein „Den Stein verstand ich, / der die Namen trug“ in SG 72, S. 29

³ ZuF 58/87, S. 19. Das Gedicht spielt sehr gut mit dem Bild der Befragung beim Jüngsten Gericht, mit der Assoziation (Ver-) 'hör'-'Öhr' als dem Nadelöhr des biblischen Kamel-Reichen-Gleichnisses (eigentl. ein Übersetzungsfehler; gemeint war urspr. die Schiffstauschlaufe) lässt weltliche Antworten („verwesten / Ja und Nein“) unberücksichtigt und kreiert ein Paradies des Schweigens.

⁴ Flut 61, S. 15. Vgl. die hervorragende Interpretation bei Bärmann, TK, S. 37. Sprechende Steine auch in „Klang des Gerölls“, Py 58/87, S. 43; „Dort auf den Klippen / ein Gemurmel, scheint dir/vom Nicht und Nichts.“ WR 79, S. 13; „Die alten Steine bin ich / deren Muscheln wie Weiber / das Wasser preisen.“ Ge 64, S. 249; ZuF 58/87, S. 38

⁵ William, William Carlos: A Sort of a Song. In: The Treasury of American Poetry. Selected and with an Introduction by Nancy Sullivan. Garden City (New Jersey) 1978. S. 403

Williams glaubt noch an die Blumenkraft, die Felsen zerbrechen kann; Meister dagegen sieht andere Kräfte am Stein wirksam werden: das Wasser,¹ das Bewusstsein, das im übertragene Sinn den Stein bearbeitet,² und destruktive Elemente, die 'den Marmorbruch plündern'.³ Beim Zerbrechen des Steins wird aber auch sein Wesen als das Innere offenbar, und es erschließt sich dem Subjekt eine neue Wahrheit und Wirklichkeit: „Wenn die Schieferwand bricht, / gewinn ich / die wirkliche Tafel.“⁴ Die letzte Wahrheit allerdings, wird niemals erfahrbar, „Nie, klag ich, / werd ich / euch sehn / und / gar nicht, / wenn dieser Stein / mir in Stücke gegangen.“ (ZZ 68, S. 22), eine Einsicht, die auch Resignation zur Folge haben kann, und Rückzug in eine Kunstwelt. „Am Fels, Stoff / unvordenklicher Zeit, / reibe sich nicht auf / das denkende Fleisch / Geh / durch den Stein / im Verlaß / auf des Sterblichen Kunst. // Lies das, und / sag mir / lies!“ (SO 70, S. 39)

Es ist hier nicht der Platz, um auf alle Nebenbedeutungen des Steinmotives einzugehen,⁵ aber es ist hoffentlich durchsichtig geworden, dass im Steinmotiv das Leblose und Verschwiegene des Todes, aber auch die Rückkehr in eine Natur exemplarischen Ausdruck findet.

Es ist nicht nur die „althehrwürdige Metapher für das sprachlose Gegenbild des vergänglichen Lebens“,⁶ sondern in ihm kulminieren auch die Vorstellungen vom 'verschwiegenen Geheimnis', von der Bewusstlosigkeit, von der Härte und Bearbeitbarkeit und nicht zuletzt die Regressionssehnsucht in einen schmerzlosen Zustand, der frei ist vom Werden und Vergehen der organischen Welt.

Arntzen kann einmal zugestimmt werden, wenn er für Meister am Motiv des 'Steins' den Metapher-Begriff problematisiert:

„'Stein' und 'denken' haben bei Meister ihre Vergleichbarkeit allein in ihrer Sprachlichkeit, also dem, was das eine wie das andere unzweifelhaft konstituiert, was aber in einem langen historischen Entfremdungsprozeß zur bloßen Bezeichnung von material Gegenständlichem und zur Bezeichnung von ideal Operationalem verengt worden ist.“⁷

Arntzen recurriert hier wahrscheinlich auf Friedrich Nietzsche und dessen Sprachphilosophie. Tatsächlich kann und sollte man die vieldeutigen Motive Meisters, dem Nietzsches Philosophie wohlbekannt war, im Sinne der Perspektivismus- und Interpretations-Theorie Nietzsches sehen.

¹ Vgl. Py 58/87, S. 45, 51; S. 68, S. 20

² Vgl. ZuF 58/87, S. 98; Flut 61, S. 33, in umgekehrter Ansicht: „Der Sinn / windet sich / um den Eckstein. / Der ist rauh.“ Oder „(...) sieh die Sertse, / die schnitt / den Stein / der sie schliff.“ FuSt 60/87, S. 80

³ Vgl. ZuF 58/87, S. 49: „Bis der / Marmorbruch / blutet. // So haben sie / geplündert / das Weiße.“ Vgl. zu diesem Gedicht die sehr gute Interpretation bei Soboth, Diss, S. 3-15

⁴ Flut 61, S. 13; Vgl. dazu die Selbstinterpretation Meisters und die von Wolfdietrich Rasch in: Doppelinterpretationen. Hg. von Hilde Domin. 2. Aufl. 1966. Ffm, Bonn S. 142-148

⁵ Leider begrenzt auch der Umfang den Blick auf die teilweise bedeutungsgleichen Motive 'Staub' und 'Sand', die aufgrund ihrer Kleinheit und Flüchtigkeit interessante Differenzen zeigen. Vgl. zu Staub insb.: FuSt 60/87, S. 15, 66, 72; Flut 61, S. 59, 80, 97; ZZ 68, S. 29; KN 70, S. 33; Zsp 76, S. 22; WR 79, S. 60; AG 79, S. 128. Vgl. 'Sand': uA 56/87, S. 30; ZuF 58/87, S. 114; FuSt 60/87, S. 15, 43, 50, 65; Flut 61, S. 52; KN 70, S. 14; WR 70, S. 10, 43

⁶ Nolting, Hommage, S. 121

⁷ Arntzen, Hommage, S. 95

Dieser hatte 'Sein' nicht als ein der Sprache Vorgängiges gedacht, sondern als ein immer schon sprachlich bestimmtes aufgefaßt,¹ dessen geschichtlicher Wandel im Prozess perspektivischer Interpretation erschlossen werden könne.²

Die zentralen rhetorischen Figuren der Metapher, Metonymie und Synekdoche, bestimmen das Wesen der Sprache, indem sie bereits in ihrer Entwicklung wirksam waren. „... die Tropen treten nicht dann und wann an die Wörter heran, sondern sind deren eigenste Natur.“³ Die sprachlichen Zeichen beziehen sich also nicht repräsentativ oder expressiv auf eine referentielle, eigentliche Bedeutung, sondern die paradigmatische Struktur der Sprache ist rhetorisch, symbolisch.⁴

Der Prozessualität des Interpretationsgeschehens entsprechend⁵ ist die Referenzialität der Zeichen, d. h. ihre Semantisierung variabel.

Da es „im Wesen einer Sprache (liegt) (...) eine bloße Relation auszudrücken“⁶, können die Elemente eines Zeichensystems nicht positiv bestimmt werden, sondern nur negativ in Abgrenzung zu anderen Elementen. Als 'im Flusse' befindlicher Beziehungs-Sinn,⁷ bleibt die Bedeutung so lange gleitend, bis die Einheit eines Satzes vollendet wird.

Hier kann 'Lüge' entstehen, dann nämlich, wenn die eindeutige Fixierung im Zeichen und die damit verbundene Verkennung der wesenhaften Mehrdeutigkeit eines Zeichens stattfindet.⁸ Jeder Begriff stellt auf der einen Seite die Geschichte seiner Bedeutungen dar (und ist somit als Einheit undefinierbar), auf der anderen Seite ist er im „ersten Moment der Entstehung ein künstlerisches Phänomen“⁹, das aber in seiner weiteren Entwicklung „als ein Residuum einer Metapher übrig bleibt (...)“.¹⁰

Auch wenn die Metapher zum Begriff gerinnt, findet unterhalb dieser starren Sprachgemäuer ein metonymisches Sinngleiten statt, das die starren Linien eines scheinbar geschlossenen Begriffssystems durchkreuzt und immer wieder neu verknüpft.¹¹

Vor diesem Hintergrund wird der Motivgebrauch Meisters, der ohne Zweifel diese wichtige sprachphilosophische Schrift Nietzsches „Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne“ kannte,¹² zu einer Rückführung auf die Vieldeutigkeit der Begriffe, aber nicht um die angemessene Wahrnehmung des Autors vorzustellen, sondern als poetisches Eingeständnis der Begrenztheit des Erkenntnisaktes.

¹ Vgl. Lacan, Jacques: *Ecrits*. Paris 1966. S. 276: „Die Welt der Worte ist es, welche die Welt der Dinge schafft.“

² Nietzsche, ÜWL, KSG, Bd. 1; S. 885

³ Nietzsche, Friedrich: *Gesammelte Werke*. 23 Bde. München 1920-29. Bd. 5. S. 300

⁴ Vgl. KSG Bd. 12; 2(149)

⁵ Vgl. ebd. und Bd. 11;38, (10). Der Interpretation liegt keine eigentliche Wirklichkeit zugrunde, die erst nachträglich herausgelöst wird, sondern die Welt ist Interpretation und als solche immer perspektivisch. Vgl. dazu Kaulbach, Friedrich: *Autarkie der perspektivischen Vernunft bei Kant und Nietzsche*. In: Simon, Josef (Hg.): *Nietzsche und die philosophische Tradition*. 2 Bde. Würzburg 1985. Bd. 2. S. 90-106

⁶ Bd. 13; 14 (122); Vgl. ÜWL S. 879

⁷ Vgl. Bd. 12; 2 (108)

⁸ Vgl. ÜWL, S. 880f.

⁹ Bd. 7; 8 (41)

¹⁰ ÜWL, S. 882

¹¹ Vgl. ebd. S. 887

¹² Vgl. das Zitat „auf dem Rücken eines Tigers in Träumen hängen“, ÜWL, S. 877 und ZuF 58/87, S. 26

„Ueberhaupt aber scheint mir die richtige Perception – das würde heissen der adäquate Ausdruck eines Objektes im Subjekt – ein widerspruchsvolles Uebling: denn zwischen zwei absolut verschiedenen Sphären wie zwischen Subjekt und Objekt giebt es keine Causalität, keine Richtigkeit, keinen Ausdruck, sondern höchstens ein ästhetisches Verhalten, ich meine eine andeutende Uebertragung, eine nachstammelnde Uebersetzung in eine ganz fremde Sprache.“¹

An dieser Stelle mündet die Motivanalyse ein in die Sprachkonzeption Eichs, Bachmanns oder Celans.

Signifikanterweise ist der Stein auch eines der zentralen Motive bei Celan. Mit 48 Nennungen steht dieses Motiv in der Häufigkeit nach den Nomina 'Wort, Auge, Nacht, Welt' und 'Zeit' an herausragender Stelle.²

„Der Stein ist, ähnlich dem Sand und dem Eis, ein anorganisches Gebilde. Es ist ein Ding, das keinen Rest Leben mehr hat, zu einem Körnchen Tod, einem Klumpen von Unerklärlichem geworden. Dieser ärmliche Gegenstand ist in einem Gedicht Celans [„Der Stern aus dem Meer“; R.B.] der Gegenpol des lebendigen Herzens, und jedes erfährt vom anderen die Tiefe der eigenen Existenz.“³

Für die Vielschichtigkeit des Steinmotives, die bei anderen Motiven wiederauftauchen wird, ist aber jene Komponente konstitutiv, die den Stein als das grundsätzlich Andere wahrnimmt, als Phänomen der Natur, das und die sich grundsätzlich entzieht und die den Betrachter grundsätzlich auch die Distanz zum Betrachteten spüren lässt.

Das sehnsuchtsvolle Streben nach Aufhebung der Distanz bei gleichzeitigem Wissen, dass dies im Leben und auch sprachlich nicht geschehen kann, kennzeichnet das Steinmotiv bei Meister und seinen (literarischen) Zeitgenossen.

„(...) / wer kennt nicht das Verlangen / zum Urgestein?“⁴

So wie der Stein der Ausnahmebereich 'en miniature' ist, ist die Insel der Ausnahmebereich 'en gros' und der Tod der Ausnahmebereich 'par excellence'.

„Vergiss nicht, Mensch, den Wollust ausgelobt: / du – bist der Stein, die Wüste, bist der Tod ...“⁵ In Nietzsches Dionysos-Dithyramben taucht der Gegenbereich neben der Wüste auch als Insel im Meer auf, die Zarathustra, vor Tier und Mensch fliehend, aufsuchte. „Verschlagene Schiffer! Trümmer alter Sterne! / Im Meere der Zukunft! Unausgeforschte Himmel! / nach allen Einsamen werfe ich jetzt die Angel: / gebt Antwort auf die Ungeduld der Flamme, / fangt mir, dem Fischer auf hohen Bergen, / meine siebente letzte Einsamkeit! – –“.⁶

¹ ÜWL, S. 884

² Vgl. Nielsen, Karsten Hvidfelt und Harald Pors: Index zur Lyrik Paul Celans. München 1981. S. 289, noch weit vor 'Haar, Meer, Wasser, Tod'.

