

Franz Josef Knappe

... zugeritten in manchen sprachen ...

Über Werk und Wirkung
des Dichters und Vermittlers
Rainer Maria Gerhardt



E d i t i o n
re/SOURCE



zeit / kritik /
bild / schrift

INHALT:

- Vorbemerkung, 5
1. **Das Leben des Rainer Maria Gerhardt, 8**
 2. **Zeitgeschichtliche Hintergründe, 12**
 - 2.1 Der ‚Neubeginn‘ nach 1945, 12
 - 2.2.1 Die Situation im Medienbereich, 13
 - 2.2.2 Literaturkonzeptionen nach 1945, 14
 - 2.3 *fragmente. blaetter fuer freunde*, 15
 3. **Rainer Maria Gerhardt – Dichter und Vermittler, 25**
 - 3.1 Die Ausgangssituation, 25
 - 3.1.1 Ernst Robert Curtius, 26
 - 3.1.2 Gottfried Benn, 29
 - 3.1.3 Paul Klee, 34
 - 3.2 Der Anschluß an die Weltliteratur, 37
 - 3.2.1 Ezra Pound, 38
 - 3.2.2 Saint-John Perse, 45
 - 3.3 Der Dichter, 47
 - 3.3.1 *der tod des hamlet*, 48
 - 3.3.2 *umkreisung*, 54
 - 3.3.3 Dichtungen für Radio, 62
 - 3.4 Der Vermittler, 65
 - 3.4.1 Rainer M. Gerhardt als Übersetzer, 66
 - 3.4.2 *fragmente. internationale revue für moderne dichtung*, 70
 - 3.4.2.1 Heft 1, 73
 - 3.4.2.2 Heft 2, 76
 - 3.4.2.3 Weitere (projektierte) Hefte, 77
 - 3.4.3 *schriftenreihe der fragmente*, 78
 - 3.4.3.1 Die erschienenen Bücher, 79
 - 3.4.3.2 Nicht mehr realisierte Projekte, 83
 - 3.5 Das Scheitern eines ehrgeizigen Plans, 85
 4. **Charles Olson: Freund/Partner/Lehrer, 88**
 - 4.1 Die Bedeutung dieser Freundschaft, 88
 - 4.2 Rainer Maria Gerhardt – Tradition als Raum, 89
 - 4.3 Charles Olson und der amerikanische Raum, 90
 - 4.3.1 *Call Me Ishmael*, 91
 - 4.3.2 *The Maximus Poems*, 94

- 5. **Der Briefwechsel**, 100
 - 5.1 Gerhardt: *Brief an Creeley und Olson*, 100
 - 5.2 Olson: *To Gerhardt, There, ...*, 105
 - 5.3 Weiterführung: Der Briefwechsel Olson – Creeley, 113
 - 5.4 Olson: *The Death of Europe*, 119

- 6. **Poetologie**, 129
 - 6.1 Der Projektive Vers, 129
 - 6.2 Poesie und ‘musa nihilistica’, 137

- 7. **Über das Nachleben eines Dichters**, 143
 - 7.1 Das Nachleben, 143
 - 7.2 Spätere, vergleichbare Versuche, 145

- Literaturverzeichnis**, 151

- Notiz**, 160

VORBEMERKUNG

A., B. und C. (schwören es zusammen): *Müde vom Durchwandern öder Letternwüsten, voll leerer Hirngeburten, in anmaaßendsten Wortnebeln; überdrüssig ästhetischer Süßler wie grammatischer Wässerer; entschloß ich mich: Alles, was je schrieb, in Liebe und Haß, als immerfort mitlebend zu behandeln! - - -*

20.9.1958 / Darmstadt i.d. Barbarei

Arno Schmidt

Der dies schrieb, schrieb auch eine Erzählung für das Vergessen: *Tina oder über die Unsterblichkeit*. Es ist die Vision eines Elysiums, in dem alle verweilen müssen, derer auf Erden noch gedacht wird. Der Aufenthalt wird als Qual erlebt. Zu Beginn fällt dem Erzähler das Wort 'Schichtunterricht' ein. Angesichts dieses Wortungetüms entfährt ihm ein Stoßseufzer: "Rainer M. Gerhardt bitt für uns!" Er erinnert sich damit eines Dichters, der, inzwischen vergessen, in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg versuchte, der deutschen Sprache und der literarischen Tradition einen Anschluß an die Weltliteratur zu verschaffen.

Zuerst mit hektographierten Heften, später mit einer Zeitschrift und einer Taschenbuchreihe versuchte Gerhardt den Lesern im Nachkriegsdeutschland eine erste Vorstellung davon zu geben, zu welchen Ergebnissen die Dichtung außerhalb Deutschlands gelangt war. Gleichzeitig versuchte er, die neue Dichtung mit der Tradition, wie sie ihm insbesondere in den Gestalten von Gottfried Benn und Ernst Robert Curtius begegnete, zu verbinden. Dies war ein für die damalige Zeit ungeheures Vorhaben. Das Konzept, seine Voraussetzungen, sein 'fragmentarisches' Gelingen und sein Scheitern sollen im folgenden dargestellt werden.

Es erscheint dies um so nötiger, als Gerhardt fünfundvierzig Jahre nach seinem Tod in der deutschen Literaturgeschichtsschreibung immer noch ein fast Unbekannter ist. Die sich um sein Werk bemüht haben, sind wenige. Die bedeutendste Arbeit, die hier zu erwähnen ist, ist eine Dokumentation von Helmut Salzinger und Stefan Hyner, die 1988 erschien. Sie wird in Kapitel 7 genauer vorgestellt. Im Herbst 1992 erschienen in der Stuttgarter Literaturzeitschrift *Flugasche* sechs Gedichte.

In einem ersten Kapitel werden die Lebensumstände Gerhardts umrissen, so wie sich aus den Zeugnissen seiner Freunde ergeben. Da Leben und Werk dieses Mannes stark von der Zeit geprägt wurden, erscheint es mir unerlässlich, die zeitgenössischen Literaturverhältnisse, in denen er seine Arbeit begann, in einem kleinen Panorama vorzustellen, das gleichzeitig die Folie ist, vor der die Bedeutung und Andersartigkeit dieses Werkes zu sehen ist.

Das dritte Kapitel bildet das Kernstück der vorliegenden Arbeit. Es stellt den Dichter und Vermittler Rainer M. Gerhardt und seine Arbeit vor.

