

Neue Sachlichkeit: Was ist aber unter der Lyrik der ›Neuen Sachlichkeit‹ zu verstehen? Ihre Autoren kehren sich – in einer erneuten Bewegung auf die realistische Seite hin – von den Innenwelten des Expressionismus ab und öffnen sich der expandierenden Technik-, Arbeits-, Kultur- und Medienwelt der 1920er Jahre. Viele Texte, etwa von Kurt Tucholsky (1890–1935), Friedrich Hollaender (1896–1976) oder Walter Mehring (1896–1981), sind für das populäre Kabarett geschrieben und ahmen englische Song- oder französische Chanson-Texte nach:

Walter Mehring:
Wenn der Westen
aber ein Loch hat ...
[1920]; *Chronik der
Lustbarkeiten*,
85, V. 1–8

»Frei Saarbrücken: Navy-cuts!
Occasion of cigaretts!«
»Prima Ware!« »Was betrog's!
Ran die Ladung!« »Haste Koks?
Eene Prise für die Neese,
Deklariert als weißer Käse!«
»Salvarsan gleich mit Vehikel
Riesig gangbarer Artikel!«

In dialogischer Rede, bei der die Sprecher nicht individualisiert werden, zudem in Berliner Mundart und nicht fehlerfreiem Englisch wird hier ein Gang über den Schwarzmarkt evoziert, auf dem legale und illegale Genussmittel gleichermaßen angeboten werden, ergänzt um das eben erst erfundene Heilmittel gegen Syphilis.

Erich Kästner (1899–1974) und die aus Galizien stammende Mascha Kaléko (1907–75) beschreiben in einfachen Liedstrophen Szenen aus dem Alltags- und Großstadtleben ihrer Zeit. Die Autoren bekennen sich – wie auch schon der junge Brecht – zu ihrer eher anspruchslosen ›Gebrauchslyrik‹. In der sozialistischen Lyrik der Zeit werden diese Tendenzen ganz in den Dienst der Arbeiterbewegung gestellt; Autoren wie Becher treten der Kommunistischen Partei bei.

Ganz andere Wirklichkeiten nimmt eine Gruppe junger Autoren in den Blick, die in der Weimarer Republik eine magische Naturlyrik zu schreiben beginnen, diese Tätigkeit während der Zeit der nationalsozialistischen Herrschaft fortsetzen und erst in der Nachkriegszeit ihre Wirkung entfalten können. Zu ihnen gehören Günter Eich (1907–72), einer der erfolg- und wirkungsreichsten westdeutschen Lyriker in den späten 1940er und in den 1950er Jahren, sowie Peter Huchel (1903–81), von 1949 bis 1962 Chefredakteur von *Sinn und Form*, der maßgeblichen Literaturzeitschrift in der DDR. Ein älterer, noch der expressionistischen Generation angehörender Autor dieser Richtung ist Oskar Loerke (1884–1941):

Oskar Loerke:
Leise Herbsttage;
Sämtliche Gedichte
1, 143, V. 1–4

Die silberne Allee der Weiden
Dreht sich schon tagelang im Wind nach Ost.
Die Blumen rollen ihre Seiden,
Im Sonnenscheine zittert fern ein Frost.

Jedes einzelne Naturphänomen scheint hier erlesen und mit Bedeutung aufgeladen zu sein, ohne dass sich diese Bedeutung wirklich aufschließen ließe.

Mit alldem will ein Autor wie Gottfried Benn, der sich Ende der 1920er Jahre allmählich im literarischen Leben etabliert (etwa auch durch eine Reihe von Rundfunkbeiträgen), nichts zu tun haben. Auf die 1928 vom *Berliner Tageblatt* aufgeworfene Frage »Dichtung der ›Tatsachen?‹« antwortet er schroff:

Die reine Dichtung, die Lyrik, vermag mit den Ereignissen des Tages, der Empirie des Vorgangs, der journalistischen Tatsache überhaupt nichts anzufangen, da der Lyriker seinem Wesen nach ja davon lebt, daß auf der Welt mit einer einzigen Ausnahme niemals irgend etwas geschehen ist oder je geschieht.

Gottfried Benn;
zitiert nach Becker
2000, Bd. 2, 333

Benn erkennt allein eine »Realität aus Worten« als »eines der nicht weiter zurückführbaren Mysterien des menschlichen Geschlechts« an (ebd.). Mit dieser wirklichkeitsfremden Haltung schien er aber wie die Natur-Magiker in die neue gesellschaftliche Situation ab 1933 zu passen.

Zur Lyrik der 1920er Jahre vgl. ferner Bormann 1983 und 2007; Korte 1995 a und 1995 b; Fähnders 2010, 262–265; Bayerdörfer 2001 b; Sengle 2001, 233–298; Schnell 2004, 544–559; Streim 2009, 49–56; Delabar 2010, 87–100; Pankau 2010, 50–54. – Zur Naturlyrik des 20. Jahrhunderts vgl. die Anthologien *Moderne deutsche Naturlyrik* und *Der magische Weg* sowie Heukenkamp 1999.

Literatur

7.4 | Nationalsozialismus und Exil (1933–1945)

Kontinuitäten und Brüche: Die Forschung der letzten drei Jahrzehnte hat vehement auf die Kontinuitäten in der deutschsprachigen Literatur hingewiesen, die über die politischen Zäsuren – den Zivilisationsbruch 1933 und die Befreiung von der nationalsozialistischen Herrschaft 1945 – hinweggingen. Hans Dieter Schäfer kommt dabei mit seinem zuerst 1981 erschienenen Buch *Das gespaltene Bewußtsein* eine zentrale Rolle zu. In dem darin enthaltenen Aufsatz *Zur Periodisierung der deutschen Literatur seit 1930* schlägt Schäfer vor, eine durch die Dominanz neuklassizistischer Tendenzen, die Abwehr der expressionistischen und dadaistischen Formprovokationen sowie das Zurücktreten rhetorischer Orientierungen gekennzeichnete Grundströmung der deutschen Literatur anzunehmen, die sich etwa von 1930 bis 1960 erstreckte, also das Ende der Weimarer Republik, die Zeit der nationalsozialistischen Herrschaft 1933–45, die unmittelbare Nachkriegszeit und das erste Jahrzehnt der beiden deutschen Staaten umfasse. Die »moralisierende Fixierung auf den Nationalsozialismus« habe bislang den Blick für diese Epochenzusammenhänge verstellt, so Schäfer (2009, 386). Dem Einwand, dass solche Kontinuitäten bestenfalls innerhalb Deutschlands hätten zum Tragen kommen können, hält Schäfer entgegen: »Es ist leicht nachzuweisen, daß die im Exil geschriebenen Werke an der allgemeinen thematischen und stilistischen Rückwärtsgerichtetheit der neuen Epoche Anteil hatten« (ebd., 391). Schäfer polemisiert damit gegen die sozialgeschichtlich orientierte Forschung insbesondere der 1970er Jahre, die eine massive Aufwertung der Exilliteratur vorgenommen hatte. In Schäfers Gefolge behauptet Ralf Schnell, es könne

»heute als gesicherte Erkenntnis gelten, dass die Daten 1933 und 1945 keinen Traditionsbruch angeben, sondern allenfalls eine Zäsur, die eine Phase der Vertreibung und Unterdrückung anzeigt, nicht nur der Literatur« (Schnell 2004, 559; vgl. auch Bormann 1984 a; Ketelsen 2001, 477; ferner die Anthologie *Deutsche Gedichte 1930–1960* mit der Einleitung des Herausgebers Hans Bender, ebd., 9–31).