³ Anderle, Martin: Strukturlinien in der Lyrik Paul Celans. In: Meinecke, Dietlind (Hg.): Über Paul Celan. Frankfurt/M. 1970. S. 63f.

⁴ Benn, Gottfried: Am Brückenwehr II. In: Gesammelte Werke. Bd. III. S. 159. Natürlich nicht nur bei Zeitgenossen. Trakls berühmter Vers „Und leise rührt dich an ein alter Stein“ sei hier stellvertretend genannt. Heidegger kommentierte zum Steinmotiv bei Trakl: „Im Stein verbirgt sich der Schmerz, der, versteinert, sich in das Verschlussene des Gesteins verwahrt, in dessen Erscheinen die uralte Herkunft aus der stillen Glut der frühesten Frühe leuchtet.“ In: ders.: Unterwegs zur Sprache. Pfullingen 1959. S. 63

⁵ Nietzsche, Friedrich: Unter den Töchtern der Wüste (Dionysos-Dithyramben). KSA. Bd. 6, S. 387

⁶ Ebd. S. 394

Den Angler auf hohem Fels, und hier kehre ich wieder zum 'Phythiusa'-Band zurück, beschreibt auch Meister: „Ein Angler / sitzt im Fels / mit leichten Schuh / und wirft den Köder aus. / Das Meer liegt unter ihm.“¹

An diese Stelle kommen die Motive der Insel, des Steins und des Meeres zusammen und bilden einen meditativen Ort, an dem über (das Leben und) den Tod nachgedacht wird: „Nun, / was den Tod angeht, / den Tod, der jedem / Gegend ist, / in die er eingeboren / (niemand, der nicht von hier).“ (V 6-11)

Das Ensemble dieses Naturbildes wird in „Pythiusa“ und auch in den folgenden Bänden eines der wichtigsten Bildkompositionen bleiben. Es fungiert als Sinnbild einer Gedankenkonstellation, die die Rückkehr in den unbewussten Ursprung mit dem Stein, die Rückkehr in ein diffuses Nichts mit dem Meer gleichsetzt und die temporäre Existenz als kurzfristiges Auftauchen in eine sensitive und reflexive Seinsweise dem entgegensetzt.

INDES²

Blühendes dunkles Grün
über die Insel hin
Steine Steine über die Insel hin
Augen Haar Hände
im Licht über Steinen und Pflanzen ...

Indes: kein
Grün, nicht Purpur und Blau gesellt
zum Ufergefels
wild Gründendes fremd,
vom Meere gemeißelt.

Für Nietzsche war die Insel und der 'Süden' noch ein idyllischer Ort gewesen, eine Art Erlösungslandschaft, eine „aufnehmende und von dem Erkenntnischaos des 'Nordens' erlösende idyllische 'Heilslandschaft' mit ihrer Gegenwart und einfachen übersichtlichen Dinglichkeit.“³ Schiff, Fels, Feigenbäume, Turm, Hafen, das Geblök der Schafe, die Vögel waren Objekte der Ergötzung, bzw. Dinge, derer das Subjekt habhaft werden konnte.⁴

„Unschuld des Südens, nimm mich auf.“⁵

Meister nimmt in Pythiusa die gleichen Objekte wahr, aber sie haben die Sinnhaftigkeit, die Nietzsche im 'Süden' poetisch gefunden hatte, verloren. Die Flucht in den Ausnahmebereich

¹ Py 58/87, S. 42.V 5, wahrscheinlich in der Rimbaud-Ausgabe falsch mit „liegt“ anstatt „tief“ angegeben, das in Akzente 3, 1959, S. 264: Ge 64, S. 105, AG 77, S. 26 auftaucht

² Py 58/87, S. 44

³ Brunner, Poetische Insel, S. 218

⁴ Vgl. das Gedicht „Im Süden“. Anhang zur „Fröhlichen Wissenschaft.“ In: Nietzsche, Friedrich: Werke. Hg. v. Karl Schlechta. München Bd. II, 1984. S. 537

⁵ Ebd.

ist Meister nicht gelungen. Die Geliebte des Nordens, die alte Frau 'Wahrheit',¹ ist in „Ich sag“ (Py 58/87, S. 56) bei Meister eine in den Jahren stehende Prostituierte, die „Farbe für die Schiffe nimmt“, eine grotesk wirkende Verkörperung der Todesverfallenheit, vor der zu fliehen nicht gelingen kann.

Auch die Schafe erscheinen bei Meister in Verbindung mit dem Hirten nicht als traditionell beliebte Evokation einer Naturverbundenheit,² sondern als Beispiele einer vom Mensch vergewaltigten Natur: „Die sie ruft die Lämmer, / Hirtin, / hütet sie nicht auch / die Schemen solcher / Schafe, die sie überließ / den Schlächtern?“³

Ein letzter Vergleich der Objektwahl Meisters und Nietzsches Zarathustra tut im Kapitel „Auf den glückseligen Inseln“⁴ eine neue Botschaft kund:

„Die Feigen fallen von den Bäumen, sie sind gut und süß, (...) Also, gleich Feigen, fallen euch diese Lehren zu, meine Freunde: nun trinkt ihren Saft und ihr süßes Fleisch! (...) Seht, welche Fülle ist um uns! Und aus dem Überflusse heraus ist es schön hinaus zu blicken auf ferne Meere.“

Wo Zarathustra in ein freies und offenes Land hinein sein Evangelium verkündet, spricht Meister im folgenden Gedicht „Milde Schlucht“ von geographischer Enge, der Schlucht als dem veräußerlichten Ort des Daseinsrisses:

„Schlucht, / milde Schlucht ... / heißt ihr Besitzer niemand? // Schlucht, milde Schlucht / In ihrem Anfang ein Feigenbaum. / Heißt sein Besitzer Niemand? // Frage nicht. / Von den Früchten des Baumes/ iß! // Zu Eingang ein Feigenbaum, zu Ausgang ein Strand. / Klang des Gerölls. / Reine Woge // Zu Eingang ein Strand. / Zu Ausgang ein Feigenbaum. // Heißen wir Niemand?“ (Py 58/87, S. 43)

Nietzsche hatte noch „Gott ist tot“ verkünden und die Geburt des Übermenschen proklamieren können, Meister dagegen kann nur noch nach dem Ersatz der nun fehlenden Transzendenz fragen: 'Welche Zugehörigkeit gibt es?'

Die metaphysische Frage nicht zu stellen wird empfohlen, die Früchte des Lebens zu nehmen geraten, aber das Eingebundensein zwischen dem Baum vom Sündenfall und der Auslöschung im Nichts des Wassers stößt gleichsam automatisch auf die Frage nach dem Kommenden.

Nietzsche sprach weiter: „Einst sagte man Gott, wenn man auf ferne Meere blickte; nun aber lehrte ich euch sagen: Übermensch.“⁵

¹ Ebd. S. 538

² Wie etwa bei den 'Pegnitz-Schäfern' des Barock.

³ Py 58,87, S. 49. Vgl. auch die letzte Strophe von „Plötzlich“, ebd. S. 47: „Noch eine Weile / steht das Schaf mit dem säugenden Jungen in diesem ätherischen Blühn. / Dann Dunkel plötzlich / wie bei einer Enthauptung.“ Die Schemen der Skelette dort, ist hier der Lichtschatten, als Vorausdeutung des Todes.

⁴ Nietzsche, Friedrich: Also sprach Zarathustra. In: Werke. Hg. v. Karl Schlechta. Bd. TI. München 1984. S. 617

⁵ Nietzsche, Zarathustra, S. 618

Meisters Subjekt steht auch am Strand, aber es vermisst die verheißene Vision; auf ferne Meere blickend sieht es 'Tod' und fragt sich, wie ein Ich negiert werden könne zu einem Niemand.

Die Naturlyrik Meisters ist an diesem Punkt gekennzeichnet von der Zerstörung einer Idylle-Illusion; indem er die Wertigkeit traditioneller Motive verändert und entfremdet, in jedem wahrgenommenen Objekt ein Vanitas-Symbol sieht, 'zementiert' er die verloren gegangene Natureinheit.

Die Dekonstruktion der Bildwelt, sei sie literarischen Ursprungs, sei es die der sinnlichen Wahrnehmung, führt die Zerrissenheit der Objektwelt vor, die bis in den visionären Ausnahmestadt der Insel vorgedrungen ist.

Gottfried Benns Rönne hatte als Gefängnisarzt auf einer Insel erfolgreicher das Eingehen in die Fluchtlandschaft leben können.¹ Im Versuch Welt als Sprache neu zu konstruieren,² die Insel als Ausnahmereich und Experimentierfeld anzusehen, in der die Gegebenheiten der 'Welt' aber noch hineinreichen, wird durch Neuverknüpfung eine eigene Systematik hervorgerufen. Die Insel ist ein 'Heilungs'-Zentrum, in dem eine neue Logik, eine träumerische Phantasietätigkeit („Zimtwälder“) und eine ersehnte wie gleichzeitig abgelehnte Liebesbeziehung zusammengewürfelt werden und im Resultat ein autonomes, wenn auch einsames Wesen zurücklassen. Damit ist es aber auch ein Bild der Kunst als einer schönen abgeschlossenen Insel, deren einsamer Herr der Dichter ist.³

In ihr gibt es dann das 'absolute Ich', das ein kommunikatives Gegenüber nicht mehr kennt. „Den Charakter des Grammatischen auszuschalten schien ihm ehrlicherweise notwendig, denn die Anrede war mythisch geworden.“⁴

Meister kennt diese Sinnkonzepte, die Regressionswünsche gegen das Bewusstsein, die Traum- und Rauschvision, aber sie lösen nicht das Problem des Todes: „Gesetzt, / ich fragte so / und gäbe Antwort: / Ich! // Des Abgrunds wär ich / immer nicht / enthoben / meines Wunders.“

Die Insel und der Band „Pythiusa“ verlassend, muss an dieser Stelle die Behandlung eines Motivbereiches folgen, der notwendig, mit der Insel zusammenhängt: Das Meer, und als Abwandlungen des Bildfeldes, die See, das Wasser, der Fluss und der Schnee.⁵

¹ Novelle: Die Insel. In: Benn, Gottfried: Sämtliche Werke. Hg. v. Gerhard Schuster. Bd. 3 Stuttgart 1987. S. 62-71. Zu dieser und anderen Insel-Beschreibungen bei Benn vgl. Brunner, S. 222-234

² Seine Studien galten der Schaffung einer neuen Syntax.“, S. 64

³ Ähnlich auch bei George, Mallarme, Hofmannsthal; vgl. Brunner, S. 218-220.

⁴ Benn, Insel, S. 65

⁵ Die Motive 'Fluss, Regen, Schnee, Wasser' können hier nicht dargestellt werden. Vgl. aber zum Fluss: USS 53/86, S. 17. DSG 54/86, S. 59; uA 56/87, S. 13, 38; SG 72, S. 14, 15, 17; KN 70, S. 11; besonders WR 79, S. 30: „niemals endendes / Fließen und Fliehn.“ Vgl. zum Regen: Ferm 57/86, S. 35, 36; uA 57/87; S. 13; Flut 61, S. 23, 30, 59, 97; 'ZZ 68, S. 33. Vgl. zum Schnee (auch sehr wichtig bei Celan und Aichinger): LL 59/87; S. 66, 67, 72, 75, 76, 78; ZuF 58/87, S. 97; FuSt 60/87, S. 68, 74; KN 70, S. 7, 17, 27, 30, 32; Vgl. dazu Soboth, Diss, S. 67; Arntzen, Hommage, S. 146. Vgl. zum Wasser: Ferm 57/86, S. 24, 28; uA 56/87, S. 19, 23; Py 58/87, S. 59; ZuF 58/87, S. 104; FuSt 60/87, S. 11, 21, 43, 66, 75; Flut 61, S. 33, 43, 82; Ge 64, S. 241, 249; KN 70, S. 10, 13, 15, 29, 31, 39, 48; SG 72, S. 32, 46; WR 79, S. 11, 19, 68. (Vgl. bei Trakl, Werk, S. 33, 40, 67, 70, 119ff.)

6.2.2 Meer

Meister wollte bei Karl Löwith über Nietzsche „'Die ewige Wiederkunft des Gleichen', aufgezeigt am Schiffsymbol, Ufer u. a.“¹ promovieren, aber es würde hier zu weit führen, den schon am Inselmotiv weiten Nietzsche-Rekurs hier fortzusetzen.