Schon bald konnte man in allen Bemühungen des jungen Deutschen eine Orientierung hin zum anglo-amerikanischen Sprachraum erkennen. Das Werk Ezra Pounds bildete hierfür den Ausgangspunkt. In Charles Olson fand er gleichzeitig einen Freund und Lehrer, der den Blick über die abendländische Tradition hinaus lenkte. Die Kapitel 4 - 6 versuchen, diese Partnerschaft zu beschreiben, deren Höhepunkt in einem poetischen Briefwechsel (vgl. Kapitel 5) zu sehen ist.

In einem letzten Kapitel werden kurz vergleichbare Arbeiten vorgestellt, die Impulse von Gerhardts Bemühungen aufnahmen und weiterführten.

Ein nicht unwesentliches Problem dieser Arbeit ist die Tatsache, daß die Texte, von denen die Rede ist, nur sehr schwer greifbar sind. Es ist aber unverzichtbar, sich von einigen wichtigen Arbeiten Rainer Maria Gerhardts einen Gesamteindruck zu bilden, um die folgenden Ausführungen verstehen und kritisch begleiten zu können. Aus diesem Grund werden sie in einem Anhang zitiert. Dem gleichen Zweck dienen die z.T. ausführlichen Zitate. Die oft eigenwillige Rechtschreibung und Zeichensetzung Gerhardts wie auch Creeleys und Olsons wurde beibehalten.

Nach dem Tod Rainer M. Gerhardts übernahm seine Mutter Margarete Bente das Erbe. In einem Rundschreiben an die Geschäftspartner des Verlages schrieb sie:

"Renate Gerhard schlug für sich und die Kinder das Erbe aus, da um die Zeit des Todes meines Sohnes keine eheliche Gemeinschaft mehr bestand und sie selbst mir durch ein Schreiben bekannt gab, dass sie mit dem Nachlaß nichts mehr zu tun haben wollte. - Da ich als Mutter meine Verpflichtung darin sah, das an mich gegangene Erbe anzunehmen, so möchte ich deshalb nochmals betonen, dass Frau Gerhardt somit das Recht verlor, in irgendeiner Weise im Namen meines Sohnes oder des Verlages der Fragmente zu verhandeln."

1962 gründete Renate Gerhardt in Berlin den Gerhardt Verlag. Es erscheint Henry Millers *Ganz wild auf Harry. Ein Melo-Melo in 7 Szenen*. Die Orientierung des Fragmente Verlages an amerikanischer Literatur wird allerdings nicht weitergeführt. Der Schwerpunkt liegt in Zukunft bei den Autoren der französischen Moderne.

Die Rechte an Rainer M. Gerhardts Werken liegen heute zu je einem Drittel bei den Söhnen Ezra und Titus und dem Mann der verstorbenen Margarete Bente.

Einen Grund für die Tatsache, daß das Werk Gerhardts nicht oder nur sehr unzureichend bekannt ist, sehen Stefan Hyner und Helmut Salzinger in dem Verhalten der Gerhardt-Erben:

"Es ist nun vierunddreißig Jahre her, in welcher Zeit der Name Rainer M. Gerhardt ziemlich (oder besser: unziemlich) in Vergessenheit geraten ist. Seine Publikationen sind vergriffen, und kaum eine öffentliche Bibliothek besitzt sie. Kein literarisches Lexikon weiß auch nur seinen Namen. Seine Person und sein Werk sind nahezu, aber eben doch nicht ganz vergessen, und in-between gibt es Gründe genug, sich seiner zu entsinnen.

Absurderweise sind es ausgerechnet die Besitzer von Gerhardts Nachlaß und allen sich aus ihm ergebenden Rechten, die dem entgegenwirken. Sie wollen nicht, daß an Rainer M. Gerhardt erinnert wird. Auch nur seinen Namen zu nennen, ist ihnen unerwünscht. Es hat den Anschein, als versuchten sie systematisch, sein Andenken zu unterdrücken, indem sie jeden, der den Versuch unternimmt, an R.M. Gerhardt zu erinnern, bei seiner Arbeit behindern. So erhebt sich der Verdacht, daß es seit jeher die Gerhardt-Erben gewesen sind, die auf diese oder jene Weise für das Verschwinden Gerhardts aus dem Gedächtnis die Verantwortung zu tragen haben."

Es gibt Anlässe und Gründe genug, sich seiner zu erinnern. Die Voraussetzungen haben sich geändert. In den vergangenen dreißig Jahren gab es vielfältige Bestrebungen, das, was tradiert ist, und das, was an Neuem geschaffen wird, zusammenzuführen. Hinzu kommt eine Offenheit, die bereit ist, nicht nur überlieferte Inhalte und Formen zu benutzen, sondern auch solche, die bisher suspekt waren. Film, primitive Kunst, Kunst-Handwerk: Es gibt im Vermittlungsprogramm Gerhardts eine Pluralität, die heute Alltag ist, zu seiner Zeit aber noch nicht durchsetzbar war. Diese Vielfalt mußte eine Gesellschaft beunruhigen, die darauf aus war, einen neuen Halt in ei-

nem sicheren Weltbild zu finden. Auch die Kritik der alten Ideologien war keine Infragestellung, sondern Suche nach einem sicheren Grund.

Betrachtet man die Zeit jedoch aus einem weiteren Blickwinkel, so wird deutlich, daß die gesellschaftskritischen Attacken der jungen Autoren über ein Defizit an Weltbildern nur hinwegtäuschen. Böll griff die Spießermoral, die neuen Aufsteiger, Verfallsformen des Katholizismus an - weiter als bis zu den Tabuzonen der Gesellschaft jedoch reichte auch seine Literatur nicht. Sie konnte nicht weiter reichen, so wird heute deutlich, die Zeit der durch Weltbilder, Weltentwürfe geprägten und durch sie herausgeforderten Literatur war endgültig vorbei.

Rainer Maria Gerhardt geht weiter als die in Kapitel 2 vorgestellten Literaturkonzeptionen der Nachkriegszeit, da er der Einheit der Entwürfe die Vielfalt gegenüberstellt und so erstmals in Deutschland ein Projekt vorstellt, das erst aus heutiger Sicht gewürdigt und wohl "postmodern" genannt werden kann.