Nun ist sicher zuzugestehen, dass es die von Schäfer und Schnell aufgezeigten Kontinuitäten gibt. Insbesondere stimmt es, dass etliche Autoren – auch im Bereich der Lyrik – vor und nach 1933 tätig waren sowie andere – manchmal sogar noch immer dieselben – vor und nach 1945. Dennoch bedeuten für alle diese Autoren, wie man etwa ihren Briefwechseln entnehmen kann, die Daten 1933 und 1945 gravierende, manchmal auch traumatische Einschnitte, und auch ihre Themen und Schreibweisen haben sich in vielen Fällen geändert. Ferner ist darauf hinzuweisen, dass es etliche heute zu Recht völlig vergessene Lyriker gibt, die nur oder fast nur während der nationalsozialistischen Herrschaft bekannt waren, weil sie eben Lyrik im Dienste des Regimes schrieben (vgl. Schnell 1998, 100–118; Schnell 2004, 561–565). Auf der anderen Seite steht die Lyrik des Widerstands wie die *Moabiter Sonette* Albrecht Haushofers (1903–45), die der im Zusammenhang mit den Attentaten vom 20. Juli 1944 zum Tode verurteilte Autor in der Todeszelle schrieb (vgl. Schnell 2004, 571 f.).

Exil und ›innere Emigration‹: Für die große Menge der zwischen 1933 und 1945 geschriebenen (und nicht immer gleich danach veröffentlichten) Literatur aber gilt allen Einwänden zum Trotz, dass es von elementarer Bedeutung ist zu wissen, wann und wo genau diese Texte geschrieben wurden: innerhalb Deutschlands (bzw. der von Deutschland besetzten Länder) oder außerhalb Deutschlands. Für die in Deutschland entstandene nicht-nationalsozialistische Literatur wird häufig der von dieser Autorengruppe selbst entwickelte Begriff der ›inneren Emigration‹ verwendet, der insofern problematisch ist, als er suggeriert, alle diese Autoren hätten sich vom Regime abgewandt und mindestens passiven Widerstand geleistet (vgl. Schnell 1998, 120–147). Häufig handelt es sich aber einfach um im Sinne des Regimes (jedenfalls vermeintlich) harmlose Literatur, die weder verfolgt noch gefördert wurde, in vielen Fällen aber publiziert werden konnte. Die Naturlyrik etwa von Wilhelm Lehmann (1882–1968) ist hier zu nennen. Aus dieser Vorstellung des ›heimlichen Widerstands‹ heraus ist die Anthologie *De Profundis. Deutsche Lyrik in dieser Zeit. Eine Anthologie aus zwölf Jahren* konzipiert, die Gunter Groll 1946 in der bayrischen US-Besatzungszone herausgab und mit der er – bei aller Skepsis gegenüber dem Begriff der ›inneren Emigration‹ (vgl. ebd., 15) – zu zeigen versucht: »Der Geist stirbt nicht. Er starb auch nicht in Deutschland« (ebd., 12).

Die Stellung Gottfried Benns: Nicht vertreten in dieser Sammlung ist Gottfried Benn, der sicherlich bedeutendste der in den Jahren 1933–45 in Deutschland gebliebenen deutschsprachigen Lyriker, dessen Laufbahn in dieser Zeit erhebliche Brüche erfuhr: 1933 engagiert er sich im Zuge der ›Gleichschaltung‹ der Sektion Dichtkunst der Preußischen Akademie der Künste; im selben Jahr trägt er eine erbitterte öffentliche Fehde mit seinem ehemaligen Verehrer Klaus Mann (1906–49) aus, in der er diesem vorwirft, die Emigranten hätten sich ihrer Verantwortung entzogen und könn-

ten sich kein Bild von der ernsthaften Lage innerhalb Deutschlands machen (*Antwort an die literarischen Emigranten*). 1935 wählt er die »aristokratische Form der Emigrierung« (Brief an Friedrich Wilhelm Oelze vom 18. November 1934; Benn: *Briefe* 1, 39) durch seine Rückkehr in die Armeegeschichte als Oberstabsarzt. 1938 wird Benn aus der Reichsschrifttumskammer ausgeschlossen und mit einem Schreibverbot belegt. Nach dem Krieg wird das Publikationsverbot durch die alliierten Behörden erneuert. Erst mit den 1948 in Zürich und 1949 in Wiesbaden erschienenen *Statischen Gedichten* beginnt der Nachkriegstriumph des Dichters (vgl. Steinhagen 1969; Koch 2012). In einem Gedicht wie dem 1936 entstandenen *Einsamer nie als im August ...* präsentiert sich das sprechende Du als von allen sinnlichen Freuden ausgeschlossener Außenseiter:

**Wo alles sich durch Glück beweist
und tauscht den Blick und tauscht die Ringe
im Weingeruch, im Rausch der Dinge, –
dienst du dem Gegenglück, dem Geist.**

Schäfer will mit seiner in der gegenwärtigen Forschung so wirkungsreichen These von dem Kontinuum, das die deutsche Literatur zwischen 1930 und 1960 umspanne, die während der nationalsozialistischen Herrschaft in Deutschland entstandene Literatur aufwerten und zu ihrer differenzierten Betrachtung auffordern, was legitim ist. Damit verbunden ist aber eine latente Abwertung der Exilliteratur, was höchst problematisch ist. Denn anders als es Schäfer nahelegt, ist die Exillyrik (wie die Exilliteratur insgesamt) außerordentlich vielfältig; einen ausgezeichneten Überblick ermöglicht die zuerst 1985 von Wolfgang Emmerich und Susanne Heil herausgegebene Sammlung *Lyrik des Exils*. Max Herrmann-Neiße (1886–1941), der 1933 nach London emigriert war, veröffentlichte 1936 in einem Zürcher Verlag das Gedicht *Ein deutscher Dichter bin ich einst gewesen*, dessen drittletzte und letzte Strophe lauten:

**Die Heimat hat mir Treue nicht gehalten,
sie gab sich ganz den bösen Trieben hin,
so kann ich nur ihr Traumbild noch gestalten,
der ich ihr trotzdem treu geblieben bin.**

[...]

**Doch hier wird niemand meine Verse lesen,
ist nichts, was meiner Seele Sprache spricht;
ein deutscher Dichter bin ich einst gewesen,
jetzt ist mein Leben Spuk wie mein Gedicht.**

Die poetische Sprache hat sich gegenüber den 1920er Jahren nicht verändert: Sie ist schlicht und klar; die Strophenform der vier kreuzgereimten alternierenden Fünfheber ist sogar schon seit George und Heym bestens bekannt. Aber die Erfahrung, die hier zur Sprache kommt, die des Verlusts der eigenen Sprache und damit des ganzen eigenen Lebens im fremden

Gottfried Benn:
GWE: *Gedichte*,
281, V. 9–13

Vielfältigkeit
der Exillyrik

Lyrik des Exils, 234,
V. 5–8 und 15–18

und damit auch fremdsprachigen Land, ist bedrohlich neu und so noch nicht formuliert worden.

Ganz anders gemacht ist die Exillyrik von Ludwig Strauß (1892–1953), die erst vor wenigen Jahren neu ediert wurde und daher in dem Band von Emmerich/Heil noch nicht vertreten ist. Der jüdische Philologe und Dichter emigrierte 1935 nach Jerusalem in Palästina. In formvirtuosen deutschen Versen schildert der an George und Hölderlin geschulte Dichter noch im selben Jahr in dem Band *Land Israel* die raue Schönheit des Exillandes. So heißt es in dem Hexametergedicht *Sommernittag* über die in einer Oase ausruhenden Esel und Pferde:

Ludwig Strauß:
GW 3/1, 332,
V. 10f.