Ein zentrales Zitat aus der „Fröhlichen Wissenschaft“² soll hier aber der Ausgangspunkt der Analyse der Meeresmetaphorik bei Meister sein.

„Im Horizont des Unendlichen. – Wir haben das Land verlassen und sind zu Schiff gegangen! Wir haben die Brücken hinter uns – mehr noch, wir haben das Land hinter uns abgebrochen! Nun, Schifflein! Sieh dich vor! Neben dir der Ozean, es ist wahr, er brüllt nicht immer, und mitunter liegt er da wie Seide und Gold und Träumerei der Güte. Aber es kommen Stunden, wo du erkennen wirst, dass er unendlich ist und dass es nichts Furchtbareres gibt als Unendlichkeit. Oh des armen Vogels, der sich frei gefühlt hat und nun an die Wände des Käfigs stößt! Wehe, wenn das Land-Heimweh dich befällt, als ob dort mehr Freiheit gewesen wäre – und es gibt kein Land mehr!“

Dass das Meer das Sinnbild für eine furchtbare Unendlichkeit ist, ergibt sich aus dem Standpunkt des Betrachters, dessen Blick vom Strand aus kein Ende des Meeres wahrnehmen kann. Der Horizont begrenzt nicht das Meer, sondern das Blickfeld der 'Weit-sicht'.³

„Am Rande des Meers, / vom Horizonte gezogen / 'zu Rande', das ist / woanders. // Zu Rande: Die Ankunft von jedem.“⁴ Indem der Meerblick auf die Todesperspektive projiziert wird, fungiert das Meer als uralter Topos für eine Todesvorstellung, die das Ende jedes individuellen Lebens, die Aufhebung aller Unterschiedlichkeit und Zerrissenheit in ein indefinites Nichts ausmacht.⁵

„Das Meer / aller Mündungen / Summe?“⁶ Es gewinnt damit eine böses, fressende Bedeutung, gegen die das Subjekt sich, wenn auch hoffnungslos, wehrt: „Auf der Woge / ein Gleichmut / zäumte die Reise / zum sprachlosen Ziel, / Ziel das sich wirft. / Rings staken Speere im Meer.“⁷

Es taucht ein weiterer bekannter Topos auf: die 'navigatio vitae', die Schiffsfahrt als Daseinsmetapher.⁸

¹ Else Meister, E. M. Gymn. 1980, S. 16

² Nietzsche, Friedrich: Die fröhliche Wissenschaft. In: Werke. Hg. v. Karl Schlechta. Bd. 2. München 1984. S. 400 (= S. 124).

³ Neben den schon im anderen Zusammenhang erwähnten „Am Saume des Meers steht der Tor“, Fern 57/86, S. 19 (der „Tor“ könnte durchaus Nietzsches „Narr“ aus „Nur Narr! Nur Dichter“ sein); uA 56/87, S. 26; Vgl. u.a. Fern 57/86, S. 20; Flut 61, S. 44, 46; ZuP 58/87, S. 36. Vgl. auch Baudelaires „L'homme et la mer.“

⁴ KN 70, S. 23

⁵ Vgl. „Tiefsee ... dunkle Spinne.“ uA 56/87, S. 27; Flut 61, S. 93

⁶ Flut 61, S. 44. Über 'einmünden' kommt Meister auch zum Bild des Mundes, der Wasser trinkend Tod verinnerlicht. Vgl. PuSt 60/87, S. 10; KN 70, S. 29; Flut 61, S. 11, 84, 88, 91

⁷ Vgl. „du hattest / vom Bösen des / Meeres etwas.“ Flut 61, S.84; „der Absprung / ... / in den Rachen des Meeres“, ebd. S. 88

⁸ Vgl. „Speere.“ ZuF 58/87, S. 109

Leitendes Schema ist dabei „die Kontraposition von festem Land und unstetem Meer“,¹ aber sie verliert bei Meister die Komponente des festen Landes. Das, was Nietzsche nämlich mit dem Verlust des Landes gesagt hatte, führt Meister dazu, auch das Land als eine See zu bezeichnen, das mitunter daliegt „wie Seide“⁹: „Hier aber über / des Apfels Fäulnis, der / die roten Kerne speit, / sind wir gegangen, hoch / dem Meere gegenüber, / auf seidenem Boden wie / ein anderer.“²

Der Tod entzieht dem Subjekt festen Grund; es ist ständig gefährdet, durch die Unbilden des Meeres auch die geringe Sicherheit eines fragilen Bootes zu verlieren.

„Wider-wogend / und wiederschäumend / wehes Meer! / Die Fahnen der Schiffe / lassen die Winde, / kreuz und quer / geblasen aus jenem / törichten / Pausbackenkopf.“³

Auf Dauer kann sich das Schiff nicht auf dem Wasser halten, es erleidet Schiffbruch, kann sich den verschlingenden Wassern nicht mehr entziehen. „Weltsinn / wird aufgesogen / von ihm selbst. Im Strudel / wesen uns Leiber, / (...) // Kähnen auf / der saugenden Flut.“⁴

Bemerkenswert ist auch ein Gedicht, in dem der Dichter sich vor dem Untergang retten kann: „Schlohweißes Haar / des Kapitäns / im gelben Hurrikan. / In Fetzen alles. / Die Fracht, / wohl tausend // Säрге Fratzen, / schießt grundwärts / mit dem Schiff. // Gerettet reitend / auf dem Albatros, / schrei ich Matrosenlied.“⁵

Meister benutzt hier Baudelaires „L'Albatros“, der von Matrosen gefangen und gequält wurde und Symbol für den Dichter war, der sich in sprachlich schlechter Umgebung nicht erheben konnte.⁶ Aber in Meisters Gedicht erlebt der Dichter auf dem Albatros eine Errettung und schreit eine neue Art Matrosenlied: das des Untergangs. Der Dichter wird zum Zeugen einer Katastrophe, gleichzeitig zum Propheten, der die Widrigkeiten des Meeres beschreibt. Das Schiff bleibt aber die Todesfähre Sharons: „Nachen in den Schäumen / fand die Route mit dem Todesverstande.“⁷

Das Schiff ist der Ort des Lebens geworden, ohne Hafen fährt es bis in den Abgrund, in den es vom Meer gezogen wird. Es kann als Wagnis und Chance aufgefasst werden,⁸ aber seine Todesverfallenheit ist evident; „Dies aber ist / das Schiff, die Tiefe steht / auf uns zu, sie mißt / entlang unseren Augen.“⁹ Wo das Motiv des Meeres auftaucht, liegt es nahe, dass auch das Motiv des Fischers und des Fisches benützt wird.

¹ Vgl. uA 56/87, S. 11: „(...) fährt das Schiff, MARIA MEDEA, / ein schlingender Steamer, / die ölige Route. Keine Segelharmonika, / von äternischen Winden geblähte. Navire sans delires. // Bist'n Matrose / ohne Verzierung (...);“ Vgl. Py 58/87, S. 37; ZuP 58/87, S. 98. Vgl. Flut 61, S. 11, 77

² Flut 61, S. 100

³ ZuF 58/87, S. 78. Man beachte die Auflösung eines romantischen Wind-Bildes. Interessante Abwandlung des Bildes auch in: Flut 61, S. 44: „Die Sorge: als Wind / bespringt sie / den Rand / erblickter See, / verdingt sich als Segel / dem Grunde.“

⁴ FuSt 60/87, S. 59; Vgl. ZuF 58/87, S. 50; uA 56/87, S. 27

⁵ ZuF 58/87, S. 57

⁶ Zum gesamten Bildkomplex vgl. Rüesch, Jürg Peter: Ophelia. Zum Wandel des lyrischen Bildes der 'navigatio vitae' bei Arthur Rimbaud und im deutschen Expressionismus. Zürich 1964

⁷ Flut 61, S. 38; Vgl. auch ebd. S. 98; SG 72, S. 27; ZuF 58/87, S. 68. Vgl. zum Reise/Fahrt-Motiv : ZuF 58/87, S. 50, FuSt 60/87, S. 66; Flut 61, S. 17, 37; Ge 64, S. 256, 259; ZZ 68, S. 15, 20, 28; KN 70, S. 11, 31; SG 72, S. 44, 47. Vgl. dazu Frank, Manfred: Die unendliche Fahrt. Ein Motiv und sein Text. Frankfurt 1979

⁸ vgl. Ge 64, S. 239

⁹ Flut 61, S. 101

An anderer Stelle wurde am Gedicht „Zeigen“ (ZuF 58/87, S. 106) dargelegt, wie ein toter Schiffer, der von seinen 'Kollegen' aus dem Wasser gezogen wird, „Graues vom Grunde“ zeigte. Er zeigte auf den Tod als dem letzten Fanggrund im Meer. Auf diese Weise wurde das Meer zum eigentlichen Fischer, die menschlichen Fischer in ihrem Kahn erfuhren sich und ihre Existenz als gegenteilige Vorstufe zum Meer.

Im Gedicht „Eigenschaften“¹ wird in einer Variation zu Trakls Gedicht „Ruh und Schweigen“² der Todesfischer 'Meer' mit dem Todessymbol 'Stein' verbunden:

„Farbloser Kristall, / vom Wasser umgeben: // im klaren Stein / schimmert Narziß, / und es funkelt in ihm / des Blitzes Haken. // Licht aber / vom allgemeinen Licht / ist das Wasser; es lehrt den Kristall, // es sei der gerechte Fischer.“

Die Entwicklung der Analyse entwickelte sich bisher von der Strandperspektive, zur Schiffsperspektive; diese wiederum wurde als dem Meer (= Tod) verfallen gezeigt; das Schiff verschwand von der Meeresoberfläche in die Tiefen der See, wo es als Meeres-Ding zum Meeres-Wesen werden konnte, das als 'Fisch' seinen bildlichen Ausdruck gewann. Der Fisch steht damit in einem mehrschichtigen Bedeutungszusammenhang.

Er enthält einmal religiös/biblische Implikationen,³ zum zweiten die Funktion als Wesen, das an den Geheimnissen des Meeres partizipiert (wie der Delphin), weiterhin die übertragene Bedeutung vom untergegangenen Schiff und ebenso kennzeichnet der Fisch den Sinn, der aus dem Ganzen (des Meeres) herauszulösen ist.

Schon in 'Ausstellung' ist das Fisch-Motiv wichtig,⁴ im „Dem Spiegelkabinett gegenüber“ schon ganz explizit, „dass man das Schicksal des Speisefisches teilen könnte“,⁵ ein trauriger Fisch des Todes, ein Vanitas-Symbol.⁶

Die Verschmelzung der verschiedenen Bedeutungsschichten ist in einem Text aus dem Nachlass schön zu ersehen, es heißt: „Das Schiff und der Fisch.“⁷

¹ Flut 61, S. 25. Erstveröffentlichung in „Lyrik unserer Zeit.“ 1. Folge. Hg. v. Kurt Leonhard und Karl Schwedhelm. München, Esslingen 1961. S. 47. In Ge 64 Vers 5 „darin“, Flut 61 „in ihm“

² Trakl, Georg: Das dichterische Werk. München 1987. S. 63: „Hirten begruben die Sonne im kahlen Wald. / Ein Fischer zog / In härenem Netz den Mond aus frierendem Weiher. // In blauem Kristall / wohnt der bleiche Mensch, die Wang' an seine Sterne gelehnt.“

³ Vgl. Meeresfischer, Gleichnis von der Vermehrung der Fische, 'Ichtys'. als Jesus Christus Zeichen. Vgl. die Säkularisierung und die Auflösung der Kahn-Bildes der Bibel in ZuF 58/87, S. 38

⁴ Vielleicht sogar entscheidend für die Interpretation des Bandes. „Der Fischzug“, Au 32/85, S. 52 gibt m.E. den zentralen Schlüssel für die Perspektivität des lyrischen Ich. Es beschreibt das Gefängnis der Fische, das Wasser, setzt sich mit der Fischperspektive gleich, konstruiert das Wasser als Selbstreflexion und mischt den blauen Blick mit der roten Vernunft (blau = Wasser, Himmel; rot = Blut des Kopfes = Verstand). Vgl. zum Fisch auch ebd. S. 26, 56, 60

⁵ Heselhaus, Negative Symbolik, S. 441

⁶ Vgl. DSG 54/86; S. 55; dazu Soboth, Diss, S. 79: „Der 'traurigste' Fisch, der 'raubende Fisch', der Gold speit: Präfigurationen des Melancholikers, der versuchen wird, die untergegangene Sonne und die toten Götter zu ersetzen.“ Aber es geht nicht um eine Substitution von Religion, sondern um deren ersatzlose Streichung! Vgl. in diesem Sinne Ferm 57/86, S. 19, 21, 26; uA 56/87, S. 13; ZuF 58/87, S. 50, 64, 65; FuSt 60/87; S. 79; Flut 61, S. 38, 45, 102;

⁷ TK, S.12

„Das Schiff / transparent als es kentert / und sinkt / auf tiefen Grund, / begrüßt es / der blinde Fisch. / Er meint und so meint auch / das Schiff: dass man seit jeher sich kennt.“ Zurück zum Schiffsmotiv kommend, muss hervorgehoben werden, dass bei Meister die Perspektive des Zuschauers am Strand, der den Schiffbruch wahrnimmt, nicht eine Position der Lustschöpfung ist,¹ sondern eher die Ansicht Montaignes widerspiegelt.