Die vorliegende Arbeit stellt sich die Aufgabe, dieses Unternehmen vorzustellen, soweit es rekonstruierbar ist. Mein Versuch ist ein im traditionellen Sinn positivistischer, dem es nicht um Wertung, sondern Darstellung geht. Eine Lücke in der Literaturgeschichte, wie groß oder klein sie sein mag, soll geschlossen werden.

In seiner Rezension der *fragmente* gibt Anselm Hollo einen Ausblick auf die Zukunft der Werke Rainer M. Gerhardts:

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

Augsburg, im Mai 1999

I. DAS LEBEN DES RAINER MARIA GERHARDT

RONDO

*Ich bin wie schon gestorben,
Geh, es hat keinen Zweck!
Ich wiege mit der Ähre,
niemand weiss mein Versteck.
Ja, wenn ich wieder wäre...
Doch es hat keinen Zweck -
Jetzt wieg ich mit der Ähre,
fabr in des Windes Fäbre,
im Wind ist mein Versteck.*

Alexander Xaver Gwerder ¹⁾

Aufgrund der Tatsache, daß in allen einschlägigen Nachschlagewerken nichts über das kurze Leben dieses Mannes zu finden ist (und wenn, dann dürftige und z.T. unrichtige Angaben ²⁾, erscheint es mir unerlässlich, die wichtigsten Daten bekannt zu machen. ³⁾

Rainer Maria Gerhardt wurde am 9. Februar 1927 in Karlsruhe geboren. Nach dem Besuch der Volksschule begann er 1941 eine Lehre bei einer Karlsruher Lebensversicherung. 1942 ging er nach Wien, weil das Wohnhaus in der Stephaniensstraße als eines der ersten ausgebombt wurde. Dort beendete er 1944 seine Lehre bei einer Außenstelle der Versicherung. Im Hause seines Onkels, einem Schüler Arnold Schönbergs, der eine sehr umfassende Bibliothek besaß, kam er in Berührung mit der Weltliteratur. Er war Mitglied der Hitlerjugend und wurde Soldat. Gegen Kriegsende beging er Fahnenflucht und schlug sich zu Titos Partisanen nach Jugoslawien durch. Bereits ein Jahr nach Kriegsende bekam der Neunzehnjährige den Jugendliteraturpreis der Stadt Wien. ⁴⁾

Mit Hilfe der Kenntnisse, die er sich in Wien erworben hatte und mit Unterstützung seiner Frau Renate, die für die US-Behörden eine Bibliothek einzurichten hatte und hierbei auf von den Nazis beschlagnahmte Privatbibliotheken zurückgreifen konnte, war es möglich, die Arbeit aufzunehmen, die darin bestand, einen Anschluß zu finden an die eigene Tradition und die internationale Literatur- und Kunstproduktion.

1947 schrieb er sich als Gasthörer im Fach Philosophie an der Universität Freiburg ein. Er gründete dort mit Claus Bremer, Renate Zacharias, u.a. die 'Gruppe der Fragmente', zu der später auch Hans Magnus Enzensberger stieß.

Textteile, auch Übersetzungen französischer und anglo-amerikanischer Literatur, wurden abgezogen und an Freunde verschickt. Bald war das Interesse und die Nachfrage so angewachsen, daß an eine bloße Vervielfältigung mit Hilfe einer Wachsmatrize nicht mehr zu denken war. In dieser Situation entschlossen sich die Gerhardts, eine eigene Zeitschrift mit dem Titel "Fragmente". Es ist hier die Rede von der 1949 und 1950 herausgegebenen Zeitschrift *fragmente. blätter für freunde*, von der sechs Nummern erscheinen konnten.

1950 ergab sich die Möglichkeit, die Zeitschrift in veränderter Form (gesetzt und gedruckt) weiterzuführen. Ein monatlicher Erscheinungstermin war vorgesehen, der Preis des Einzelheftes lag bei 1,50 DM. Es gab Verbindungen zu wesentlichen Repräsentanten der modernen Literatur: zu Ezra Pound, William Carlos Williams, Charles Olson und Robert Creeley in Amerika, zu André Breton und Max Ernst in Paris, zu Hans Arp in Basel. Doch schon bald sollte sich herausstellen, daß die optimistischen Pläne nicht einzuhalten waren. 1952 erschien eine zweite und letzte Nummer; ein geplantes 'Deutschland- Sonderheft' konnte nicht mehr finanziert werden.

In den redaktionellen Anmerkungen zu Heft 2 schrieb Gerhardt über Robert Creeley: "...lebt mit seiner Familie in Lambesc in der Provence, er lockt kollegen und freunde in seine nähe und die redaktion der 'fragmente' wird nicht mehr lange widerstehen können." Creeley besucht Rainer Maria Gerhardt und seine Frau in der ersten Märzhälfte 1952 in Freiburg. Die Schilderung des Besuches ist erschütternd: *Now they are all there, as sd, in one room, - this for the past three years. And a literal question of food, of clothes, of how to get by with the kids, etc. Three months back, as his wife sd, they spent almost three weeks, just lying in bed with kids, because they didn't have any food or coal for the stove. It is impossible to grip it, to take it in as what is possible, now, for any human being, - not that there isn't, continual, horror, but that it is one's friend, and one helpless before it.*⁵⁾

An einer anderen Stelle beschreibt Creeley ergänzend seinen Freund und dessen Lebensumstände:

*I most clearly remember him, not tall somewhat stocky, dark haired, his skin a little heavy with all the starches that made up the common diet -- or more clearly, the curious concentration, persistent, often enthusiastic, but never a whim only or a momentary excitement. He took such care with things -- of myself, when I came to see him with a friend, Ashley Bryan. We found them living in Freiburg in one room, Rainer, his wife, and the two children. They gave us their bed and slept on the floor. I had a pair of old, scuffed combat boots I was wearing, and found them the next morning polished to a high shine, by Rainer's wife.*⁶⁾

Rainer M. Gerhardt fährt mit seinem Freund in die Provence und erlebt dort eine Form des Zusammenlebens und -arbeitens, die ihm immer als Utopie vorgeschwebt hatte. Sein Entschluß, nach Frankreich zu emigrieren, festigt sich. Gleichzeitig aber sieht er auch das Unmögliche seiner Bestrebungen. Resignation und Depression scheinen unumgänglich:

*R/ standing by the door here, just before leaving, yesterday, and Ann was washing dishes, an when she said something to him, some question, or other, he turned, in politeness, and she saw that he had been crying, looking out the window across this valley.*⁷⁾

Die Auswanderungspläne scheitern. Gerhardt versucht, mit einer Taschenbuchreihe ('*schriftenreihe der fragmente*') die Bemühungen, die er mit seiner Zeitschrift begonnen hatte, auf eine breitere Basis zu stellen. Kleinere Werke sollen den Weg zum Publikum finden. Es erscheinen in den Jahren 1952-1954 sechs Titel. Doch auch hier muß er feststellen, daß das deutsche Publikum und die Kritik nicht gewillt sind, ihn auf seinem schwierigen Weg zu begleiten.