**Regungslos stehn sie behütet wie unter gläsernen Glocken,
Während draußen das All verzehrt wird von riesiger Weißglut.**

Man mag das für rückwärtsgewandt halten. Aber Strauß zeigt – intensiver noch als die ab 1939 ebenfalls im Jerusalemer Exil lebende Else Lasker-Schüler – die Leistungsfähigkeit der tradierten deutschen Verssprache bei der Erschließung neuer Erfahrungswelten, hier der des Nahen Ostens.

Bertolt Brecht im Exil: Der wichtigste deutschsprachige Exillyriker ist Bertolt Brecht (vgl. Detering 2013), den sein Exil-Weg von 1933 bis 1948 in die Tschechoslowakei, nach Österreich, in die Schweiz, nach Frankreich, Dänemark, Schweden, Finnland und schließlich über Russland bis in die USA führt, wo er an der kalifornischen Westküste lebt. 1948 kehrt er nach Europa zurück, zuerst in die Schweiz und nach Österreich, schließlich in die Sowjetische Besatzungszone, die wenig später zur DDR wird. Brecht entwickelt seine virtuose Formensprache weiter, doch zunehmend vertritt er das Ideal einer schlichten, bilderarmen Sprache. Wie er in seinen unablässigen Reflexionen zur Lyrik in seinem *Arbeitsjournal* festhält, möchte er seine Gedichte einer »sprachwaschung« unterziehen (22. August 1940; Brecht: *Arbeitsjournal* 1, 155), damit sie »in einer art ›basic german‹ geschrieben« sind. Brechts Fokus liegt auf einer Sprache, die nicht »zu reich« ist und »jedes ungewöhnliche wort« vermeidet (Dezember 1944; Brecht: *Arbeitsjournal* 2, 715). In einer ebenfalls in Kalifornien entstandenen Notiz vom 5. April 1942 heißt es:

Bertolt Brecht:
Arbeitsjournal
1, 40f

hier lyrik zu schreiben, selbst aktuelle, bedeutet: sich in den elfenbeinturm zurückziehen. es ist, als betreibe man goldschmiedekunst. das hat etwas schrulliges, kauzhaftes, borniertes. solche lyrik ist flaschenpost [...].

Brecht verwendet damit dasselbe Bild der Flaschenpost für die Dichtung wie der in einem stalinistischen Lager ums Leben gekommene russische Dichter Ossip Mandelstam (1891–1938), der für Paul Celan (1920–70) – von dem im nächsten Kapitel (7.5) die Rede ist – ein wichtiges Vorbild war.

Brechts *Svendborger Gedichte* und *Hollywoodelegien*

Die stete Selbstreflexion über die Möglichkeiten und die Problematik der Lyrik in den 1930er Jahren kennzeichnet auch die im dänischen Exil entstandenen und 1939 in einem Exilverlag veröffentlichten *Svendborger Gedichte* Brechts. Wie auch in mehreren späteren Sammlungen ist der Entstehungsort (hier der Ort Svendborg auf der dänischen Insel Fünen) in den Titel eingeschrieben. Das dreiteilige, in freien Versen geschriebene Gedicht *An die Nachgeborenen* ist das Exil-Gedicht schlechthin (vgl. Holtz 1983). Es beginnt: »Wirklich, ich lebe in finsternen Zeiten!« Und ein paar Zeilen weiter heißt es:

**Was sind das für Zeiten, wo
Ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist
Weil es ein Schweigen über so viele Untaten einschließt!**

Interpretations-
beispiel

Bertolt Brecht:
Werke 12, 85,
V. 6–8

Naturlyrik, wie sie in Deutschland zu dieser Zeit so viele schreiben, wird hier in einer im Präsens gehaltenen Gegenwartsdiagnose als nicht legitim kritisiert. Im weiteren Verlauf des ersten Teils des Gedichts bestimmt das poetische Ich seine Position in dieser schweren Zeit. Der zweite, im Präteritum geschriebene Teil greift in einer Erinnerungsbewegung auf die Zeit des Ichs in den Städten zurück; man wird hier an die Großstadt Berlin in den 1920er Jahren denken dürfen. Der dritte Teil redet in einer futurischen Perspektive und Sprechweise direkt die »Nachgeborenen« an, die wohl die ersten sein werden, die einen Zustand des Friedens und der »Freundlichkeit« erreichen werden, und das poetische Subjekt bittet sie: »Gedenkt unsrer / Mit Nachsicht« (ebd., 87, V. 76 f.). So wird in den drei Teilen eine umfassende Positionierung des exilierten Dichter-Ichs in seiner Exil-Welt und in der Geschichte vorgenommen.

In den 1942 entstandenen und erst aus dem Nachlass veröffentlichten *Hollywoodelegien* schließlich findet Brecht zu der für sein Spätwerk typischen Form der lyrischen Miniatur aus nur vier bis maximal acht freien Versen:

**JEDEN MORGEN, MEIN BROT ZU VERDIENEN
Fahre ich zum Markt, wo Lügen gekauft werden.
Hoffnungsvoll
Reihe ich mich ein unter die Verkäufer.**

Bertolt Brecht:
Werke 12, 116

Offenbar wird hier in einer poetischen Abkürzung die Lebens- und Arbeitswelt der Hollywood-Studios skizziert, die Künstler aller Art zwingt sich in ihr zu verdingen wie der Dichter als Drehbuchautor, genauer: als Bewerber um den Auftrag für ein Drehbuch. Das so exponiert in die dritte Zeile gesetzte »Hoffnungsvoll« wirkt in diesem Zusammenhang sarkastisch.

Literatur

Gesamtüberblicke über die in den Jahren 1933–45 entstandene deutschsprachige Lyrik geben Schnell 2004 und Haefs 2009a (dieser mit wichtigen Hintergrundinformationen zu den äußerst schwierigen Publikationsmöglichkeiten). Zur in Deutschland geschriebenen Lyrik der 1930er und 1940er Jahre (vorwiegend im Umkreis der ›inneren Emigration‹) vgl. Ketelsen 2001; zur nationalsozialistischen Lyrik Schöne 2005 (mit Einbeziehung marxistisch-stalinistischer Lyrik dieser Zeit sowie politischer Lyrik nach 1945); Ketelsen 2007; Brenner 2007. Zur Exillyrik vgl. Durzak 2001. Zu Brechts Lyrik vgl. Hiebel 2005/06, Bd. 1, 243–312 sowie umfassend Knopf 2001; zu Benn und Brecht Hiebel 2011, 405–408.

7.5 | Nachkriegszeit und deutsche Teilung (1945–1990)

Die Zeit seit dem Ende des Zweiten Weltkrieges umfasst mittlerweile mehr als siebenzig Jahre. Da es eine Zeit ununterbrochenen Friedens in Mitteleuropa ist (also im weiten Sinne die ›Nachkriegszeit‹ immer noch anhält) und da es in Westdeutschland seit 1949 keinen politischen Systemwechsel gegeben hat (im Gegensatz etwa zu den achtzig Jahren vorher, in denen es fünf verschiedene Systeme gab), wird diese lange Zeit zuweilen immer noch als ›Gegenwart‹ in einem weiten Sinne angesehen. Hier wird dagegen vorgeschlagen, den Zeitpunkt des Eintretens der neuen deutschen Einheit 1990 als entscheidende Zäsur anzusehen, mit der erst die (nun auch schon 25 Jahre währende) ›Gegenwart‹ beginnt und nicht nur die DDR-Literatur, sondern auch die der alten Bundesrepublik endet.