„Nicht ein wie auch immer ins Innere zurückgenommener Besitz erweist sich als das, was im Schiffbruch des Daseins gerettet werden kann, sondern der im Prozeß der Selbstentdeckung und Selbstaneignung erreichbare Selbstbesitz.“²

Da bei Meister aber der Schiffbruch im Dasein dem Ende des Daseins gleichkommt, ist der Prozess der Selbstentdeckung das 'Bedenken des Todes'. Das Strandgut, als die angeschwemmten Zeugnisse eines Schiffbruches, sind keine Zeichen von den Schicksalsschlägen des Lebens, sondern reine Todessymbole.³

„Du sagtest, / meinen Blick lenkend / gegen die hohe See: / Wohin man auch sieht, / alle die Schiffe kentern.“ (KN 70, S. 14). In der Absolutsetzung der Schiffbruch-Metaphorik wird nicht die quantitative Eigenschaft voll ausgenutzt, sondern die Metapher schlägt um in ein Synonym des Todes als dem alleinigen allgemeinen Ereignis des Lebens.

Durch die vertikale Orientierung des Absinkens, Eintauchens und Aufgehens im Meer erhält Meister auch das Bild des Abgrundes, der mit dem philosophischen Terminus des 'Grundes' verbunden wird.

„In Meisters poetischem Kosmos rangieren der Grund und sein Derivat Abgrund an prominenter Stelle. Sie sind cum grano salis Synonyma für Tod und das Nichts. (...) er [der Grund; R.B.] schafft sich ein Organ, sein Medium im Dichter.“⁴

So war es schon beim toten Schiffer, der das 'Graue vom Grund' zeigte, so beim „Der Grund kann nicht reden“,⁵ so auch durchgehend durchs Gesamtwerk.⁶

Der 'Grund' setzte den Bedeutungsschwerpunkt auf die sprachliche Nicht-Begründbarkeit des Todes bei gleichzeitiger Akzentuierung des Meeresgrundes als dem Boden, auf dem das Leben endet.

„Vom Abgrund sprechen wir dort, wo es vom Grund weggeht und uns ein Grund fehlt, sofern wir nach dem Grund suchen und darauf ausgehen auf einen Grund zu kommen.“⁷ Solch ein Verständnis meint man in einem nachgelassenen Gedicht Meisters auftauchen zu sehen:

¹ Vgl. dazu, Blumenberg, Schiffbruch, S. 28-46

² Ebd. S. 17

³ Vgl. Py 58/87; S. 52; ZuF 58/87, S. 26

⁴ Ägypten, TK, S. 24

⁵ FuSt 60/87, S. 9. „Der schreibt kein Tagebuch, / Grund, der aus Totem und Toten steht / der die Säulen aus Wasser trägt / und die immer / geschlagene Flotte der Worte.“ Vgl. die sehr ausführliche Interpretation bei Nolting, Hommage, S. 129 ff. Vgl. auch Kiefer, Nachwort FuSt, S. 84, 85; Soboth, Diss, S. 114

⁶ Vgl. „liebste, was zugrunde geht, den Grund des Zugrundegehens.“ USS 53/86, S. 9; Vgl. Ferm 57/86, S. 45; uA 57/87, S. 19; ZuF 58/87; S. 25, 104; Flut 61, S. 44, 46; Ge 64, S. 240; ZZ 68, S. 7, 8, 28; KN 70, S. 54; SG 72, S. 8, 19; WR 79, S. 15

⁷ Heidegger, Martin: Die Sprache. In: ders.: Unterwegs zur Sprache. Pfullingen 1959. S. 13. Vgl. in 'Sein und Zeit': „Grund wird nur als Sinn zugänglich und sei er selbst der Abgrund der Sinnlosigkeit.“ Zitiert nach Feick, Hildegard: Index zu Heideggers 'Sein und Zeit'. Tübingen 2. Aufl. 1968. S. 42

„Zwischen zwei Lippen / der Absprung des Worts. // (...) und kein Grund im Abgrund / ist finsterer (...)“.¹ Es betont die Vorstellung der Schlucht,² in die der Mensch durch das Bewusstsein seiner Vergänglichkeit hineinfällt.³

Wo Heidegger aber in der Sprache noch einen Fallschirm über dem Abgrund erblicken konnte,⁴ wo Baudelaire noch ein unbekanntes Sein, in dem Neues erschaut wird, erhoffte und Mallarmés Schönheit in genau dem Abgrund wohnte, den Baudelaire angerufen hatte,⁵ oder die Mystik den Abgrund 'Gott' nennen konnte⁶ und ihn damit ebenfalls transzendierte, erwächst Meister aus der Beschreibung des Abgrundes kein neuer Sinn, es sei denn die vage Vermutung des Trostes, der im Dichtungsakt anklingt.

Vielleicht könnte man Meisters Erforschung des (Ab-)Grundes als Suche des Autors nach einem Vorsprung in der abgründigen Schlucht verstehen, als 'Atemwende'; wie sie Celan formuliert hat:

„Wer weiß, vielleicht legt die Dichtung den Weg – auch den Weg der Kunst – um einer solchen Atemwende willen zurück? Vielleicht gelingt es ihr, da das Fremde, also der Abgrund und das Medusenhaupt, der Abgrund und die Automaten, ja in einer Richtung zu liegen scheinen, vielleicht gelingt es ihr hier, zwischen Fremd und Freund zu unterscheiden, vielleicht schrumpft gerade hier das Medusenhaupt (...)? Vielleicht wird hier, mit dem Ich mit dem hier und solcherart freigesetzten befremdeten Ich, – vielleicht wird hier noch ein Anderes frei?“⁷

Aber das Andere ist immer ein Geheimnis. Die Empfindung vom Geheimnis des Abgrundes der Schifffahrt und des Meeres spürt man in der Lyrik Meisters, aber immer verbunden mit dem Zweifel, ob das Geheimnis nicht inhaltlich leer sei. Aber das Meer als Ort unergründlicher Geheimnisse war die ideale Chiffre für ein Bedeutungskonglomerat von Grenze und Grenzenlosigkeit, Lebensfahrt und Sinnsuche, Regressionsvorstellung und Todesangst, Sprache und Sprachlosigkeit.⁸

„Am Meere. – Ich würde kein Haus bauen (...) Müßte ich aber, so würde ich (...) es bis ins Meer hineinbauen – ich möchte mit diesem schönen Ungeheuer einige Heimlichkeiten gemeinsam haben.“⁹

¹ TK, S. 13

² Vgl. WR 79, 57: „rand- und // grundlose Schlucht, / Himmel heißen“.

³ Vgl. uA 56/87, S. 7, 19; Py 58/87 S. 41, 48; FuSt 60/87, S. 81; Flut 61, S. 39, 72; Ge 64, S. 243; SG 72, S. 42; WR 79, S. 33, 41, 58

⁴ „Die Sprache spricht. Wenn wir uns in den Abgrund, den dieser Satz nennt, fallen lassen, stürzen wir nicht ins Leere weg. Wir fallen in die Höhe.“ Heidegger, Sprache, S. 13

⁵ Vgl. Hamburger, Wahrheit, S. 63

⁶ Vgl. Weber, Religiöse Dimension, S. 25

⁷ Celan, Paul: Der Meridian. In: ders.: Gesammelt Werke. Bd. 3. Frankfurt/M. 1986. S. 196/197

⁸ Vgl. zur Herausbildung dieser Bedeutungen das hervorragende Buch von Corbin, Alain: Meereslust. Das Abendland und die Entdeckung der Küste. Berlin 1990. Zur Symbolvielfalt: Blum-Heisenberg, Barbara: Die Symbolik des Wassers. Baustein der Natur, Vielfalt und Bedeutung. München 1988. Zur Mythologie und Psychologie: Bulteau, Michel: Die Töchter der Wasser. Mythologische Gestaltung des Unbewußten. Bad Münstereifel 1987

⁹ Nietzsche, Fröhliche Wissenschaft, S. 428f.

6.3 Tier

Wie schon angedeutet, ist Meisters Tierwelt sehr reichhaltig. Hier kann nicht auf die zweifellos wichtige Funktion etwa des Hundes,¹ der Schafe,² der Schlange³ oder des Schmetterlings⁴ eingegangen, sondern nur ganz grob und allgemein skizziert werden. Die Kürze der Bearbeitung ist auch darum zulässig, weil die Konzeption des Tieres verhältnismäßig konstant im Werke Meisters ist.

Zuerst wäre die von Nietzsche herrührende Metapher des 'wildes Tieres' als des Dichters, der Welt verinnerlicht, zu nennen,⁵ verschmolzen mit dem 'edlen Wild' Hölderlins, das der Mensch ist, dem die Götter „der Güter Gefährlichstes, die Sprache“ gegeben haben, „damit er schaffend, zerstörend und untergehend, und wiederkehrend zur ewigbleibenden, zur Meisterin und Mutter, damit er zeuge, was er sei, geerbt zu haben, gelernt von ihr, ihr Göttlichstes: die allerhabende Liebe.“⁶

Dies klingt an im wahrscheinlich auf Celan bezogenen Gedicht „Demnach nach- / denklich, Tier / in der Wildnis ...“ (SG 72, S. 14), besonders stark aber im „Zeitspalt“-Band: „Auf einem Tier, das raubt / als in Träumen hängend. / Auf seinem Rücken / dämmernd denkend / umsonst, denn / das, was von selbst ist, / ist unergründlich, / wenn auch offenbar.“⁷

Das 'denkende Tier', das hier als 'dichtender Mensch' gedacht werden muss, ist aber die zweite entscheidende Kennzeichnung der Funktion des Tiermotives.

„An schmaler/ Grenze will ich hingehn, / ein Tier, doch mit / Gedächtnis.“⁸

Die Herstellung einer nur graduellen Unterscheidung von Mensch und Tier lehnt einmal eine moralisch wertende Unterscheidung ab, relativiert auch die Vorstellung vom Menschen als der 'Krone' der Schöpfung, sie ermöglicht aber auch die Gleichsetzung von Mensch und Tier im nicht-intelligiblen Bereich.⁹

¹ Vgl. Au 32/85, S. 31, 36; LL 59, S. 19; Ferm 57/86, S. 36; ZuF 58/87, S. 14; FuSt 60/87, S. 23, 39, 66; Flut 61 S. 69, 91; KN 70, S. 47; ZZ 68, S. 9, 34

² Vgl. Au 32/85, S. 26, 59; LL 59,13; USS 53/86, S. 14; Py 58/87, S. 47, 49; ZuF 58/87, S. 18, 39, 45, 58; FuSt 60/87, S. 30, 46; Flut 61, S. 50, 64, 96

³ Vgl. uA 56/87, S. 10; ZuF 58/87, S. 5, 112; FuSt 60/87, S. 48, 72; Flut 61, S. 12, 37; Ge 64, S. 248; ZZ 68, S. 20, 28; SG 72, S. 40; Vgl. auch die Schlange in Nietzsches Zarathustra

⁴ LL 59, S. 13; DSG 54/86, S. 60; ZuF 58/87, S. 10, 93; Flut 61, S. 23, 52, 64, 96, 99; KN 70, S. 11; WR 79, S. 20. Vgl. auch die Bedeutung bei Trakl und Nelly Sachs.

⁵ „... aus dessen Lidspalt Tiere hungrig stürzen“, LL 59/87, S. 74. Vgl. auch Nietzsche, Fröhliche Wissenschaft, S. 426: „Kritik der Tiere. – Ich fürchte, die Tiere betrachten uns Menschen als ein Wesen ihresgleichen, das in höchst gefährlicher Weise den gesunden Tierverstand verloren hat, – als das wahnwitzige Tier, als das lachende Tier, als das weinende Tier, als das unglückselige Tier.“

⁶ Zitiert nach Meister, Das Nächste Beste. Ein Versuch, Hölderlin zu entdecken. In: Hölderlin-Jahrbuch. Bd. 21. Tübingen 1979. S. 323

⁷ Zsp. 76, S. 36. Vgl. ebd. S. 11, 34. Vgl. auch Flut 61, S. 7

⁸ Vgl. hierzu Kohlleppel, Hommage, S. 53, der diese Strophe in Anschluss an C. Fr. v. Weizsäcker-Zitat bringt, das lautet: „Der Mensch ist das Tier, das weiß, dass es sterben muß.“ ebd. S. 52

⁹ Vgl. Flut 61, S. 59, 60, 63; SG 72, S. 12,29; Ge 64, S. 245,259; Bei Eich gibt es eine Sehnsucht in den bewusstlosen Bereich der Tiere, vgl. Briner, Naturmystik, S. 18. als reintegrierende Metamorphose bezieht sich Eichs Regressionssehnsucht aber immer noch auf 'Leben', wo Meister die Rückkehr in den bewusst- und leblosen Stein erstrebt.