*Very few people know how it is, for Gehardt is to take on 'fragmente' and his publishing against the odds of post-war Germany. I have never known a man so giving of himself and so determined. We met often in 1953, at the printer Tron's in Durlach, Karlsruhe, Baden-Baden, Bühlertal and Stuttgart; and we had many plans: an English edition of his poems, translated by Creeley (we went to Basel to see Hans Arp for woodcuts to illustrate it), a German edition of Creeley's *The Immoral Proposition*, a German edition of Patchen's *Fables & Other Little Tales*, and much, much else.*⁸⁾

Die Situation verschärft sich. Die finanziellen Probleme wachsen dem jungen Verleger über den Kopf. Mit seinen eigenen Arbeiten kann er den Verlag nicht mehr finanzieren. Er arbeitet als

Sprecher für den Südwestfunk ⁹⁾, hält Vorträge in Stuttgart, in der Karlsruher Akademie für bildende Künste und verschiedenen Einrichtungen der US-Army.

Hinzu kommen psychische Probleme und das Bewußtsein, gescheitert zu sein. Der Schuldenberg hat die für die damalige Zeit astronomische Höhe von 40.000 DM erreicht. Einen Eindruck von Gerhardts letztem Lebensjahr vermag wiederum eine Erinnerung Robert Creeleys zu geben:

The last year of his life I had too little sense of, involved as we then were with our immediate living. I realized that money continued a large problem, and his ability to get some income from radio scripts and like work had been affected by his increasing depression. They had lost the room they had been living in, and for a time depended on a tent. Another passing friend told me of having been in Germany, and of meeting Renate, Rainer's wife, standing out on the road hitch-hiking in a heavy rain to the city where she hoped to sell some of Rainer's scripts. She told him that Rainer now went for long periods all but incapable of speaking, and that he would sit by himself in the park, where she would then go to sit by him, for what moments he could speak, or work, trying to continue with all that he had undertaken. ¹⁰⁾

Am Nachmittag des 27. 7. 1954 setzt Rainer M. Gerhardt, nachdem er ein letztes Mal seine Frau angerufen hat, um mit ihr über seine Depressionen zu sprechen, seinem Leben ein Ende, indem er den Gashahn öffnet. ¹¹⁾ Renate Gerhardt schreibt am 1. August 1954 an den Freund Jonathan Williams:

Since I am unable to prepare you for my terrible news I just blow it out: Rainer died the 27th of July in the early afternoon. The completely desperate situation in which he was with all our work -- financially -- and lots of personal troubles (maybe I will be able to tell you at a later time) put his life to an end, unexpected, all of a sudden -- even for himself. He left me with the kids right in the middle of everything I am now trying hard to bring to an end what he must felt or thought in his last minutes. ¹²⁾

Renate Gerhardt lehnte das Erbe ihres Mannes ab, da es ihr unmöglich war, für die gemeinsamen Schulden aufzukommen. Die Rechte an den Schriften und Übersetzungen übernahm Gerhardts Mutter Margarete Bente.

In einem Nachruf hat Alfred Andersch, einer der bedeutendsten Förderer der modernen deutschen Nachkriegsliteratur, der auch Gerhardt wichtige Verdienstmöglichkeiten erschloß, das Leben dieses Dichters und Vermittlers gewürdigt:

Der ebenso begabte wie gefährdete junge Mann hat sich für die Idee, die Dichtung, und zwar die anspruchsvollste und schwierigste Dichtung der Moderne aller Länder, ins Zentrum des geistigen Lebens zu rücken, buchstäblich aufgeopfert. (...) In dem verzweifelten Wunsch nach Unabhängigkeit hat er alles, was er verlegte, selbst »finanziert« was in seinem Falle hieß, daß er sich ein Leben in bitterstem Elend abforderte. Er besaß nicht einmal die Andeutung einer Wohnung, sondern lebte während neun von zwölf Monaten des Jahres in seinem Zelt an den Landstraßen im Dreieck Paris - Zürich - Hamburg, ein alles andere als romantischer Nomade des Geistes. (...) Nun ist dieses Leben jäh erloschen - ausgelöscht vom eisigen Wind des wirklichen Hungers, der Schulden, der inneren Schwierigkeiten und von der Kälte des Wartens auf ein Echo, das er, ein sehr Ungeduldiger, nicht vernahm. Sein Werk ist weniger als ein Torso, aber mehr als ein »Verlag« Er hat ein paar Zeichen signalisiert, die wichtiger sind als das meiste, was heute in Deutschland gedruckt wird. ¹³⁾

Zu den bereits beschriebenen wenigen Versuchen, auf das Werk Rainer M. Gerhardts hinzuweisen, gehört in neuerer Zeit der Radioessay "Was bist du für ein Meer, daß du in deinen Ufern bleiben mußt" von Georg Patzer ¹⁴⁾, der kenntnisreich und einfühlsam Leben und Werk beschreibt und endlich einem breiten Publikum bekanntmacht. Es könnte dies der Anstoß sein für eine Werkausgabe des Vergessenen:

Vielleicht kommt einmal die Zeit, wo man sich seiner wieder annimmt. Vielleicht wagt ein Verlag einmal einen Band mit seinen gesammelten Texten und seinen Briefen. Es wäre an der Zeit. ¹⁵⁾

Anmerkungen:

- 1) Alexander Xaver Gwerder: Wäldertraum. Ausgewählte Gedichte, Zürich 1991, Seite 95.
- 2) So z.B. in: Karl Krolow: Die Lyrik in der Bundesrepublik seit 1945, in: Kindlers Literaturgeschichte in Einzelbänden. Die Literaturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland. Hrsg. von Dieter Lattmann, München / Zürich 1973, Seite 497. - Hier sollte allerdings angemerkt sein, daß dies eine der wenigen umfassenden Literaturgeschichten ist, denen der Name Rainer Maria Gerhardt überhaupt geläufig ist.
- 3) Die wichtigste Quelle ist hier die von Helmut Salzinger und Stefan Hyner herausgegebene Dokumentation: Leben wir eben ein wenig weiter. Über das Nachleben des Dichters Rainer Maria Gerhardt, Odisheim 1988. - Weitere Informationen finden sich in: Andreas Puff-Trojan: "Akzente kann man setzen...". Ein Gespräch mit der Verlegerin Renate Gerhardt, in: Falter, Wien, Heft 8/1987, Seite 10-11. - John Sinclair (Hrsg.): WORK / 3: 'A Homage to Rainer Gerhardt, Detroit, Mich., Winter 1986/66: Nicht alle dort gemachten Angaben lassen sich heute noch nachweisen. - Weitere Angaben zur Biographie bekam ich von Herrn Georg Patzer, Karlsruhe. Ihm sei an dieser Stelle herzlichst gedankt.
- 4) Beide, von Gerhardt und seiner Mutter gemachten Angaben sind nicht nachweisbar.
- 5) Puff-Trojan, a.a.O., Seite 10.
fragmente. eine internationale revue für moderne dichtung, heft 2, Freiburg 1952, Seite 65.
Charles Olson & Robert Creeley: The Complete Correspondence, Vol. 9, Santa Rosa, Cal., 1990, Seite 196-197.
- 6) Robert Creeley: Rainer Gerhardt: A Note, in: WORK / 3, a.a.O., Seite 4.
- 7) Olson & Creeley: Correspondence, a.a.O., Seite 197.
- 8) Jonathan Williams: A Preliminary Note, in: WORK, a.a.O., Seite 3.
- 9) Das Honorar für einen Auftritt betrug ca. 50 DM.
- 10) Robert Creeley: Rainer Gerhardt: A Note, a.a.O., Seite 5.
- 11) Auskunft von Robert Creeley.
- 12) Jonathan Williams, a.a.O., Seite 4.
- 13) Alfred Andersch: Zum Tod Rainer M. Gerhardts, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Frankfurt/Main, vom 15.9.1954.
- 14) Georg Patzer: Was bist du für ein Meer, daß du in deinen Ufern bleiben mußt. Über den Lyriker und Verleger Rainer Maria Gerhardt, Süddeutscher Rundfunk 2, 16. 2. 1994.
- 15) A.a.O.

II. ZEITGESCHICHTLICHE HINTERGRÜNDE

2.1 Der 'Neubeginn' nach 1945

Auf die Ereignisse des Mai 1945 gaben die Deutschen keine Antwort. Die Antwort gaben die Alliierten, indem sie die politische Gewalt ausübten. Man erachtete es für notwendig, Deutschland nicht nur politisch-ökonomisch zu erneuern, sondern auch ideologisch. Daß die Siegermächte hierbei unterschiedliche Wege gingen, steht auf einem anderen Blatt und braucht in diesem Rahmen nicht diskutiert zu werden. Entnazifizierung und Reeducation gingen dabei Hand in Hand.

Auf welche moralische und politische Geisteshaltung konnte dabei aufgebaut werden? In ihrem Werk *Die Unfähigkeit zu trauern* versuchen Alexander und Margarete Mitscherlich eine Antwort auf diese Frage zu geben.

Es war eine blitzartige Wandlung, die man nicht jederman so mühelos zugetraut hätte. Durch Jahre war die Kriegsführung und waren die Kriegsziele der Naziführer mit minimaler innerer Distanz bejaht worden, Vorbehalte blieben jedenfalls ohne Auswirkung. Nach der vollkommenen Niederlage kam die Gehorsamsthese auf, plötzlich waren nur noch die unauffindbaren oder abgeurteilten Führer für den in die Tat umgesetzten Völkermord zuständig.¹⁾

Gleichzeitig suchte man nach neuen Identifikationsfiguren, die den erlittenen Verlust²⁾ ersetzen sollten. Im Jahre 1950 erreichten bei einer Umfrage nach den 'am meisten verehrten Deutschen' Bismarck 35%, Hitler 10%, Friedrich der Große 7%, die demokratischen Politiker insgesamt 6% der Stimmen³⁾.

Eine andere Möglichkeit, von der Vergangenheit abzulenken, war der sogenannte 'Königsweg', »der ständige Blick über die Elbe«. Der Anti-Kommunismus sollte über Jahre hinweg die bestimmende Ideologie der Bundesrepublik bleiben. Diesem Weg, zu einem neuen Ideal zu gelangen, erteilt Rainer Maria Gerhardt in einem Brief an Charles Olson eine entschiedene Absage.) Der dritte Ausweg war die gezielte Konzentration auf das, was in späteren Jahren das 'deutsche Wirtschaftswunder' genannt werden sollte: Der ökonomische Erfolg trat an die Stelle des libidinös besetzten Führer-Ich-Ideals. Wirtschaftlicher Fortschritt und Wohlergehen waren Werte, mit denen man sich nun (ab der ersten Hälfte der fünfziger Jahre) identifizieren konnte.⁴⁾ Eine wirklich an die Wurzeln gehende Selbstbesinnung wurde nicht geleistet, die Neuorientierung blieb äußerlich, von materiellen Gesichtspunkten geleitet.

Vielleicht gilt für das ganze deutsche Volk, was Jan Philipp Reemtsma in einer Rede über Firmen gesagt hat, die während der Zeit des Nationalsozialismus Zwangsarbeiter in KZs beschäftigt hatten:

Sie fühlen sich resozialisiert. Sie haben eine Bundesrepublik Deutschland errichtet und sich dabei bewährt. Sie haben sowas gezeigt wie tätige Reue. Tätig sind sie gewesen und haben es nicht bereuen müssen. Verdienstvoll ist ihr Handeln gewesen. Man nenne es nicht Amnesie. Die Psychologie entlasse sie, denn sie wissen, was sie tun, und es ist einerlei Volk und einerlei Sprache unter ihnen allen. Man nenne es nicht Amnesie, worauf die Bundesrepublik gegründet ist, dieses kleinere Übel, wie sie in diesen Jubiläumstagen oft genannt worden ist, dieses gernegroße Gemeinwesen. (...) Von Amnesie spreche man dort nicht, wo es nicht einmal um Amnesie gegangen ist, die bekanntlich eine Strafverfolgung voraussetzt.⁵⁾