Nachkriegsliteratur 1945–49: Bei allen Kontinuitäten in der deutschen Literatur der Jahre zwischen 1930 und 1960, von denen zu Beginn des vorangehenden Kapitels (7.4) die Rede war, ist doch die Besonderheit der Jahre 1945 bis 1949, also zwischen dem Zusammenbruch der nationalsozialistischen Herrschaft und der Gründung der beiden deutschen Staaten, hervorzuheben, also der Zeit, in denen Deutschland (und Österreich sogar bis 1955) in vier Besatzungszonen aufgeteilt war. Die meist schon in der Zeit selbst entwickelten Bezeichnungen der in diesen vier Jahren entstandenen Literatur als ›Trümmerliteratur‹, ›Kahlschlagliteratur‹ oder Literatur der ›Stunde Null‹ erfassen zwar Teilaspekte des literarischen Lebens im Nachkriegsdeutschland (etwa, dass nicht nur die Städte, sondern auch die moralischen und kulturellen Orientierungssysteme in Trümmern lagen), tendieren aber zu einer Überbetonung des Neuanfangs und einer Verschleierung der Kontinuitäten (so des Umstands, dass die westdeutsche Literatur dieser Jahre fast ausschließlich von Kriegsheimkehrern und Vertretern der ›inneren Emigration‹ verfasst wurde) und wurden daher vielfach kritisiert (vgl. Schnell 2003, 81–86; Brenner 1997; Korte 2004 a, 5–32; Emmerich 2007, 70 f.; Jacob 2012).

Bedeutung der Lyrik: Wichtig ist zu sehen, dass die Lyrik in der Orientierungsphase unmittelbar nach 1945 erheblich an Bedeutung gewann, da sie einerseits ein ideales Medium zur Selbstreflexion der eigenen Situation war und andererseits aufgrund ihrer Kürze der Publikation in den in dieser Zeit so wichtigen neuen Zeitschriften und kurzen Broschüren besonders entgegenkam (vgl. Klessinger 2011).

Einige während der amerikanischen Kriegsgefangenschaft des Autors entstandene Gedichte von Günter Eich (1907–72) wie *Latrine* (1946) oder

Inventur (1947) können als Belege für einen radikalen ›Kahlschlag‹, die Atomisierung der bisherigen abendländischen Kultur in unverbundene Elemente, gelesen werden, aber sie stehen relativ isoliert da.

Dennoch ist nicht zu verkennen, dass selbst die Naturlyrik, die zwischen 1930 und 1960 ein besonders hohes Maß an Kontinuität aufweist, in der unmittelbaren Nachkriegszeit erhebliche Veränderungen durchläuft (vgl. Ohde 1986), wie etwa an dem Gedicht *Deutsche Zeit 1947* (1947) von Wilhelm Lehmann zu sehen ist:

Blehdose rostet, Baumstumpf schreit.
Der Wind greint. Jammert ihn die Zeit?
Spitz das Gesicht, der Magen leer,
Den Krähen selbst kein Abfall mehr.

Der Große Conrady,
679, V. 1–4

Dieses unbestimmte Klagen über die Widrigkeiten der »Zeit« wird am Schluss des Gedichts jedoch aufgefangen mit den Versen »Mißglückter Zauber? Er gelang. / Ich bin gerührt. Ich hör Gesang« (ebd., V. 20 f.). Der pathetische »Gesang« bietet also in der Welt dieses Gedichts abermals eine Fluchtmöglichkeit aus der Gegenwart.

Nelly Sachs: Ganz anders klingt die um dieselbe Zeit im schwedischen Exil entstandene Lyrik von Nelly Sachs (1891–1970) – denn für viele jüdische Dichterinnen und Dichter endet das Exil mit dem Jahr 1945 nicht, da es für sie nicht vorstellbar ist, in das Land der Mörder ihrer Familien und Freunde zurückzukehren (vgl. Lamping 1991 a; Auerochs 2013):

Exillyrik nach 1945

WER ABER leerte den Sand aus euren Schuhen,
Als ihr zum Sterben aufstehen müßtet?
Den Sand, den Israel heimholte,
Seinen Wandersand?

Nelly Sachs:
Fahrt ins Staublose,
11, V. 1–4 und
11–14

[...]

O ihr Finger,
Die ihr den Sand aus den Totenschuhen leertet,
Morgen schon werdet ihr Staub sein
In den Schuhen Kommender!

Ewig ist in diesem im hohen, hymnischen Ton gehaltenen freirhythmischen Gedicht nur der Sand, der bis auf den Wüstensand des Volkes Israel aus der Hebräischen Bibel (dem Alten Testament) zurückgeführt wird. Alles menschliche Leben und Handeln dagegen ist zum Untergang verurteilt. Das gilt für die Opfer der Shoah ebenso wie für die Überlebenden. Das Verhältnis dieser zu jenen, die Hilflosigkeit der Überlebenden, ist – zusammen mit dem biblischen Bezug – die Grundkonstellation in den Gedichten von Nelly Sachs.

Paul Celan: Lyrik eines Überlebenden sind auch die Gedichte des gegenüber Sachs eine Generation jüngeren Paul Celan (1920–70). Celans Texte sind weit mehr als die von Nelly Sachs im literarischen Gedächtnis unserer Gegenwart präsent. Das liegt vermutlich daran, dass sich Celan nach der frühen *Todesfuge* (1948), die Eingang in die Lesebücher gefun-

Lyrik eines
Überlebenden

den hat, immer weiter von der einfachen metonymischen Redeweise, die bei Sachs dominiert (zum Beispiel der Sand als Staub und damit als Zeichen des Todes), entfernt und eine Metaphernsprache entwickelt, die äußerst schwer zu erschließen ist. So kann der Anfang des *Psalms* (1963) noch als Fortführung Sachs'cher Bilder (und als Widerruf von Goethes *Prometheus*) gelesen werden:

**Niemand knetet uns wieder aus Erde und Lehm,
niemand bespricht unsern Staub.
Niemand.**

Celan: *GW 1, 225,*
V. 1–3

Das daraus entfaltete Bild der »Niemandrose« (ebd., V. 13) aber löst sich aus allen klaren Wirklichkeitsbezügen.

Adornos Verdikt: Der aus dem Exil in den USA nach Frankfurt am Main zurückgekehrte Philosoph Theodor W. Adorno (1903–69) stellte 1951 in seinem Essay *Kulturkritik und Gesellschaft* die These auf:

[...] nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch, und das frißt auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben. (*Lyrik nach Auschwitz?*, 49)

Nicht nur die Lyrik, sondern auch die von ihm selbst betriebene Kulturkritik kann Adorno zufolge der »Dialektik von Kultur und Barbarei« (ebd.) nicht entkommen; alle Kultur droht als Spätfolge der nationalsozialistischen Barbarei zu versinken, da sie deren Gräueltat künstlerisch nicht zu fassen vermag. Die Lyrik von Celan und Sachs kann Adorno damit kaum meinen, denn beide suchen ja gerade nach Mitteln, um das Unbegreifliche zum Ausdruck zu bringen (vgl. J. Ryan 2012, 161–179). Adornos Urteil trifft aber diejenigen Lyriker, die versuchen, auch in den 1950er Jahren noch eine heile oder zumindest wieder geheilte Welt, meist in Bildern der Natur, zu zeichnen; so ist ein Gedichtband von Werner Bergengruen (1892–1964) tatsächlich *Die heile Welt* (1950) überschrieben.