Im Resultat dieser brüchig gewordenen menschlichen Selbstbestimmung ergibt sich das, was Heidegger für das Tier bei Trakl beschrieben hat.

„So schwankt denn die Tierheit des hier gemeinten Tieres im Unbestimmten. Sie ist noch nicht in ihr Wesen eingebracht. Dieses Tier, nämlich das denkende, das animal rationale, der Mensch, ist nach einem Wort Nietzsches noch nicht festgestellt. (...) Die Tierheit des Tieres ist noch nicht ins Feste, d.h. 'nach Hause', in das Einheimische ihres verhüllten Wesens gebracht. Um diese Feststellung ringt die abendländisch-europäische Metaphysik seit Platon. Vielleicht ringt sie vergebens. Vielleicht ist der Weg in das 'Unterwegs' noch verlegt. Das in seinem Wesen noch nicht festgestellte Tier ist der jetzige Mensch.“¹

Die weitaus größte Bedeutung innerhalb der Tierwelt kommt in Meisters Lyrik den Vögeln zu. Neben vielen nur einmal oder selten erwähnten Vogelarten, scheinen – rein quantitativ – der Eule,² der Nachtigall,³ der Schwalbe⁴ und der Taube⁵ besondere Bedeutung zuzukommen, die hier genauer analysiert werden soll.

6.3.1 Taube

Man kann analog von Baudelaires Albatros, der den Dichter versinnbildlichte und in „Zahlen und Figuren“ als „gerettet reitend auf dem Albatros“ (ZuF 58/87, S. 57) rezipiert wurde, auf eine gleiche Funktion der Taube schließen, die aber noch dazu stärker das Moment des Nachrichtenüberbringers enthält: „(...) nicht ein Albatros, nicht eine Taube und erst recht kein Telegraphenbote würde / eine alles ändernde Nachricht mir bringen.“⁶

Die 'frohe Botschaft' der Taube, das Gedicht des Albatrosses, das Telegramm des Postboten, werden den Bestand der Welt nicht fundamental verändern. Aber anstatt in die Wirklichkeit einzugreifen, könnte die Bedeutung der Taube darin gesehen werden, dass sie im mythologischen Kontext die Funktion bekommt, die Wirklichkeit der Sprache zu retten. Die Taube ist ja nicht nur das Friedens-Symbol,⁷ sondern möglicherweise ist sie als der Bote zu sehen, der „das Menschenwort in seiner unendlich vielfältigen Gestalt und Artung, in welcher es in der Materie hineingebannt war, allmählich aufzulösen und der Geistsubstanz des Weltalls wieder einzuverleiben“⁸ imstande ist.

¹ Heidegger, Martin: Die Sprache im Gedicht. In: ders.: Unterwegs zur Sprache. Pfullingen 1959. S. 45f.

² Vgl. USS 86, S. 21; DSG 54/86, S. 54; ZuF 58/87; S. 25; FuSt 60/87, S. 48; KN 70, S. 37; ZZ 68, S. 14; vgl. Soboth, Diss, S. 136

³ Vgl. LL 59, S. 6; DSG 53/86, S. 32; ZuF 58/87, S. 97; FuSt 60/87, S. 73; Flut 61, S. 30, 74; KN 70, S. 22

⁴ Vgl. ZuF 58/87, S. 78; Flut 61, S. 13,50; ZZ 68, S. 21; Zsp 76, S. 12; Akzente 4 (1976), S. 294

⁵ Neben den unten zitierten Gedichten vgl. Soboth, TK, S. 79 zu ZuF 58/87, S. 110 mit angeblich religiöser Metaphorik, die ich nicht sehen kann. Vgl. weiterhin: Au 32/85, S. 23; USS 53/86; S. 17; DSG 54/86, S. 58; DSü 55/86, S. 14; uA 56/87, S. 32; ZuF 58/87, S. 26,37; Flut 61, S. 29, 78, 87, 98; Ge 64, S. 255; Zsp 76, S. 19(?).

⁶ uA 56/87, S. 19. Das Gedicht heißt „Zitat“ und nennt Isidore Lucien Ducasse, also Lautréamont, auf dessen „Chants de Maldoror“ das Gedicht auch anspielt.

⁷ Als Friedens-Taube in uA 56/87, S. 31

⁸ König, Karl: Bruder Tier. Mensch und Tier in Mythos und Evolution. Frankfurt 1983. S. 144

Sie können als Bewahrer des menschlichen Wortes wie es vor der 'babylonischen Sprachverwirrung' vorhanden war, angesehen werden, indem sie das Geheimnis der reinen Sprache, die der Welt verlorengegangen war, bergen.¹

Als solche Wesen könnten sie Sprache und Geist geben, als diese Mittler stehen sie auch bei Meister, der auf den „Ratschlag der Tauben“² acht gibt und seinen „Schläfen / vom Grau der Taube“³ leiht.

Gern rief ich⁴

Gern rief ich Tauben
Aus jener Fremde, daß
Ichs ihnen sagte (du
lasest ihr Flügelrot)

Es war ein Augenblick, da flog
Von Mund zu Mund
ein Fliegen.
Kein
Fänger tötet
den Vogel dieses
unsichtbaren Flugs.

Wer soll
der Vogel sein?
Wärs eine ungeglaubte
Nachtigall
am Tag und in
der Nacht, ich trüge ihr Singen nicht

und leid es schon.“

Meister konterkariert hier zum allzu schönen Gesang der Nachtigall die 'normale' Liebestaube, die das „Flügelrot“ der Wunde nicht verbirgt.⁵ In der partiellen Gleichsetzung von Taube und Subjekt kann sich das Ich für einen Augenblick aus der Wirklichkeit erheben und träumerisch fliegen.⁶

Die Taube konzentriert das alte Dichter-Symbol des Vogels, dessen Funktion im folgenden untersucht werden soll.

¹ Vgl. ebd. S. 146

² Flut 61, S. 82

³ Ebd. S. 81

⁴ Ebd. S. 74

⁵ Vgl. Flut 61, S. 78, 94. Hier schwingt sicherlich auch die Tauben-Vorliebe des Ruhrgebietes mit, das den grauen, alltäglichen, aber geheimnisvollen Vogel schätzte.

⁶ Vgl. Flut 61, S. 83 f. „Ersah ich / dich nicht / im Sonnendunkel / und nahm / dich mit / in den Taubenflug? // Du warst / nicht sanft, / du hattest / vom Bösen des / Meeres etwas, du / flogest mit, solange / der Tag währte.“ Es thematisiert die Weltenthobenheit im Liebesakt („Ersah“ = Erkennen = Beischlaf)

6.3.2 Vogel

Das Gefräßige der Vögel¹ kann vernachlässigt werden.

Von weit größerer Bedeutung ist die In-Eins-Setzung mit dem Tier als ersehnte oder erträumte Verschmelzung, wie sie auch schon beim Delphin, Fisch oder der Taube anzutreffen war.

Ich habe dem Falken geläutet
in einem Traum voller Vögel.
Sie haben mich alle erbeutet
und in die Lüfte geworfen.

Auf einem Berg in der Nähe
hab ich mich und den Vogel getroffen.
Sein Auge und meines ganz offen.²

Obwohl hier 'Vogel' und 'Ich' nicht absolut deckungsgleich sind, erfährt man doch, dass sie 'eins' sind aufgrund ihrer gemeinsamen Perspektive. Offenen Auges³ ist die übliche Blickrichtung des Menschen von unten nach oben hier umgekehrt. Vom Berge schaut er in die Tiefe. „Ich flog, / herkommend von See, / über die hohe Stadt, / eine Schar Vögel, / Gestalt des Keils.“⁴ Aus der Vogelperspektive aber wird das gleiche Phänomen erkannt, das schon bei der Betrachtung des Steins oder der Meere herausgelöst worden war. „Es haben sich / die großen Vögel / am Himmel versammelt. // ... // Die Hälse gestreckt, zwischen Scharen / ins Grundlose.“⁵

Die Neuwahl der Perzeption brachte keine Änderung des Sinnzusammenhanges hervor. In anderen Gedichten fungiert der Vogel als Träger eines Geheimnisses, eines Grundes, zu dem das Subjekt keinen Zugang hat.⁶ Der Vogel, der einstmals eine deutbare Schrift am Himmel hinterließ, widersetzt sich den Dechiffrierungsversuchen des Menschen. „Woran gebrichts? / Kind sagt dirs nicht / noch Vogel.“⁷

Das Subjekt stellt nicht grundsätzlich die Möglichkeit einer Interpretation in Frage,⁸ aber es kommt nicht über die Betrachtung der Hieroglyphen hinaus.

„... aber die Vögel in ihnen schwirren auf / und ritzen mit Schnäbeln und Krallen / den Leib deiner Wolken.“ (uA 56/86, S. 16). Über Trakl hinausgehend, der auch schon Zweifel an der

¹ Vgl. Flut 61, S. 93; uA 56/87, S. 11

² Einzige Veröffentlichung bei Kohlleppe, Hellmut: „Mein Gedicht sagt dir, was ich weiß.“ In: Westfalenspiegel. 9/1981. S. 34

³ Vgl. ZuF 58/87, S. 82: „Vögel ... / Welch wache / Augen! Lidlos.“

⁴ Flut 61, S. 102

⁵ WR 79, S. 15. Vgl. auch „Ausflug des Schreis“, USS 53, 86, S. 7

⁶ Vgl. WR 79, S. 17, 19

⁷ Flut 651, S. 40

⁸ So Soboth, TK, S. 80, zum Gedicht „Vogelwolke“, FuSt 60/83, S. 16: „... Vogelwolke / steigt auf aus / besudelten Wipfeln // und nimmt nach / Norden / unverständliche Richtung.“ „Der Flug nach Norden bringt den Vögeln den Tod und wird zum Zeichen für die Verabschiedung all derjenigen mit dem Motiv des Vogelfluges zitierten Deutungsmuster, die in und hinter den Dingen der Welt noch etwas anderes sehen wollen als den Tod.“ Stimmt diese Einschätzung, wäre aber die „unverständliche Richtung“ ein mutwilliges 'Sich-Dummstellen' des lyrischen Subjekts.

Verstehbarkeit von Vogelflug und Vogelzeichen hatte,¹ ist bei Meister der Verweisungscharakter grundsätzlich aufgehoben.²

In dem Moment jedoch, in dem das Vogelzeichen sich auf das Unverständliche bezieht, entspricht es der Konstellation Sprache/Mensch: Tod. „Wir sind mit Federn und Flaum / und den Flügelpaaren geflogen / zu der Schwäche dahinten.“³

Aus der distanzierten und unverständlich gebliebenen Betrachtung ergibt sich erneut die Feststellung von Identität. Die Wunde, das Unaussprechliche, das die Tauben bergen und auf das die Vögel gleichzeitig zeigen, werden der auslösende Faktor dieser Identifikation.

„Traum: / die schwebenden Vögel / in loser Luft, / von deren unverletzten / Krallen / Blut tropft / aufs entsetzlichste / meine [sic]/ herunter.“ (ZZ 68, S.21)

Wo das Ich sich vom Vogel wieder trennt, kann es das Zeichen der Wunde auch für das Bezeichnete selbst nehmen, für den Tod. „Der Wald, der besteht / aus Worten. Vor Bäumen seht ihr / die Wahrheit nicht. // Der Vogel des Waldes, / das ist der liebe Tod, / der Treue grünen läßt / hoch über des Jagens Blut.“⁴

Dieser kurze Überblick zeigt die Bedeutungsvielfalt der Vogel-Metapher'.⁵ Sie wechselt mit der Entscheidung des Betrachters, von wo aus er den 'Tod' in den Blick nehmen will, ob er die Distanz zur Geheimchiffre Natur in den Vordergrund rücken will, oder ob er das Unaussprechliche im Zeichensystem zum identitätsstiftenden Moment machen möchte.