Nach der Meinung Rainer M. Gerhardts gab es 1945 keinen Bruch, sondern nur eine Fortsetzung der alten Politik mit neuen Mitteln:

zwischen der gegenwärtigen regierung und der regierung hitlers besteht nur ein unterschied des grades und niemals ein solcher der art. das sind deutsche politics.⁶⁾

2.2 Zur literarischen Situation 1945 - 1954

2.2.1 Die Situation im Medienbereich ⁷⁾

Einige Monate nach der Kapitulation erschienen die ersten 'neuen' Tageszeitungen (zwischen Juli und September 1945: 155). Rundfunksender nahmen ihre Arbeit (zumeist als Sender der jeweiligen Militärregierungen) wieder auf. Die ersten Buchtitel waren: Theodor Plivier, Stalingrad; Ernst Wiechert, Der Totenwald; Werner Bergengruen, Dies irae; Rudolf Hagelstange, Venezianisches Credo; Albrecht Haushofer, Moabiter Sonette. Die sprechenden Titel der ersten Kulturzeitschriften lauteten: Die Sammlung, Die Besinnung, Die Fähre, Geist und Tat, Das goldene Tor, Horizont, Neues Abendland, Hochland, Wort und Wahrheit etc.

In zwei Jahren (1945-1947) erschienen ungefähr 5000 Bücher mit einer Auflage zwischen 10 und 15.000 Exemplaren. Es gab 2000 Buchhandlungen. Gemessen am heutigen Standard (über 60.000 Neuerscheinungen auf jeder Buchmesse) erscheinen diese Zahlen als äußerst dürftig. Bedenkt man aber die Schwierigkeiten, denen eine Buchpublikation zur damaligen Zeit unterworfen war, so kann man schon von einem regen kulturellen Leben sprechen. Ob dies ein nach vorwärtsgewandtes, progressives oder ein nach rückwärtsgewandtes, restauratives war, wird im nächsten Abschnitt etwas genauer untersucht. Die Verleger hatten um Lizenzen und Papierzuteilungen zu kämpfen. Sie verbrauchten dabei die Kräfte, die der direkten Arbeit an der Verbreitung moderner und schwieriger Literatur dann fehlten. Die Besatzungsmächte förderten die Verbreitung der ihnen wichtigen und genehmen Literatur durch großzügige Zuschüsse und Papierzuteilungen. Im Sinne der Reeducation wurden dabei solche Werke unterstützt, die eine 'Umerziehung' der westdeutschen Leser zu Demokraten im westlichen Sinne förderten.

Der 20. Juni 1948 bedeutete einen Wendepunkt auch für die Verbreitung von Literatur. Verlage, die bis zu diesem Zeitpunkt aufgrund ihres Programms stark expandiert hatten, waren naturgemäß solchen überlegen, die ihre ganze Existenz auf die Solidarität ihrer Leser setzen mußten. Den Gesetzen der freien Marktwirtschaft unterworfen, mußten sich viele Kleinverleger einen größeren, finanziell potenteren Partner suchen. Daß sie ihr Programm dabei zum überwiegenden Teil opfern mußten, war nur konsequent. Nachdem 1949 das Grundgesetz durch die Militärgouverneure genehmigt worden war, wurde auch die Lizenzpflicht der Presse aufgehoben. Das bisherige Monopol fiel, und die Zahl der Zeitungen stieg von 150 auf 500. Je größer die Zahl der Verlage, desto schwieriger wurde es künftig für kleine und unabhängige Unternehmen, in diesem Bereich Fuß zu fassen.

Wie sich die Situation auf dem Buchmarkt bzw. im gesamten Medienbereich für einen Kleinverleger in dieser Zeit (1952) darstellte, kann uns der bereits zitierte Brief Rainer M. Gerhardts an Charles Olson zeigen:

ich glaube mit fragmenten habe ich mir hier den hals umgedreht. die deutsche kritik hat totgeschwiegen. (...) - und man hat mich über die subventionen zum schweigen gebracht. ich brauchte und brauche subventionen, und die kann man hier von den broadcasts bekommen, oder von der industrie oder von den besatzungsmächten (...), aber ich bringe leider nicht die gewünschten autoren und dann bekommt man halt nichts. auch lege ich mich nicht auf

eine politische Linie (d.h. nicht auf eine ihnen gemässe) fest, und das ist die größte Sünde.

(...)

alles, was sich gegen Remilitarisierung wendet, wird als kommunistisch gebrandmarkt und fällt dementsprechend unter die Verbote oder - die amerikanische Methode - erhält keine Staatskredite oder sonstige Zuschüsse. Nur wer gehorsam den Wünschen der Regierung folgt, erhält ihre Unterstützung, das ist in der Dichtung die Idylle - sie lenkt von der Problematik ab - im Film die Traumfabrik - jeder realistische Film ist in Westdeutschland verboten, das heißt, er kann gedreht werden, wenn sich jemand mit genügend Geld dafür findet. Kein deutscher Film kommt ohne Staatsbürgerschaften aus, und der Staat gibt solchen Filmen keine. Wird ein solcher Film trotzdem gedreht, unterliegt er der freiwilligen Filmselbstkontrolle, die sicher im Interesse der Staates entscheidet, selbst würde diese zustimmen, findet sich kein Verleih, der den Film übernehme, er würde keine Staatsbürgerschaften mehr bekommen. Bei der Presse ist es genau so, es gibt in Westdeutschland keine Zeitung, die die Regierung und die gegenwärtige Politik ernsthaft kritisiert, obwohl jedermann die Furchtbarkeit und Dummheit der gegenwärtigen Politik sieht. (...)

Das überragt zur Zeit alles, das literarische Leben verschwindet hinter diesem, und doch, man arbeitet weiter, als ob nichts geschehen wäre und nichts geschehen würde. Man kann nichts tun. Wir wollten so vieles tun, aber haben kein Geld. Es bleibt uns nur, so schnell wie möglich dieses Land zu verlassen.⁸⁾

So wie Gerhardt ging es vielen ⁹⁾. Sie scheiterten sowohl an dem großen Anspruch ihres Programms, als auch an den für ein solches Programm mehr als ungünstigen politischen und ökonomischen Verhältnissen.