Die Spätwerke von Brecht und Benn: Es gibt aber außer der Lyrik der überlebenden Juden noch weitere Tendenzen in der Lyrik der frühen 1950er Jahre, die Adornos Verdikt nicht trifft. Allerdings überwiegt bei den beiden wichtigsten und einflussreichsten älteren Lyrikern dieser Zeit das Moment der Wandlung gegenüber dem der Kontinuität. Benn und Brecht, dieser nach seiner Rückkehr aus dem Exil in Ostberlin, jener nach der Rückkehr aus dem Krieg in Westberlin lebend, legen jeweils ein Spätwerk vor, das ihrem lyrischen Œuvre noch einmal eine neue Wendung gibt. Brechts vorwiegend in seinem brandenburgischen Sommerhaus entstandene *Buckower Elegien* (Teildruck 1954, vollständige Ausgabe postum) thematisieren in kondensierter Form (die kürzesten Gedichte umfassen nur fünf Verse) und in einem gelassenen, lakonischen Sprechduktus eine Natur, welche die Zeichen der Geschichte enthält, die aktuelle politische Realität (etwa des Arbeiteraufstands vom 17. Juni 1953) sowie das politisch denkende, seine Umgebung wie sein eigenes Altern genau beobachtende und in vielfältigen Lektüren aus der Weltliteratur spiegelnde poetische Subjekt:

**In der Frühe
Sind die Tannen kupfern.
So sah ich sie
Vor einem halben Jahrhundert
Vor zwei Weltkriegen
Mit jungen Augen.**

Bertolt Brecht:
Tannen; Werke 12,
313

Benns Gedichtbände *Fragmente* (1951), *Destillationen* (1953) und *Après-lude* (1955) bieten vielfältige Montage-Gedichte, in die Schlaglichter aus dem Westberliner Großstadt-Alltag, Schnipsel aus der durch US-amerikanische Einflüsse geprägten Unterhaltungsindustrie und resignierte Reflexionen über Alter und Tod eingegangen sind; auch hier ist das Pathos ironisch gebrochen und wird meist durch Gelassenheit ersetzt:

**Ich habe mich oft gefragt und keine Antwort gefunden,
woher das Sanfte und das Gute kommt,
weiß es auch heute nicht und muß nun gehn.**

Gottfried Benn:
*Menschen
getroffen [1955];
GWE: Gedichte,*
473, V. 16–18

Bertolt Brecht und Gottfried Benn sterben kurz hintereinander im Sommer 1956.

Neue Möglichkeiten der Lyrik nach Auschwitz: Der lyrische Neuanfang der 1950er Jahre kann – außerhalb der DDR – als Versuch gelesen werden, das von Adorno formulierte Dilemma zu lösen: Wie kann ein Gedicht nach Auschwitz geschrieben werden, das nicht selbst barbarisch ist, indem es das Unrecht verschweigt oder – mindestens ebenso schlimm – effekthascherisch ausstellt? Die damals junge Generation der in den 1920er Jahren geborenen Lyrikerinnen und Lyriker stellt sich dieser Aufgabe: die meist in Italien lebende Österreicherin Ingeborg Bachmann (1926–73) etwa, der im Londoner Exil lebende, ebenfalls in Österreich geborene jüdische Dichter Erich Fried (1921–88), der als Verlagslektor und Kritiker arbeitende Peter Rühmkorf (1929–2008) und der Publizist und promovierte Literaturwissenschaftler Hans Magnus Enzensberger (geboren 1929). Bachmann entwickelt eine vielfältig gebrochene, historisch und poetologisch reflektierte neue Form von Naturlyrik, die auch den hohen Ton nicht scheut (*An die Sonne*, 1956). Dagegen schreibt Fried vor allem in den 1960er und 1970er Jahren eher schlichte, zugespitzt formulierte, manchmal auch sprachspielerische politische Lyrik und hat damit außerordentlichen Erfolg. Rühmkorf schöpft aus der ganzen Breite der lyrischen Tradition, die er parodistisch um- und weiterschreibt; so heißt ein Gedichtband in Anspielung auf Brockes *Irdisches Vergnügen in g* (1959), ein Essayband ebenso selbstbewusst wie ironisch *Walther von der Vogelweide, Klopstock und ich* (1975). Enzensbergers zahlreiche Lyrikbände seit *verteidigung der wölfe* (1957) zeichnen sich durch ihr Spiel mit den verschiedensten Formen, Traditionen und Stoffen aus; die Politisierung der späten 1960er Jahre wird von ihm rasch wieder überwunden.

Bei allen diesen Lyrikern und bei vielen anderen seit 1945 tritt neben die Gedichtproduktion die journalistische und essayistische Arbeit in den Medien, besonders in Zeitungen, Zeitschriften und im Rundfunk. Die Lyrik wird durch Reden (besonders Dankreden bei Preisverleihungen) und die neue Form der Poetikvorlesung begleitet, in der die Autoren Vorausset-

Ingeborg
Bachmann,
Erich Fried,
Peter Rühmkorf,
Hans Magnus
Enzensberger

zungen und Entstehungsbedingungen ihrer Gedichte ausbreiten (vgl. Volk 2003; Schmitz-Emans u. a. 2009; Bohley 2012; Galli 2014).

Konkrete Poesie: In den 1960er Jahren entwickelt sich parallel dazu eine sprachspielerische Richtung der Lyrik in der Tradition des Dadaismus, in der die konkrete, materielle Seite der Sprache (der Buchstabe, der Laut) stark hervorgekehrt wird und die daher meist »Konkrete Poesie« genannt wird (vgl. Hartung 1975, 39–54; Weiss 1986; Schenk 2000, 154–212). Die Wirkung von Ernst Jandl (1925–2000) und Friederike Mayröcker (geboren 1924), beide aus Wien, hat bis heute nicht nachgelassen.

Lyrik und Popkultur – Rolf Dieter Brinkmann: Aus der Auseinandersetzung mit der – vor allem US-amerikanischen – Popkultur sind die in den 1960er Jahren erschienenen Gedichtbände Rolf Dieter Brinkmanns (1940–75) hervorgegangen. Brinkmanns letzter, kurz vor seinem Unfalltod abgeschlossener Gedichtband *Westwärts 1 & 2* (1975) entwirft Skizzen aus dem Alltag der 1970er Jahre, aber auch großflächige, vielstimmige poetische Topographien; Korte (2004, 639) spricht hier vom »Genre des eingeschwärzten Landschaftsbildes«:

Ein Stück Draht, krumm
ausgespannt, zwischen zwei
kahlen Bäumen, die
bald wieder Blätter
treiben, früh am Morgen
hängt daran eine
frisch gewaschene
schwarze Strumpfhose
aus den verwickelten
langen Beinen tropft
das Wasser in dem hellen,
frühen Licht auf die Steine.

Man ist versucht, in dieses Beschreibungsgedicht eine anzügliche oder (nimmt man den Titel ernst) tragische Liebesgeschichte hineinzulesen, aber wir haben sie nicht: Der Autor lässt uns mit dem banalen Bild der tropfenden Strumpfhose auf der Wäscheleine allein.

Wolf Wondratschek: Noch stärker ausgeprägt sind die narrativen Züge in den Gedichten von Wolf Wondratschek (geboren 1943), so in einem Gedicht aus dem Band *Das leise Lachen am Ohr eines andern* (1976):

WAS WAR LOS LETZTE NACHT
Wir haben unsre Träume wahrgemacht
Wir haben uns im Kino nebenan ein Pferd geliebt
Und sind nach Süden geritten
Wir haben uns bei Abendrot und Morgenrot geliebt
Und dann auf einer nichtentdeckten Insel
Irgendwo im Ozean
Gestritten

Rolf Dieter
Brinkmann: *Trauer
auf dem Wäsche-
draht im Januar;*
Westwärts 1 & 2, 37

Wolf
Wondratschek:
Chuck's Zimmer,
133, V. 1–8

Nicolas Born: In die Welt des Kinos führt uns auch Nicolas Born (1937–79), doch im Gegensatz zu Wondratschek in einem selbstreflexiven Gedicht auch sehr schnell wieder heraus:

NACH DIESER ERSTEN ZEILE
bin ich erst mal ins Kino gegangen
und habe mir angesehen wie du lebst
es war eine komische Geschichte
mit Lockenwicklern
am Schluß wird etwas eingerenkt
eine Zigarette und viel Musik
und dann am Hinterausgang des Kinos
der Mann aus dem richtigen Film
der dir mit ein paar schnellen
Schüssen den Kopf öffnet
Nach diesen scharfen Schnitten
habe ich Gerald getroffen [...]