Jeder Perspektive geht aber von dem beobachteten Natursegment aus, um es in abstrahierender Weise von seiner konkreten Erscheinungsweise zu lösen. Das 'Ich' sucht und setzt Sinn, indem an jedem Objekt der Welt ein Todesaspekt herausgelöst wird. Zwar fällt es damit nicht so leicht in eine harmonische Idylle, in der Natur immerhin noch als eine erhebende Vielfalt hätte betrachtet werden können, doch ist letztlich die vollkommene Herauslösung eines Naturteiles ständig gefährdet, reine Projektion des Betrachters zu werden, der den Sinn nicht heraus-, sondern seinen Sinn hineinliest.

In dieser Sicht aber ist Meisters Natur eine 'Ableitung' der 'echten 'Natur' und erhält damit eine mythologische Funktion. Sie wird zur ontologischen Instanz, zum 'Grünen Gott' im Glauben Lehmanns,⁶ allerdings mit negativen Vorzeichen.

Die 'Superiorität' der Natur vor der menschlich-geschichtlichen Welt⁷ ist die Superiorität des Todes. Diese Überlegenheit aus allen Dingen der Welt, aus allen Phänomenen der Natur herauszulesen und mit dem Entzugscharakter des Sterbens zu verbinden, entspricht

¹ Vgl. Trakl, Werk, S. 17, 19, 20, 29, 36, 40, 49, 60, 61, 64

² Vgl. Ge 64, S. 263

³ Vgl. Ge 64, S. 260, 262

⁴ KN 70, S. 35

⁵ Vgl. Au 32/85, S. 56; LL 59/87, S. 70, 72, 74; Py 58/87, S. 41; ZuF 58/87, S. 65, 87; FuSt 60/87, S. 30, 31, 42, 43, 46, 61, 79 [Lautréamont-Rezeption?]; Flut 61, S. 75, 80, 90, 92; Zsp 76, S. 20; KN 70, S. 10, 12, 31, 54. Zum ganz anders konnotierten Hahn, vgl. DSG 54/86, S. 59; uA 56/87, S. 11; Py 58/87, S. 38, 50; ZuF 58/87, S. 32, 38, 44, 68; Flut 61, S. 79, 91; ZZ 68, S. 42; KN 70, S. 53; WR 79, S. 8

⁶ Vgl. Haupt, S. 87. Lehmann und Meister standen in Briefkontakt. Vgl. einen sehr devoten Brief Meisters in TK S. 16-17

⁷ Vgl. Haupt, ebd.

vollkommen der Neigung der Naturlyrik der fünfziger Jahre, „noch die trivialste, banalste Beobachtung mit einer Aura des Geheimnisvollen und Besonderen zu versehen. Der Naturraum wird so zum Repertoire, zur Staffage gefälliger Selbstrepräsentation.“¹

Sicherlich hat dies Meister im Ergebnis nicht zu einer Retortenidylle gebracht (jedenfalls nicht in den Nachkriegsbänden), aber in der Verbindung von der Nichtbeschreibbarkeit des Todes und der Projektion der Sinnfrage des Lebens in die Natur ergibt sich eine problematische Konstellation. Während nämlich auf der einen Seite die beschriebenen Naturelemente durchaus herkömmlicher Art sind, ihr Idylle-Charakter aber über die Seinsbetrachtung gebrochen wird, kommt Meister zu einer gebrochenen und genau darum geheimnisvollen Natur.

An dieser Stelle könnte Meisters Poesie durchaus gesellschaftskritischer, politischer Art sein, würde man über die Natur als verstummte, nicht mehr lesbare Hieroglyphe auf eine eingetrübte Landschaft und verdunkelte Wirklichkeit schließen.²

„Je schmerzhafter diese Erfahrung wird (...) um so stärker dunkelt und schwärzt sich das Naturbild ein, bis am Ende nur noch ein fragmentarisches Zeichen obsolet gewordenen lyrischen Sprechens selber ist.“³

Für Meister gilt dies nur insofern, als die schmerzhafteste Erfahrung die Vorstellung der 'Annullierung' des Denkens ist. Er verliert damit die politischen Implikationen, die man aus der Zerstörung der Idylle hätte vermuten können.

Tatsächlich zeigt auch die Entwicklung bis zum letzten Band die Aufgabe der Entfremdungstechniken tradierter Naturallegorese.

Er endet in einer todesgeweihten Bildlichkeit, die in ihrer melancholischen Suche nach Naturgeborgenheit im 'Schoß' der 'Mutter Natur' einen antiquarischen, neuromantischen Zug gewinnt, die vielleicht auch der Grund für die Ablehnung, das Unverständnis und die Ausgrenzung Meisters als literarische Erscheinung ist, die er zeit seines Lebens erfahren hat.

Es gibt
im Nirgendblau
ein Spiel, es heißt
Verwesung.

Es hängt
am Winterbaum
ein Blatt, es
dreht und wendet sich.

Ein Schmetterling ruht aus
auf Todes
lockerer Wimper.⁴

¹ Korte, S. 32

² Vgl. Korte, S. 37

³ Ebd.

⁴ WR 79, S. 20

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Buchausgaben

- Ausstellung. Gedichte. [Erstausgabe 1932] Neuausgabe mit einem Nachwort von Reinhard Kiefer. Aachen 1985 [= Au 32/85]
- Unterm schwarzen Schafspelz.[1953]. Dem Spiegelkabinett gegenüber.[1954]. Nachwort von Reinhard Kiefer. Aachen 1986 [= USS 53/86 bzw. DSG 54/86]
- Der Südwind sagte zu mir. [1955]. Fermate. [1957]. Nachwort von Reinhard Kiefer. Aachen 1986 [= DSü 55/86 bzw. Ferm 57/86]
- ... und Ararat. [1956]. Pythiusa. [1958]. Lichtes Labyrinth. [1959]. [Mit einem Nachwort von Reinhard Kiefer.] Aachen 1987 [= uA 56/87 bzw. Py 58/87 bzw. LL 59/87]
- Zahlen und Figuren. [1958]. Gedichte. [Mit einem Nachwort von Reinhard Kiefer.] Aachen 1987 [= ZuF 58/87]
- Lichtes Labyrinth. (Schrift von Hora Klee-Paly.) o. O., o. J. [Gießen 1959 ?] [= LL 59]
- Die Formel und die Stätte. Gedichte. [1960]. [Mit einem Nachwort von Reinhard Kiefer.] Aachen 1987. [= FuSt 60/87]
- Flut und Stein. Neuwied, Berlin 1961 [= Flut 61] [Oft falsch angegeben mit dem Jahr der Drucklegung 1962]
- Gedichte 1932-64. Neuwied, Berlin 1964 [= Ge 64]
- Zeichen um Zeichen. Darmstadt 1968 [= ZZ 68]
- Es kam die Nachricht. Gedichte. Neuwied, Berlin 1970 [= KN 70]
- Sage vom Ganzen den Satz. Gedichte. Darmstadt, Neuwied 1972 [= SG 72]
- Im Zeitspalt. Gedichte. Darmstadt, Neuwied 1976 [= Zsp 76]
- Ausgewählte Gedichte. 1932-1976. Nachwort von Beda Allemann. Darmstadt, Neuwied 1976 [= AG 76]
- Wandloser Raum. Gedichte. Darmstadt, Neuwied 1979 [= WR 79]
- Ausgewählte Gedichte. 1932-1979. Erweiterte Neuausgabe. Nachwort von Beda Allemann. Darmstadt, Neuwied 1979 [= AG 79]
- Prosa 1931 bis 1979. Hg. und mit Erläuterungen versehen von Andreas Lohr-Jasperheide. Mit einem Nachwort von Beda Allemann. Heidelberg 1989

Unselbständige Veröffentlichungen (nach Publikations-Titel)

- Annette von Droste-Hülshoff oder Von der Verantwortung der Dichter. In: Akzente. 11. Jg. 1964. S. 238-246
- Bogawus. Zeitschrift für Literatur, Kunst und Philosophie. Heft 4, Juli 1965. S. 2
- Gespräch nachher. In: Günter Eich zum Gedächtnis. Hg. von Siegfried Unseld. Frankfurt 1973. S. 114-119
- Festschrift zur 75-Jahr-Feier des Gymnasiums Haspe. 1904-1979. o.O., o. J [Hagen 1979. S. 42-45
- Das Nächste Beste. Ein Versuch, Hölderlin zu entdecken. In: Hölderlin-Jahrbuch. Tübingen 1978/79. S. 309-334
- Lotblei. Junge Autoren. Hg. v. Horst Wolff. Emsdetten 1962. S. 1-19
- Lyrik aus unserer Zeit. 1. Folge. Hg. v. Kurt Leonhardt und Karl Schwedhelm. München, Esslingen 1961. S. 47, 64
- Lyrik unserer Zeit. Gedichte und Texte, Daten und Hinweise. Gesammelt und hg. von Horst Wolff. Dortmund 1958. S. 28-29
- Lyrik-Katalog Bundesrepublik. Gedichte, Biographien, Statements. Hg. v. Jan Hans, Uwe Herms und Ralf Thenior. München 1978. S. 236-238, 410
- Fragment. (10.3.1971). In: Motive. Hg. von Richard Salis. Mit einem Vorwort von Walter Jens. Tübingen, Basel 1971. S. 266-271
- Gedichte aus dem Nachlaß. In: Text und Kritik. Heft 96, 1987. S. 10-15
- Ansprache auf dem Westfalentag. In: Westfalenspiegel. 10/1957. S. 22
- Westfälische Erkundigung. In: Westfalenspiegel. 9/1959.
- Ein Hagener aus Haspe. In: Westfalenspiegel. 8/1968. S. 13-15

Sekundärliteratur und sonstige Literatur:

- Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie. Ffm 1970
- ders.: Engagement. (1962). In: Stein, Peter (Hg.): Theorie der Politischen Dichtung. München 1973. S. 122-140
- ders.: Rede über Lyrik und Gesellschaft. In: ders.: Noten zur Literatur. Frankfurt/M. 1958. S. 73-104
- Aichinger, Ilse: Kleist, Moos, Fasane. Frankfurt/M. 1987
- dies.: Meine Sprache und Ich. Erzählungen. Frankfurt/M. 1978
- Allemann, Beda: Paul Celans Sprachgebrauch. In: Argumentum e Silentio. Internationales Paul-Celan-Symposium. Ed. by Amy D. Colin. Berlin, New York, S. 3-15
- ders.: Fülle, der Leere abgefordert. Kleine Rede für Ernst Meister. In: SZ vom 25./26.9.1971
- ders.: Laudatio für Christoph Meckel. In: Ernst-Meister-Preis für Literatur der Stadt Hagen. Hagen 1981
- Aries, Philippe: Geschichte des Todes. München 1985
- Arntzen, Helmut: Die Literaturkritik vor Ernst Meisters Lyrik. In: Ernst Meister. Hommage. Überlegungen zum Werk. Texte aus dem Nachlaß. Hg. v. Helmut Arntzen und Jürgen P. Wallmann. Münster 1985. S. 91-100 [= Arntzen, Hommage]
- ders.: Sprachstufen. Meditationen zu Gedichten von Ernst Meister. In: Ernst Meister. Hommage. Überlegungen zum Werk. Texte aus dem Nachlaß. Hg. v. Helmut Arntzen und Jürgen P. Wallmann. Münster 1985. S. 138-151
- Ashoff, Birgitta: „Ich dichte, also bin ich.“ Annäherungen an Ernst Meister. In: Ernst-Meister-Gymnasium Haspe. Festschrift zur Namensgebung der Schule. Hagen o. J. [1980]. S 27
- Bachmann, Ingeborg: Sämtliche Gedichte. München, Zürich. 2. Aufl. 1987
- dies.: Malina. In: dies.: Werke. Hg. v. Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster. Bd. III. München, Zürich 1978. S. 9-337
- dies.: Essays, Reden, Vermischte Schriften. In: ebd. Bd. IV
- Bächtold-Stäubli, Hanns: Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Berlin, Leipzig 1927-1942
- Bärmann, Matthias: Am Ende der Metaphysik: Erkenntnis und Gespräch. Ernst Meisters Dichtung im Spannungsfeld von Wandlung und Identität. In: Text und Kritik. Heft 96, 1987. S. 31-42
- Bauckloh, Friedhelm: Meisters eigene Gesamtausgabe. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Geschichte der deutschen Literatur aus Methoden. Westdeutsche Literatur von 1945-1971. Bd. III. Frankfurt/M. 1973. S. 81-83
- Baudelaire, Charles: Oeuvres completes. Hg. und mit Anmerkungen v. Claude Pichois. Paris 1976
- Beicken, Peter: Ingeborg Bachmann. München 1988
- Bekes, Peter und Wilhelm Große: Ernst Meister „Die Erzählung“. In: dies.: Deutsche Gegenwartslyrik. Von Biermann bis Zahl. Interpretationen. München 1982. S. 161-164
- Bender, Hans: Ernst Meister zu verstehen und zu ehren. In: Ernst-Meister-Gymnasium Haspe. Festschrift zur Namensgebung der Schule. Hagen 1980. S. 9-13
- Benjamin, Walter: Der Autor als Produzent. (1934). In: Stein, Peter (Hg.): Theorie der Politischen Dichtung. München 1973. S. 240-256
- Benn, Gottfried: „Die Insel“. In: ders.: Sämtliche Werke. Hg. 'von Gerhard Schuster. Bd. 3. Stuttgart 1987. S. 62-71
- ders.: Gesammelte Werke in vier Bänden. Hg. von Dieter Wellershoff. Bd. 3: Gedichte. Stuttgart 7. Aufl. 1989
- Blum-Heisenberg, Barbara: Die Symbolik des Wassers. Baustein der Natur, Vielfalt der Bedeutung. München 1988
- Blumenberg, Hans: Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher. Frankfurt/M. 3. Aufl. 1988 (1. Aufl. 1979)
- Born, Nicolas: Endspiel zu Lebzeiten. Rede für Ernst Meister zum Petrarca-Preis 1976. In: ders.: Die Welt der Maschine. Aufsätze und Reden. Hg. v. Rolf Haufs. Reinbek 1980. S. 191-193
- ders.: „Ich weiß nichts Dunkleres denn das Licht. Über Ernst Meister. In: ebd. S. 179-187
- Bothner, Susanne: Ingeborg Bachmann. Der janusköpfige Tod. Versuch der literatur-psychologischen Deutung eines Grenzbereiches der Lyrik unter Einbeziehung des Nachlasses. Frankfurt, Bern, New York 1986
- Brecht, Bertolt: Werke. Bd. 19. Frankfurt/M. 1969
- Breton, Andre: Manifestes du Surréalisme, Second Manifeste du Surréalisme, Poisson Soluble u.a. Seine Saint-Denis 1965