Liedermacher: Seit den 1960er Jahren gibt es wieder eine starke Annäherung von Lyrik und Musik, besonders durch den neuen Typus des »Liedermachers«, des Autors, Komponisten, Sängers und Gitarristen (oder seltener Pianisten) in einer Person (vgl. Rothschild 1984). Dieses an Rollenmuster wie den mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Sänger (François Villon), den Bänkelsänger und Balladendichter, den Chansonnier des frühen 20. Jahrhunderts (Otto Julius Bierbaum, Frank Wedekind, Walter Mehring) und zeitgenössische, gesellschaftskritische US-amerikanische Folksänger und -sängerinnen (Pete Seeger, Bob Dylan, Joan Baez) anknüpfende Bild vom Lyriker ist ein attraktives Vorbild für die Protestbewegungen der späten 1960er Jahre. In Westdeutschland ist es der hauptberuflich als Rechtsanwalt arbeitende Franz Joseph Degenhardt (1931–2011), in der DDR der 1953 aus Hamburg übergesiedelte Wolf Biermann (geboren 1936), der im jeweiligen Teilstaat diese Richtung dominiert.

Lyrik in der DDR: In der DDR-Lyrik sind in den 1960er Jahren daneben subjektive Formen von Naturlyrik wichtig, die sich den politischen Vorgaben weitgehend entziehen (vgl. aus der Innensicht der DDR Heukenkamp 1982, 178–224). Es handelt sich um Gedichte von Lyrikern verschiedener Generationen, etwa von Peter Huchel, Johannes Bobrowski (1917–65), Sarah Kirsch (1935–2013) oder Wulf Kirsten (geboren 1934). So entwerfen die freien Verse von Kirschs *Landaufenthalt* (1969) eine Welt des Rückzugs aus der Zivilisation, in der »Birnbäume in rostigen Öfen« wachsen und »die Zeitungen [...] leer« sind, »eh sie hier ankommen« (Kirsch: *Katzenkopfflaster*, 17 f.). Erich Arendt (1903–84) sucht in seinen freirhythmischen Gedichten in der Tradition des späten Hölderlin (man denke an dessen Hymne *Patmos*) Spuren des Archaischen in der gegenwärtigen *Griechischen Inselwelt* (1962):

Nicolas Born: *Nach
dieser ersten Zeile ...*
[1972]; *Gedichte,*
153, V. 1–13

Erich Arendt:
Steine von Chios;
Gedichte der Ägäis,
 35

Im Mittag, flugzeug-
 durchblinkt,
 lauschen die Steine:
 Vor Jahren, tausend,
 einer ging hier,
 vorüber, kannte den
 Schmerz, einen Staub,
 Wort, tief,
 im Wort ...

Biermanns Auftritt in Köln 1976 war der Auslöser für seine Ausbürgerung aus der DDR, auf den zahlreiche DDR-Künstlerinnen und -Künstler mit Protest reagierten. Die starre Haltung der Staatsführung zog den Exodus zahlreicher weiterer Künstler, darunter auch etlicher Lyrikerinnen und Lyriker, Richtung Westdeutschland nach sich wie Sarah Kirsch, Reiner Kunze (geboren 1933) und Günter Kunert (geboren 1929).

Wider die bürgerliche Literatur: In Westdeutschland und Westberlin stehen die Jahre 1968 und 1969 für eine tiefe politische Zäsur: die Studentenbewegung, die Proteste gegen die US-amerikanische Kriegsführung in Vietnam und der Beginn der Kanzlerschaft des Exil-Rückkehrers und Sozialdemokraten Willy Brandt. Für eine Zeitlang schien nur noch gesellschaftskritische oder dokumentarische Literatur zeitgemäß zu sein, während die bisherige »bürgerliche« Literatur an ihr Ende gekommen sei – so die zentrale Botschaft in dem von Enzensberger herausgegebenen *Kursbuch* 15 (1968). Lyrik erfüllte die neuen Anforderungen in der Regel nicht.

Das galt bestenfalls für Gedichte wie die von Erich Fried (*Warngedichte*, 1964; und *VIETNAM und*, 1966; *Zeitfragen*, 1968), die mit einfachen, an Brecht geschulten Mitteln zum Nachdenken anregen sollen und dabei politisch-gesellschaftskritische Orientierung versprechen (vgl. Hinderer 1994, 200–226), so in *Totschlagen* (1964):

Erich Fried:
Warngedichte, 130

Erst die Zeit
 dann eine Fliege
 vielleicht eine Maus
 dann möglichst viele Menschen
 dann wieder die Zeit

Mit seinen höchst erfolgreichen späteren Gedichtbänden, besonders den *Liebesgedichten* (1979), steht Fried – ohne seine radikal gesellschaftskritische Haltung aufzugeben – für die Wendung der deutschsprachigen Lyrik der 1970er Jahre vom politischen Gedicht zum Alltagsgedicht, zur sogenannten »neuen Subjektivität«. Es ist aufschlussreich, dass diese zu ihrer Zeit außerordentlich populäre und immer noch sehr eingängige Lyrik heute fast vergessen ist: Fried füllte in den 1970er und 1980er Jahren bei seinen Lesungen riesige Auditorien; im heutigen Kanon spielt er (im Gegensatz etwa zu Jandl) kaum noch eine Rolle.

Populär wird in den 1970er und 1980er Jahren auch der Zeichner, Maler und Dichter Robert Gernhardt (1937–2006), der überwiegend satirische, parodistische oder einfach komische Gedichte verfasst, in denen er

eine große Bandbreite lyrischer Traditionen und Schreibweisen auf allen Stilhöhen zitiert und anwendet.

Robert Gernhardts komisches Lob des Hässlichen

Die Komik wird von Gernhardt erfolgreich auch als Mittel der Gesellschafts- und Kulturkritik eingesetzt, etwa in dem Gedicht *Nachdem er durch Metzlingen gegangen war* (1987):

Dich will ich loben: Häßliches,
 du hast so was Verlässliches.

Das Schöne schwindet, scheidet, flieht –
 fast tut es weh, wenn man es sieht.

Wer Schönes anschaut, spürt die Zeit,
 und Zeit meint stets: Bald ist's soweit.

Das Schöne gibt uns Grund zur Trauer.
 Das Häßliche erfreut durch Dauer.

Hier wird in regelmäßig alternierenden vierhebigen Versen mit Auftakt zumindest auf den ersten Blick in einem hohen Ton (»Dich will ich loben«) und mit erlesenem Vokabular (»Das Schöne schwindet, scheidet, flieht«) an den Schönheitsdiskurs in der deutschen Lyrik und Ästhetik angeknüpft – man kann etwa an Hegels *Vorlesungen über die Ästhetik*, an Schillers *Nänie* (»Auch das Schöne muß sterben! ...«), Platen (»Wer die Schönheit angeschaut mit Augen ...«) oder George denken. Zu diesem Schönheitsdiskurs gehört auch die *Ästhetik des Häßlichen* von Hegels Schüler Karl Rosenkranz (1853). Diese Stilebene wird aber durchbrochen durch umgangssprachliche Wendungen (»du hast so was«, »Bald ist's soweit«). Die vierte Kurzstrophe bildet dann eine abschließende Sentenz, wieder in ungebrochenem hohen Ton, deren Botschaft aber befremdlich ist: »Das Häßliche erfreut durch Dauer.«

Hier ist der Blick auf den Titel unabdingbar, der in barockisierender Weise in der dritten Person die Ausgangssituation des Gedichts erzählt: Das Dichter-Ich, das sich gleich zu Beginn des Textes selbst die Aufgabe des Lobens vornimmt, situiert sich als Besucher der baden-württembergischen Kleinstadt Metzlingen, die sich wie so viele andere westdeutsche Städte dadurch auszeichnet, dass sie neben architektonischen Kleinodien aus früheren Jahrhunderten zahlreiche im Zeichen der Funktionalität und der Nutzbarkeit als Konsumorte stehende Neubauten aus den Nachkriegsjahrzehnten aufzuweisen hat. Das Gedicht spricht also in der ersten Strophe und im letzten Vers ein ironisches Lob der modernen Zweckarchitektur aus, welche Hässlichkeit mit Dauerhaftigkeit verbindet. Die fünf Verse dazwischen beklagen wenig ironisch den unaufhaltsamen Verfall des wahrhaft Schönen, das der Sprecher hier in den Altbauten der Stadt repräsentiert sieht. Das Gedicht kann also als Beitrag zum Architekturdiskurs der letzten Jahrzehnte, zum Problem der *Unwirtlichkeit unserer Städte* (so

Interpretations-
 beispiel

Robert Gernhardt:
Gedichte, 283

der Sozialpsychologe Alexander Mitscherlich, 1965), gelesen werden. Zugleich knüpft es aber durch seine ebenso ironisch-distanzierte wie melancholische Haltung unverkennbar an einen weiteren Vertreter des deutschen Schönheitsdiskurses und dessen Brechungen an: an Heinrich Heine (vgl. Arnold 1997; Hagestedt 2002; Moennighoff 2006).

»Wiederkehr der Formen«: Gernhardts spätere Gedichte können auch als Beispiele für die »Formrenaissance« angesehen werden, durch die sich Hermann Korte (2004 c, 644) zufolge viele Gedichte der 1980er Jahre auszeichnen (in seiner ausführlicheren Darstellung sieht er diese Tendenz nur noch als »kurzlebig« an, was man mit Blick auf die Lyrik der folgenden Jahrzehnte nicht bestätigen kann; vgl. Korte 2004 a, 202). Korte sieht (am Beispiel von Gedichten Günter Kunerts aus dieser Zeit) die Tendenz zur »Wiederentdeckung der Form« ausschließlich kritisch, da sie »eine statuarische Strophen- und Gedichtkomposition« mit sich bringe, welche die »gedanklich-thematische Präzision« freierer Vergestaltung (wie in den früheren Bänden Kunerts) »nicht im Ansatz« erreiche und stattdessen »in der entliehenen Hohlform des traditionellen Musters« nichts als »Unbestimmtheit und bloße Sentimentalität« transportiere (Korte 2004 c, 644). Alexander von Bormann (1984 a, 62) zielt bereits in dieselbe Richtung; er sieht die »Bereitschaft, sich auf den Traditionalismus einzulassen«, als »Müdigkeitserscheinung«: »[...] die Widerstandskräfte sind aufgebraucht. Der eigene Ton ist anstrengender, diese Jahre erlauben die Regression« (ebd.; vgl. auch Bormann 1984 b). Weitaus differenzierter ist die Darstellung von Hartung (1985, 83–97), der bereits 1981 eine »Wiederkehr der Formen« diagnostiziert (ebd., 83).

Postmoderne Lyrik? Polemiken wie die von Korte und Bormann mögen im Einzelfall angebracht sein; in ihren pauschalen Formulierungen drohen sie aber die Vielfalt der Ausdrucksmöglichkeiten, welche der Lyrik in deutscher Sprache zur Verfügung stehen, zu verdecken. In den 1980er Jahren selbst hat man viel von »Postmoderne« gesprochen, von einer Zeit, in der das Fortschrittsdenken der Moderne an ein Ende gekommen und ein Zustand des »anything goes« – so der anarchistische Wissenschaftstheoretiker Paul K. Feyerabend in seinem Buch *Against Method* (1975) – eingetreten sei (vgl. Huyssen/Scherpe 1986; zur »Postmoderne« in der Lyrik vgl. Hartung 1985, 17–47). Dieter Lamping (1991 b, 116) hat jedoch zu Recht darauf hingewiesen, dass die Heterogenität und Pluralität der Formen, Stile und Inhalte schon für die Lyrik der Moderne seit 1890 kennzeichnend ist: »[...] in der modernen Lyrik geht ohnehin schon fast alles« (ebd.), wodurch der sogenannten »postmodernen Lyrik« ein spezifisches Kennzeichen fehle. *Die Moderne* – so der Philosoph Jürgen Habermas 1980 – ist bis heute *ein unvollendetes Projekt* (Habermas 1992).

Generationswechsel: In den 1980er Jahren, also in den letzten Jahren der DDR und der alten Bundesrepublik, bereitet sich in der Lyrik ein erneuter Generationswechsel vor: Nach der langjährigen Dominanz der in den 1920er und 1930er Jahren (wenige auch in den 1940er Jahren) geborenen Lyrikerinnen und Lyriker – von denen einige wie Friederike Mayrö-

cker, Hans Magnus Enzensberger und Christoph Meckel (geboren 1935) bis heute aktiv sind – treten nun in den 1950er und 1960er Jahren geborene Autorinnen und Autoren mit ihren ersten Veröffentlichungen hervor: in der DDR etwa Uwe Kolbe (geboren 1957; *Bornholm II*, 1986) und Durs Grünbein (geboren 1962; *Grauzone morgens*, 1988); in der Bundesrepublik Gerhard Falkner (geboren 1951; *so beginnen am körper die tage*, 1980), Thomas Kling (1957–2005; *erprobung herzkärker mittel*, 1986) und Brigitte Oleschinski (geboren 1955; *Mental Heat Control*, 1990). Wiederbelebt wird bei Autoren wie Grünbein und Kling das lange Zeit verpönte Bild des gelehrten Dichters (vgl. Barner 1981; Leeder 2002). Das Neue dieser neuen Generation kommt aber erst nach der politischen Zäsur 1989/90 ganz zum Tragen (vgl. Korte 2004 b, 656).

Wo finde ich weiterführende Informationen zur Lyrik seit 1945?

Die umfassendste und kundigste Gesamtdarstellung der deutschsprachigen Lyrik seit 1945 mit umfangreicher Bibliographie (darin sehr nützlich die Chronologie der wichtigsten Jahr für Jahr zwischen 1945 und 2000 erschienenen Gedichtbände, 295–315) ist Korte 2004 a; einen knappen Überblick bietet seine schon mehrfach angeführte kürzere Darstellung aus demselben Jahr (Korte 2004 c). Die ältere Gesamtdarstellung von Knörrich (1978) kann nur die ersten drei Jahrzehnte der Entwicklung berücksichtigen, ebenso wie der umfangreiche Sammelband von Weissenberger (1981). Ausführlich dargestellt wird die Lyrik der beiden deutschen Staaten in der Literaturgeschichte von Schnell (2003) sowie in der von Barner (2006; die Abschnitte zur außerhalb der DDR entstandenen Lyrik sind von Alexander von Bormann verfasst, die zur DDR-Lyrik von Anne Hartmann). Vgl. auch die Überblicke von Jordan (1997) und Willems (2008). Hilfreich ist ferner der von Dieter Breuer (1988) herausgegebene Sammelband. Im europäischen und US-amerikanischen Kontext stellen Hiebel (2005/06, Bd. 2) und Lampart (2011, 415–424) die deutschsprachige Lyrik dieser Zeit dar. Lampart (2013) konzentriert sich auf die Entwicklung bis 1960. Äußerst knapp wird die Lyrik bei Ägypten (2006) abgehandelt; doch bietet der Band Beispiel-Interpretationen zu Jandl und Celan. Wichtige Einzelstudien finden sich in Hartung 1985 und Hinderer 1994; eine Fülle von Interpretationen ist in Hinck 1982 versammelt. Eine vorzügliche essayistische Darstellung ist Peter Rühmkorfs zuerst 1962 veröffentlichter Text *Das lyrische Weltbild der Nachkriegsdeutschen* (in Rühmkorf: *Schachtelhalme*, 7–42).