- ders. und Leo Trotzki: Für eine unabhängige revolutionäre Kunst. (1938). In: Trotzki, Leo: Revolution und Literatur. München 1972. S. 435-441
- Briner, Heinrich Georg: Naturmystik. Biologischer Pessimismus. Ketzertum. Günter Eichs Werk im Spannungsfeld der Theodizee. Bonn 1978
- Brunner, Horst: Die poetische Insel. Inseln und Inselvorstellungen in der deutschen Literatur. (= Germanistische Abhandlungen 21) Stuttgart 1967
- Buddeberg, Else: Denken und Dichten des Seins. Heidegger. Rilke. Stuttgart 1956
- Bürger, Peter: Der französische Surrealismus. Frankfurt/M. 1971
- Büttner, Ludwig: Von Brecht zu Enzensberger. Eine Einführung in die zeitgenössische deutsche Lyrik. 1945-1970. Nürnberg 1972
- Bulteau, Michel: Die Töchter der Wasser. Mythologische Gestaltungen des Unbewußten. Bad Münstereifel 1987
- Celan, Paul: Gesammelte Werke in fünf Bänden. Hg. v. Beda Allemann und Stefan Reichert. Frankfurt/M. 1986
- ders.: Text und Kritik. Sonderband 53/54. 2. Aufl. 1984
- Chiarini, Paolo: Auf der Suche nach wahren Sätzen. Zur Poetik Ingeborg Bachmanns. In: Poetik. Hg. v. Horst Dieter Schlosser und Hans Dieter Zimmermann. Frankfurt/M. 1988. S. 15-26
- Closs, August: Die freien Rhythmen in der deutschen Lyrik. Versuch einer übersichtlichen Zusammenfassung ihrer entwicklungsgeschichtlichen Eigengesetzlichkeit. Bern 1947
- Choron, Jacques: Der Tod im abendländischen Denken. Stuttgart 1967
- Conrady, Karl Otto (Hg.): Das große deutsche Gedichtbuch. Kronberg/Ts. 1977
- ders.: Moderne Lyrik und Tradition. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift. NF. Bd. X, 1960. S. 287-304
- Corbin, Alain: Meereslust. Das Abendland und die Entdeckung der Küste. Berlin 1990
- Cosentino, Christine: Tierbilder in der Lyrik des Expressionismus. Bonn 1972 (= Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft. Bd. 119)
- Domin, Hilde: Das politische Gedicht und die Öffentlichkeit. In: dies. (Hg.): Nachkrieg und Unfrieden. Gedichte als Index. (1945-1970). Neuwied, Berlin 1970
- Egyptien, Jürgen: Meister Benn. Après Aprèslude: ein poetologischer Nekrolog. In: Text und Kritik. Heft 96, 1987. S. 21-30
- Eich, Günter: Ein Lesebuch. Ausgewählt von Günter Eich. Mit einem Nachwort von Susanne Müller-Hampft. Frankfurt/M. 1972
- Eliot, Thomas Stearns: On Poetry and Poets. New York 1968 (1. Aufl. 1943)
- Enzensberger, Hans Magnus: Gemeinplätze, die Neueste Literatur betreffend. In: ders.: Palaver. Politische Überlegungen. (1967-1973). Frankfurt/M. S. 41-54
- ders.: Poesie und Politik (1962). In: ders.: Einzelheiten. Frankfurt/M. 1962. S. 334-353
- Favre, Yves-Alain: La mort dans l'oeuvre de Mallarmé. In: La mort en toutes lettres. [Colloque de l'] Université de Nancy II. Nancy 1983. S. 142-151
- Fehl, Peter: Sprachskepsis und Sprachhoffnung im Werk Ingeborg Bachmanns. Diss. Mainz 1970
- Feick, Hildegard: Index zu Heideggers 'Sein und Zeit'. Tübingen 1968
- Fleischer, Michael: Nomenhäufigkeitsverteilungslisten zur Lyrik von Paul Celan. (= Germanistik in der Blauen Eule, Bd. 4) Essen 1985
- Foot, Robert: The phenomenon of speechlessness in the poetry of Marie Luise Kaschnitz, Günter Eich, Nelly Sachs und Paul Celan. Bonn 1982
- Frank, Manfred: Die unendliche Fahrt. Ein Motiv und sein Text. Frankfurt 1979
- Friedrich, Hugo: Die Struktur der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Gegenwart. Hamburg 1956
- Fritz, Walter Helmut: Doppelgesicht. In: Frankfurter Anthologie. Hg. v. Marcel Reich-Ranicki. Frankfurt/M. 1976. S. 174-176
- Gadamer, Hans-Georg: Das Blatt zwischen uns. In: Frankfurter Anthologie. Hg. v. Marcel Reich-Ranicki. Bd. 3. Frankfurt/M. 1978. S. 204-206
- Gabriel, Norbert: Übergänge. Zum Verhältnis von Tod und Identität in der Lyrik Ernst Meisters. In: Text und Kritik. Heft 96, 1987. S. 49-64
- Graefe, Heinz: Das deutsche Erzählgedicht im 20. Jahrhundert. Frankfurt/M. 1972
- Hädecke, Wolfgang: Begegnungen mit Ernst Meister. (1971). In: Ernst Meister. Hommage. Überlegungen zum Werk. Texte aus dem Nachlaß. Hg. v. Helmut Arntzen und Jürgen P. Wallmann. Münster 1985. S. 26-28

- Hamburger, Michael: Wahrheit und Poesie. Spannungen in der modernen Lyrik von Baudelaire bis zur Gegenwart. Frankfurt/M. 1985
- Haupt, Jürgen: Natur und Lyrik: Naturbeziehungen im 20. Jahrhundert. Stuttgart 1983.
- Heftrich, Eckhardt: Nietzsches Philosophie. Identität von Welt und Nichts. Frankfurt/M. 1962
- Heidegger, Martin: Sein und Zeit. Tübingen 1979
- ders.: Unterwegs zur Sprache. Pfullingen 1959
- Heine, Heinrich: Deutschland. Ein Wintermärchen. In: ders.: Sämtliche Werke. Bd. 4. Bearbeitet von Winfried Woeseler. Hamburg 1985
- Heise, Hans-Jürgen: „Himmel am meisten – Götter keine.“ Ernst Meisters objektlose Religiosität. In: Ernst Meister. Hommage. Überlegungen zum Werk. Texte aus dem Nachlaß. Hg. v. Helmut Arntzen und Jürgen P. Wallmann. Münster 1985. S. 33-38
- Heselhaus, Clemens: Ernst Meisters negative Symbolik. In: ders.: Deutsche Lyrik der Moderne von Nietzsche bis Yvan Goll. Zur Rückkehr der Bildlichkeit der Sprache. Düsseldorf 1961. S. 437-444
- Hinderer, Walter: Versuch über den Begriff und die Theorie der politischen Lyrik. In: ders. (Hg.): Geschichte der politischen Lyrik in Deutschland. Stuttgart 1978. S. 9-42
- Hofmannsthal, Hugo von: Ein Brief. In: ders.: Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Hg. v. Herbert Steiner. Prosa II. Frankfurt/M. 1959. S. 7-20
- Holthusen, Hans Egon: Kämpfender Sprachgeist. Die Lyrik Ingeborg Bachmanns. In: ders.: Das Schöne und das Wahre. Neue Studien zur modernen Literatur. München 1958. S. 246-276
- Illich, Ivan: H2O und die Wasser des Vergessens. Reinbek 1987
- Jansen, Hans Helmut (Hg.): Der Tod in Dichtung, Philosophie und Kunst. 2. verbesserte Auflage Darmstadt 1989
- Janz, Marlies: Vom Engagement absoluter Poesie. Zur Lyrik und Ästhetik Paul Celans. Frankfurt/M. 1976
- Jens, Walter: Betroffenheit und schwebende Anmut. In: Die Zeit v. 4.9.1970
- Johannimloh, Norbert: "Wandloses Gefäß". Zur Versform der Gedichte von Ernst Meister. In: Ernst Meister. Hommage. Überlegungen zum Werk. Texte aus dem Nachlaß. Hg. v. Helmut Arntzen und Jürgen P. Wallmann. Münster 1985. S. 101-110
- Jokostra, Peter: „Gerettet sind wir, und nichts bleibt uns.“ In: Die Welt v. 18.6.1979
- Jüdischer Glaube. Eine Auswahl aus zwei Jahrtausenden. Hg. v. Kurt Wilhelm. Bremen 1961
- Kaulbach, Friedrich: Autarkie der perspektivischen Vernunft bei Kant und Nietzsche. In: Simon, Josef (Hg.): Nietzsche und die philosophische Tradition. 2 Bde. Würzburg Bd. 2 1985. S. 90-106
- Jurgensen, Manfred: Ingeborg Bachmann. Die neue Sprache. Bern, Frankfurt/M., Las Vegas 1981
- Kiefer, Reinhard: Schädelstätte! Todesbaum! Anmerkungen zur Bibelrezeption Ernst Meisters. In: Text und Kritik. Heft 96, 1987. S. 65-74
- Kleiber, Carine: Ilse Aichinger. Leben und Werk. Bern, Frankfurt/M., New York 1984. (= Europäische Hochschulschriften. Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur; Bd. 743
- Knörrich, Otto: Die deutsche Lyrik der Gegenwart. 1945-1970. Stuttgart 1971
- Koch, Alice [= Else Meister]: Ernst Meister - ein außerordentliches Leben. In: Ernst-Meister-Gymnasium Haspe. Festschrift zur Namensgebung der Schule. Hagen 1980. S. 15-27
- König, Karl: Bruder Tier. Mensch und Tier in Mythos und Evolution. [Perspektiven der Anthroposophie] Frankfurt/M. 1983
- Kohlleppe, Hellmut: Erinnerungen an Ernst Meister. In: Ernst Meister. Hommage. Überlegungen zum Werk. Texte aus dem Nachlaß. Hg. v. Helmut Arntzen und Jürgen P. Wallmann. Münster 1985. S. 40-72
- ders.: „Mein Gedicht sagt dir, was ich weiß.“ Ernst Meister zum 70. Geburtstag. In: Westfalenspiegel. 9, 1981. S. 33-36
- Karte, Hermann: Geschichte der deutschen Lyrik seit 1945. Stuttgart 1989
- Kraft, Werner: Das Dunkel des Gedichts. In: ders.: Wort und Gedanke. Kritische Betrachtungen zur Poesie. Bern 1959. S. 313 ff.
- Krolow, Karl: Gedenkworte für Ernst Meister. In: Jahrbuch der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung; Darmstadt 1979. Heidelberg 1979. S. 112-115
- ders.: Ernst Meister. In: Die Literatur der Bundesrepublik Deutschland. Kindlers Literaturgeschichte der Gegenwart. Hg. v. Dieter Lattmann. München 1973. S. 455-457
- Kummer, Irene Elisabeth: Unlesbarkeit dieser Welt. Spannungsfelder moderner Lyrik und ihr Ausdruck im Werk von Paul Celan. Frankfurt/M. 1987