Die meisten anderen Darstellungen behandeln die Lyrik der beiden deutschen Staaten jeweils für sich. Zur Lyrik der Bundesrepublik bis 1990 vgl. Braun (1992, zur Entwicklung ab 1968); Knörrich 2001; Sengle 2001, 299–387. Anregend ist auch die knappe Darstellung in Lamping 2000 a, 230–261.

Zur Lyrik der DDR vgl. Hartung 1983 a; Emmerich 2001. Ausführlich berücksichtigt wird die Lyrik auch in Emmerich 2007, 103–112 (zur Entwicklung 1945–49), 161–173 (zu 1949–61), 224–238 (zu 1961–71), 370–395 (zu 1971–89), 510–517 (zur »Wendezeit« 1989–95), 526–575 (Zeittafeln, in denen die Lyrik-Neuerscheinungen im historischen Kontext und

Zur Vertiefung

im Vergleich zu Veröffentlichungen anderen Gattungen gelesen werden können).

Zur politischen Lyrik seit 1945 generell vgl. Kane 1997; Lamping 2008; Ryan 2012, 180–201; zur politischen Lyrik der Bundesrepublik: Vaßen 1986; Lamping 2007 (mit einem Abschnitt zur DDR-Lyrik); zur Geschichtsliteratur in der BRD Irsigler 2013, in der DDR Korte 2013.

Anthologien der Lyrik seit 1945

Die Lyrik seit 1945 findet sich besonders häufig in Anthologien versammelt, die dazu dienen können, die Unübersichtlichkeit der literarischen Produktion der jeweiligen Gegenwart oder unmittelbaren Vergangenheit zu strukturieren. Das gilt schon in den 1950er Jahren für die sehr verbreitete, von Hans Egon Holthusen und Friedhelm Kemp herausgegebene Anthologie *Ergriffenes Dasein* (1953), in welcher Gedichte der Jahre 1900 bis 1950 kanonisiert werden. Walter Höllerer legt mit *Transit* (1956) ein *Lyrikbuch der Jahrhundertmitte* vor, das ebenfalls Gedichte seit etwa 1900 erfasst, die aber nach Themen gegliedert sind, während die Autoren nur am Schluss des Buches genannt werden. Auf die jeweilige Gegenwart konzentriert sind dagegen *Expeditionen* (1959) und *Neue Expeditionen* (1975), herausgegeben von Wolfgang Weyrauch, *Widerspiel* (1962) und *Was sind das für Zeiten* (1988), herausgegeben von Hans Bender, sowie *Deutsche Gedichte seit 1960* (1972), herausgegeben von Heinz Piontek. In den Reclam-Anthologien *Lyrik für Leser* (1980), herausgegeben von Volker Hage, sowie *Kristallisationen* (1992) und *Lyrik der neunziger Jahre* (2000), beide herausgegeben von Theo Elm, werden Gedichte des jeweils vergangenen Jahrzehnts versammelt. Den Versuch einer Kanonisierung von Lyrik aus beiden deutschen Staaten unternimmt Jörg Drews 1995 unter dem programmatischen Titel *Das bleibt*. Seit 2009 liegt die umfassende, nach Erscheinungsjahren geordnete Anthologie *Lyrik der DDR*, herausgegeben von Heinz Ludwig Arnold und Hermann Korte, vor.

Die Weltpoesie der Moderne wird zuerst in Hans Magnus Enzensbergers thematisch gegliedertem *Museum der modernen Poesie* (1960) versammelt. Daran schließen sich zwei miteinander konkurrierende Anthologien an: die chronologisch geordnete *Luftfracht* (1991), herausgegeben von Harald Hartung, und der in Weltregionen eingeteilte *Atlas der modernen Poesie* (1995), herausgegeben von Joachim Sartorius.

8 Wie lese ich Gedichte der Gegenwart (seit 1990)?

Gibt es überhaupt Gegenwartslyrik? Das Gedicht, das ich *jetzt* lese, ist eben gerade keine *Lyrik von JETZT*, sondern Lyrik von gestern oder vorgestern oder aus noch weiter zurückliegender Vergangenheit. Das ist einfach medial bedingt: Der Autor, die Autorin hat das Gedicht zu einem bestimmten Augenblick aufgeschrieben (das war das *Jetzt* der Textproduktion), und ich lese es *später* – manchmal recht bald, manchmal sehr viel später. Wer meint, dann habe man eben das falsche, nämlich veraltete papierne Medium gewählt, hat das Problem nicht verstanden: Auch wenn ich den zeitlichen Abstand zwischen Textproduktion und -rezeption minimiere, etwa durch elektronische Übermittlung des Textes, bleibt er doch vorhanden. Auch wenn ich der Dichterin beim Vorgang ihres Dichtens über die Schulter schaue – so wie der Regisseur Henri-Georges Clouzot den Maler Pablo Picasso beim Malen durch eine gläserne Leinwand beobachtet und filmt und ihn uns in seinem Film *Le mystère Picasso* (1956) mit beobachten lässt – oder wenn ich die Entstehung des Gedichts Buchstabe für Buchstabe in Echtzeit auf meinem Computerbildschirm verfolge, so werde ich doch den Text der Autorin als Text, nämlich als ein wie immer auch unfertiges Gebilde, erst lesen können, wenn sie ihn aus der Hand und mir in die Hand gibt: ›Lies das mal‹ (vgl. Tgahrt u. a. 1999).

Ein Jetzt gibt es also beim Schreiben für den Schreibenden, die Schreibende; es gibt natürlich auch ein Jetzt meines Lesens, aber das ist ein notwendigerweise späteres Jetzt. Und es gibt ein Jetzt, das im Text produziert wird, besonders in Gedichten der Moderne, wenn etwa Baudelaire in *À une passante* (1860) diesen einen Moment der Begegnung mit einer fremden Frau heraufruft, der im nächsten Augenblick schon wieder vergangen und verloren ist (vgl. Ledanff 1981; I. Schneider 1984; Bohrer 1981, 1994 und 2003). Aber die Momente des Schreibens und des Lesens fallen zeitlich und meist auch räumlich auseinander; nur durch die sprachliche Konstruktion einer scheinbar unmittelbaren Gegenwart, die uns der Text übermittelt, können wir den Text so lesen, *als ob* das, was dort geschildert wird, *jetzt*, im Moment meiner Lektüre, wirklich geschieht. Diese scheinbare und doch sehr wirksame Unmittelbarkeit, die sich bei der Lektüre einstellt, ist das Besondere an Gedichten, das, was Heinz Schlaffer (2012) *Geistersprache* als *Zweck und Mittel* der Lyrik genannt hat.

Dieses *Jetzt* kann sich – wenn Lyrik funktioniert – bei jeder neuen Lektüre auch der ältesten Texte einstellen, wenn wir etwa heute, im 21. Jahrhundert, lyrische Liebesklagen der um 600 v. Chr. auf der Insel Lesbos lebenden Dichterin Sappho aus der archaischen Periode der griechischen Literatur lesen. Nur müssen hier verschiedene Hürden der Alterität überwunden werden: die fremde Sprache, der äolische Dialekt, die fragmentarische Überlieferung, der entfernte Kulturraum. Das bedeutet aber keinen kategorialen Unterschied zu den Problemen, die sich mir stellen, wenn ich etwa – um ein beliebiges Beispiel zu nennen – in dem Gedichtband *Sommer vor den Mauern* der Lyrikerin Nora Bossong (geboren 1982) aus dem

Jetzt und später:
Produktion
und Rezeption
von Lyrik