- Lacan, Jacques: *Ecrits*. Paris 1966
- Lamprecht, Helmut: Ernst Meister. In: *Schriftsteller der Gegenwart*. Hg. von Klaus Nonnenmann. Freiburg 1963. S. 227-233
- Laschen, Gregor: „Ein Wort mit all seinem Grün.“ Kleine Notiz zu einem Zusammenhang von Erich Arendt, Paul Celan und Ernst Meister. In: *Text und Kritik*. Heft 96, 1987. S. 43-48
- ders.: Ernst Meister. In: *Kritisches Lexikon der Gegenwartsliteratur*. Hg. v. Heinz Ludwig Arnold. 9. Lieferung, Stand 1.1.1988.
- ders. und Andreas Lohr-Jasperneite: Bibliographie zu Ernst Meister. In: *Text und Kritik*. 96/1987. S. 85-95
- McLeishs, Archibald: *Collected Poems 1917-1952*. Boston, Cambridge 1952
- Liebherr-Kübler, Ruth: *Von der Wortmystik zur Sprachskepsis*. Zu Günter Eichs Hörspielen. Bonn 1977 (= *Studien zur Germanistik, Anglistik und Komparatistik*, Bd. 68)
- Lorenz, Dagmar C.G.: *Ilse Aichinger*. Königstein/Ts. 1981
- Mallarmé, Stéphane: *Sämtliche Gedichte*. Französisch und Deutsch. Heidelberg 1974
- Manger, Klaus: *Todestango im Zeitgehöft*. Zur Bedeutung des Todes in der Dichtung Paul Celans. In: Jansen, Hans Helmut (Hg.): *Der Tod in Dichtung, Philosophie und Kunst*. 2. verbesserte Auflage. Darmstadt 1989. S. 437-452
- Marcuse, Herbert: *Über den affirmativen Charakter der Kultur*. In: ders.: *Kultur und Gesellschaft 1*. Frankfurt/M. 1965. S. 56-101
- Meckel, Christoph: *Ein paar Sätze*. Rede zur Verleihung des Ernst-Meister-Preises für Literatur. Hagen o. J. [1981]. S. 15-16
- Mecklenburg, Norbert (Hg.): *Naturlyrik und Gesellschaft*. Stuttgart 1977
- Meichsner, Irene: *Die Logik von Gemeinplätzen: vorgeführt an Steuermannstopos und Schiffsmetapher*. Bonn 1983 (= *Abhandlungen zur Philosophie, Psychologie und Pädagogik*; 182)
- Meinecke, Dietlind (Hg.): *Über Paul Celan*. Frankfurt 1970
- dies.: *Wort und Name bei Paul Celan*. Zur Widerruflichkeit des Gedichts. Bad Homburg, Berlin, Zürich 1970 (= *Literatur und Reflexion*. Bd. 2)
- Michaelis, Rolf: *Lieder über den Text ohne Wörter*. In: *Die Zeit* v. 17.9.1976
- Montaigne, Michel de: *Die Essais*. Hg. v. Arthur Franz. Leipzig 1986 (1. Aufl. 1953)
- Müller, Bodo: *Der Verlust der Sprache*. Zur linguistischen Krise in der Literatur. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift*. NF. Bd. XIV., 1966. S. 225-243
- Müller-Hampft, Susanne (Hg.): *Über Günter Eich*. Frankfurt/M. 1970
- *Natur und Natürlichkeit: Stationen des Grünen in der deutschen Literatur*. Hg. v. Reinhold Grimm und Jost Hermand. Königstein/Ts. 1981
- Neumann, Peter Horst: *Die Sinnggebung des Todes als Gründungsproblem der Ästhetik*. Lessing und der Beginn der Moderne. In: *Merkur*. Jg.34, Heft 11, 1980. S. 1071-1080
- Nielsen, Karsten Hvidfelt und Harald Pors: *Index zur Lyrik Paul Celans*. München 1981
- Nietzsche, Friedrich: *Werke*. Hg. von Karl Schlechta. Bd. 2: *Morgenröte*. Die fröhliche Wissenschaft. Also sprach Zarathustra. München 1984
- ders.: *Sämtliche Werke*. Kritische Studienausgabe in 15 Bde. Hg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München 1988 [= KSA]
- Nolting, Winfried: „Der Grund kann nicht reden.“ Zum figurativen Sinn des Satzes bei Ernst Meister. In: *Ernst Meister. Hommage. Überlegungen zum Werk*. Texte aus dem Nachlaß. Hg. v. Helmut Arntzen und Jürgen P. Wallmann. Münster 1985. S. 111-137
- Novalis. (Friedrich von Hardenberg): *Werke*. Hg. von Richard Samuel. Bd. III: *Das philosophische Werk II*. Stuttgart 1969
- Oelmann, Ute Maria: *Deutsche poetologische Lyrik nach 1945: Ingeborg Bachmann, Günter Eich, Paul Celan*. Stuttgart 1980
- Pahlen, Kurt: *Musiklexikon der Welt*. Zürich 1966
- Peucker, Brigitte: *The Poetry of Transformation*. Rilke's Orpheus and the Fruit of Death. In: dies.: *Lyric Descent in the German Romantic Tradition*. New Haven London 1987. S. 119-165
- Pielow, Winfried: *Topographische Beschreibung einer Wahrnehmungsänderung durch ein Gedicht*. In: *Ernst Meister. Hommage. Überlegungen zum Werk*. Texte aus dem Nachlaß. Hg. v. Helmut Arntzen und Jürgen P. Wallmann. Münster 1985. S. 73-81
- Pretzer, Lielo Anne: *Geschichts- und sozialkritische Dimensionen in Paul Celans Werk*. Eine Untersuchung unter besonderer Berücksichtigung avantgardistisch-surrealistischer Aspekte. Bonn 1980 (= *Abhandlungen zur Kunst-, Musik-, und Literatur-Wissenschaft*; Bd. 308)

- Rabinovitsch, Melitta: Der Delphin in Sage und Mythos der Griechen. Basel, Dornach 1947
- Rasch, Wolfdietrich: Ernst Meister "Wirkliche Tafel". In: Doppelinterpretationen. Hg. v. Hilde Domin. Frankfurt, Bonn 1966. S. 145-148
- Rüesch, Jürg Peter: Ophelia. Zum Wandel des lyrischen Bildes im Motiv der 'navigatio vitae' bei Arthur Rimbaud und im deutschen Expressionismus. Zürich 1964
- Schäfer, Hans Dieter: Zusammenhänge der deutschen Gegenwartslyrik. In: Durzak, Manfred (Hg.): Deutsche Gegenwartsliteratur. Ausgangspositionen und aktuelle Entwicklungen. Stuttgart 1981. S. 166-203
- ders.: Zur Spätphase des hermetischen Gedichts. In: Durzak, Manfred (Hg.): Die deutsche Literatur der Gegenwart. Aspekte und Tendenzen. Stuttgart 1971. S. 148-169
- Schärer, Margit: Negationen im Werke Paul Celans. Diss. Zürich 1975
- Scheffer, Bernd: Etwas für Ernst Meister tun. Skizze eines Manipulationsversuches. In: Text und Kritik. Heft 96, 1987. S. 3-9
- Scherer, Georg: Das Problem des Todes in der Philosophie. Darmstadt 1979
- Schöne, Albrecht: Über politische Lyrik im 20. Jahrhundert. Göttingen 1965
- Schreiber, Mathias: "Tod ist nicht Mond den Toten." In: Kölner Stadt-Anzeiger v. 18.6.1979
- Schulz, Georg-Michael: Negativität in der Dichtung Paul Celans. Tübingen 1977 (= Studien zur deutschen Literatur. Bd. 54)
- Schulze, Joachim: Celan und die Mystiker. Motivtypologische und quellenkundliche Kommentare. Bonn 1976 (= Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literatur- Wissenschaft; Bd. 190)
- Schwiefert, Fritz: [Sammelrezension] In: Vossische Zeitung v. 5.11. 1933
- Seidel, Heide: Ingeborg Bachmann und Ludwig Wittgenstein. Person und Werk Ludwig Wittgensteins in den Erzählungen „Das 30. Jahr“ und „Ein Wildermuth“. In: Zeitschrift für deutsche Philologie. 98,1979. S. 267-283
- Soboth, Christian: Die Un-Natur der Natur. Zu einigen Gedichten Ernst Meisters. In: Text und Kritik, Heft 96, 1987. S. 75-84
- ders.: Todes-Beschwörung. Untersuchungen zum lyrischen Werk Ernst Meisters. Frankfurt, Bern u.a. 1989. (Diss. Bochum 1987)
- Sorg, Bernhard: Das lyrische Ich. Untersuchungen zu deutschen Gedichten von Gryphius bis Benn. Tübingen 1984 (= Studien zur deutschen Literatur; Bd. 80)
- Spinner, Kaspar H.: Zur Struktur des lyrischen Ich. Frankfurt 1975
- Sylvanus, Erwin: „Ich will weitergehn ...“ Ernst Meister – Dichter und Künder neuer Wirklichkeiten. In: Westfalenspiegel. 10,1957. S. 20-22
- Theobaldy, Jürgen: Reflexion und Agitation: zu Begriff und Praxis des politischen Gedichts. In: ders.: Veränderungen in der Lyrik. Über westdeutsche Gedichte seit 1965. München 1976. S. 76-130
- Thiekötter, Friedel: Ernst Meister im Gespräch mit Schülern. In: Ernst Meister. Hommage. Überlegungen zum Werk. Texte aus dem Nachlaß. Hg. v. Helmut Arntzen und Jürgen P. Wallmann. Münster 1985. S. 82-90
- Thiem, Ulrich: Die Bildsprache der Lyrik Ingeborg Bachmanns. Diss. Köln 1972
- Der Tod in der Moderne. Hg. und eingeleitet von Hans Ebeling. Königstein/Ts. 1979 (= Neue wissenschaftliche Bibliothek; Bd. 91)
- Trakl, Georg: Das dichterische Werk. Auf Grund der historisch-kritischen Ausgabe von Walther Villy und Hans Szeklenar. München 11. Aufl. 1987
- Tue Treasury of American Poetry. Selected and with an introduction by Nancy Sullivan. Garden City (New Jersey) 1978
- Vietta, Silvio: Sprache und Sprachreflexion in der modernen Lyrik. Bad Homburg, Berlin, Zürich 1970 (= Literatur und Reflexion; Bd. 3)
- Volckmann, Silvia: Zeit der Kirschen? Das Naturbild in der deutschen Gegenwartslyrik: Jürgen Becker, Sarah Kirsch, Wolf Biermann, Hans Magnus Enzensberger. Königstein/Ts. 1982
- Vordtriede, Werner: Novalis und die französischen Symbolisten. Zur Entstehungsgeschichte des dichterischen Symbols. Stuttgart 1963
- Voswinkel, Klaus: Paul Celan. Verweigerter Poetisierung der Welt. Versuch einer Deutung. Heidelberg 1974
- Wallmann, Jürgen P: "Dichten ist identisch mit Denken." Ein Gespräch mit Ernst Meister. (4.12.78). In: Ernst Meister. Hommage. Überlegungen zum Werk. Texte aus dem Nachlaß. Hg. v. Helmut Arntzen und Jürgen P. Wallmann. Münster 1985. S. 1-4

- ders.: Dichter, Denker, Maler. Eine Sammlung von Prosa von Ernst Meister aus fünfzig Jahren. In: Westfalenspiegel. 4/1989. S. 49
- ders.: In memoriam Ernst Meister. In: Neue Deutsche Hefte 3, 1979. S. 580-588
- ders.: „Im Nichts hausen die Fragen. Zur Verleihung des Rilke Preises am 17.4.1978 In: Westfalenspiegel. 4/1978. S. 31-34
- Wellberg, David E.: Death as a Poetological Problem. On Texts by Erich Fried and Ernst Meister. In: Argumentum e Silentio. Internationales Paul-Celan-Symposium. Ed.by Amy D. Colins. Berlin, New York 1987. S. 87-98
- West German Poets on Society and Politics. Interviews with an Introduction by Karl H. Van D'Elden. Detroit 1978. S. 50-68
- Wiese, Benno von: Das Wesen der politischen Dichtung. In: ders.(Hg.): Politische Dichtung Deutschlands. Berlin 1931. S. 9-24
- Wohmann, Gabriele: Ernste Absicht. Neuwied 1970.
- Zeller, Eva: Laudatio auf Ernst Meister. In: Jahrbuch der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung; Darmstadt II 1979. Heidelberg 1980. S. 83-91
- dies.: „Zwischen Tag und Nacht". In: Frankfurter Anthologie. Hg. v. Marcel Reich-Ranicki. Bd. 5. Frankfurt/M. 1980. S. 218-220