2.2.2 Literaturkonzeptionen nach 1945

Verständlicherweise war die Verarbeitung der Erfahrungen der Kriegs- und Nazizeit die zentrale Aufgabe, die sich die deutschen Autoren nach 1945 stellten. Formale Neuerungen und Experimente traten vor dieser gedanklich-inhaltlichen Arbeit in den Hintergrund. Trotz dieses gemeinsamen Ausgangspunkts kam es zu den unterschiedlichsten und kaum noch vergleichbaren Ergebnissen.

Damit der Standort Rainer Maria Gerhardts in der Zeit deutlich wird, möchte ich einige der markantesten Positionen (und Konzeptionen) dieser Literatur kurz vorstellen: Für die sog. 'Trümmer- bzw. Kahlschlag-Literatur' sollen die Namen Heinrich Böll und Günter Eich stehen; bedeutende Vertreter der älteren Lyriergeneration waren Wilhelm Lehmann und Werner Bergengruen. Doch bereits einige wenige Jahre später waren neue Töne zu hören: etwa von Walter Höllerer und Helmut Heißenbüttel.

Im Mai 1989 erschien in einer Neuauflage die Anthologie Tausend Gramm, herausgegeben von Wolfgang Weyrauch (Untertitel: Ein deutsches Bekenntnis in dreißig Geschichten aus dem Jahr 1949). ¹⁰⁾ Da nach vierzig Jahren eine derartige Publikation anscheinend vor dem Publikum gerechtfertigt werden muß, wurde dem Buch ein erklärende Einleitung mit auf den Weg gegeben, die dem Werk den Rang eines literarischen Dokuments zuerkannte. Es ist einsehbar, daß es dabei weniger um den literarischen Rang der Texte geht als um deren Gewicht als Zeitzeugnis. In seinem Nachwort prägte Weyrauch seinerzeit das Wort von der 'Kahlschlagliteratur':

Die Männer des Kahlschlags (...) schreiben die Fibel der neuen deutschen Prosa. Sie setzen sich dem Spott der Snobs und dem Verdacht der Nihilisten und Optimisten aus: ach, diese Leute schreiben so, weil sie es nicht besser verstehen. Aber die vom Kahlschlag wissen, oder sie ahnen es doch mindestens, daß dem neuen Anfang der Prosa in unserem Land allein die Methode und die Intention des Pioniers angemessen sind. Die Methode der Bestandsaufnahme. Die Intention der Wahrheit. Beides um den Preis der Poesie. Wo der Anfang der Existenz ist, ist auch der Anfang der Literatur. Wenn der Wind durchs Haus geht, muß man sich danach erkundigen, warum es so ist. Die Schönheit ist ein gutes Ding. Aber Schönheit ohne Wahrheit ist böse. Wahrheit ohne Schönheit ist besser. Sie bereitet die legitime Schönheit vor, die Schönheit hinter der Selbstdreingabe, hinter dem Schmerz.¹¹⁾

Um seinen Begriff zu erläutern, wählt Weyrauch nun allerdings keinen Text aus seiner Prosaanthologie, sondern ein Gedicht:

Günter Eich: *Inventur*¹²⁾

Da dieses Gedicht so häufig wie kaum ein anderes der deutschen Nachkriegsliteratur interpretiert worden ist, sollen hier nur einige wenige Stichworte angeführt werden, die deutlich machen können, was unter 'Kahlschlagliteratur' zu verstehen ist.

Versteht man den Text nur historisch, beschränkt man sich nur auf die Wörter und ihren Informationswert, so fällt es leicht, ihn als Zeitdokument zu definieren und abzutun. Der Leser ist vielleicht bewegt von der Ärmlichkeit und Erbärmlichkeit des Zustands deutscher Heimkehrer nach dem Krieg und fühlt sich gut in seinem angenehmen Wohlstand. Es braucht keine weitergehende Begründung, um diese einschränkende Deutung als verfehlt und dem Gedicht nicht gerechtwerdend zu bezeichnen.

Die einfache, fast liedhafte Form (Vierzeiler mit je zwei Hebungen pro Vers) wird von Eich in den Gedichten aus dieser Zeit häufig verwendet, oft auch mit Endreim. Der Aufbau ist dreigeteilt. Der ausschließlich aufzählenden ersten Strophe folgen fünf weitere, die das 'Inventar' beschreiben, sei es Aussehen oder Funktion. Eine der ersten korrespondierende Strophe beendet das Gedicht. Nicht nur der Inhalt, auch die stark akzentuierten Versanfänge weisen auf den rahmenden Charakter dieser beiden Strophen hin. Die mittlere Strophe deutet an, wie im Offensichtlichen das Geheimnis verborgen ist:

*und einiges, was ich
niemandem verrate*¹³⁾

Der kunstvolle Aufbau des Textes steht in einem wirkungsvollen Kontrast zu den einfachen Dingen der (Nachkriegs-)Realität.

In der zehn Jahre später entstandenen Rede Der Schriftsteller vor der Realität¹⁴⁾ findet sich eine 'Theorie der Inventarisierung', die einen neuen und anderen Zugang zu dem verschaffen kann, was unter 'Kahlschlag' verstanden wurde und wird.

*Ich schreibe Gedichte, um mich in der Wirklichkeit zu orientieren. Ich betrachte sie als trigonometrische Punkte oder als Bojen, die in einer unbekanntten Fläche den Kurs markieren.
Erst durch das Schreiben erlangen für mich die Dinge Wirklichkeit. Sie ist nicht meine Voraussetzung, sondern mein Ziel. Ich muß sie erst herstellen.*¹⁵⁾

Für den in eine zerstörte Welt ohne Sinnzusammenhänge heimgekehrten Günter Eich wurde Orientierung die vordringlichste Aufgabe. Die Gedichte als trigonometrische Punkte und Bojen sind die Zeichen, aus denen sich, die Landkarte der eigenen Welt herauskristallisiert. Es ist in dem Gedicht von Fakten, nicht von Gefühlen die Rede, wenn wir von zwei Zeilen absehen:

*Die Bleistiftmine
lieb ich am meisten*¹⁶⁾

Das Objekt dieser Liebe schafft die Welt neu, in der die Menschen leben können; es schafft Heimat, und diese Heimat ist das Gedicht:

*Tags schreibt sie mir Verse,
die nachts ich erdacht.*¹⁷⁾

Der Verlust der Wirklichkeit kann erst dann rückgängig gemacht werden, wenn Sprache da ist, die sie benennen kann. Es ist dies ein schöpferisch-religiöser Akt: Schaffung von Wirklichkeit durch Benennung, durch Namensgebung. Im Chaos der Nachkriegszeit schafft der Schriftsteller eine neue Ordnung durch Sprache:

Konservenbüchse:

*Mein Teller, mein Becher,
ich hab in das Weißblech
den Namen geritzt.*¹⁸⁾

Besitzergreifung der Wirklichkeit also nicht nur durch Benennung, durch Sprache, sondern auch dadurch, daß der Autor dieser von ihm geschaffenen Wirklichkeit seinen Namen einprägt: Es ist seine Wirklichkeit, von ihm geschaffen und signiert, oder, wie Hans Vilmar Geppert gesagt hat: »(...) die Dinge wie das Ich werden immer welthaltiger.«

Wir können sagen, daß dieses Programm nicht nur zeitgebunden auf die Literatur der Nachkriegszeit angewendet werden kann, sondern zu allen Zeiten und Orten seine Gültigkeit hat, denn es ist ein 'Überlebensprogramm':

*Für diese trigonometrische Zeichen sei das Wort >Definition< gebraucht. Solche Definitionen sind nicht nur für den Schreibenden nutzbar. Daß sie aufgestellt werden, ist mir lebensnotwendig. In jeder gelungenen Zeile höre ich den Stock des Blinden klopfen, der anzeigt: Ich bin auf festem Boden.*¹⁹⁾

Die Einfachheit der >Definition< Inventur ist eine überzeugende Korrespondenz zur Wirklichkeit der Zeit nach 1945. Mütze, Mantel, Rasierzeug, Beutel und Socken sind für jeden erkennbare und nachvollziehbare Chiffren; die Pappe »zwischen mir und der Erde«

1952 schrieb Heinrich Böll einen Text, der sowohl als Manifest wie auch als Rechtfertigungsversuch eines großen Teils der deutschen Nachkriegsliteratur gelesen werden kann:

Heinrich Böll: *Bekanntnis zur Trümmerliteratur*²⁰⁾

Böll vermeidet in seinem Text die erste Person Singular, er macht sich zum Fürsprecher und Rechtfertiger einer ganzen Generation:

*Wir schrieben also vom Krieg, von der Heimkehr und dem, was wir im Krieg gesehen hatten und bei der Heimkehr vorfanden: von Trümmern: das ergab drei Schlagwörter, die der jungen Literatur angehängt wurden: Kriegs-, Heimkehrer- und Trümmerliteratur.*²¹⁾

Die Argumentation bleibt im inhaltlichen Bereich. Der Schriftsteller ist der Beobachter, der Seismograph: Was er braucht, ist »ein gutes Auge«, um die Zustände und Gegebenheiten aufmerksam zu registrieren und seine Stimme gegebenenfalls zur Anklage zu erheben. Böll schlägt einen großen Bogen über die gesamte abendländische Literatur und ernennt Homer zum Kronzeugen und ersten Vertreter der 'Trümmerliteratur'.²²⁾ Es liegt nahe und ist aus der Sicht der Autoren verständlich, daß formale Aspekte als weniger bedeutend in den Hintergrund treten, denn es ging (wie wir bereits bei Wolfgang Weyrauch gelesen haben) nicht um Schönheit, sondern um Wahrheit. Inwieweit dies ein Widerspruch sein kann und darf, ob Wahrheit ohne Schönheit

überhaupt möglich und denkbar ist, kann hier nicht erörtert werden. Vor der Chronistenpflicht traten ästhetische Probleme in den Hintergrund:

*Es ist unsere Aufgabe, daran zu erinnern, daß der Mensch nicht nur existiert, um verwaltet zu werden - und daß die Zerstörungen in unserer Welt nicht nur äußerer Art sind und nicht so geringfügiger Natur, daß man sich anmaßen kann, sie in wenigen Jahren zu heilen.*²³⁾

Die Arbeit an dieser Aufgabe blieb für Böll bestimmend von seinen ersten Romanen bis zu seinem letzten Werk *Frauen vor Flußlandschaft* (1985). Bezeichnend war, daß in den Nachrufen zu Leben und Werk dieses wohl bekanntesten deutschen Nachkriegsautors immer wieder nur die Rede war von dessen gesellschaftlichen und moralischen Positionen.²⁴⁾ Von einer möglichen Bedeutung seines Werks für die Literatur war nicht oder nur am Rande die Rede.

Eine der wichtigsten Publikation der Zeit war eine Anthologie deutscher Lyrik von 1900 bis 1950, deren Titel bereits ein Programm verkündete:

H.E.Holthusen / F.Kemp: *Ergriffenes Dasein*²⁵⁾

Bereits gegen Ende der ersten Legislaturperiode der jungen Bundesrepublik Deutschland ließ sich eine wirtschaftliche und politische Stabilisierung feststellen. Das, was man später als Adenauer-Ära bezeichnen würde, bestimmte auch wesentliche Bereiche der Literatur: Vor allem im Bereich der Lyrik vollzog sich eine Restauration im Sinne christlich-abendländischer Tradition, für die es (anscheinend) die gewagten Experimente des Expressionismus und Dada nicht gegeben hatte. Zwar enthält die Anthologie in ihrer dritten Abteilung auch Gedichte aus dieser wesentlichen Epoche der deutschen Literatur, jedoch keineswegs entsprechend ihrer Bedeutung. Die umfangreichste, fünfte Gruppe ist die bestimmende: »Den Dichtern des Dorfteichs treten die Dichter der City und der Zeitgeschichte ergänzend und widersprechend entgegen.«) Bereits eine erste Lektüre aber läßt erkennen, daß die 'Dichter des Dorfteichs' überwiegen, und wir kommen nicht umhin, uns dem Urteil Peter Rühmkorfs anzuschließen:»

Als im Jahre 1950 die von Holthusen und Friedhelm Kemp herausgegebene Anthologie 'Ergriffenes Dasein' herauskam, war letztlich kein Zweifel mehr, daß die poetische Moderne ins Treibhaus verbannt worden war. Von überall duftete es auf einen zu; kein deutscher Verseflechter, der nicht durch die Blume sprach.²⁶⁾

Mit einer umfassenden Auswahl seiner Gedichte ist Wilhelm Lehmann vertreten. Bereits die Titel sind hier Programm und sprechen eine deutliche Sprache: *Klage ohne Trauer*, *Abgeblühter Löwenzahn*, *Auf einen sommerlichen Friedhof*, *Flichender Sommer*, u.ä. In einem Gedicht mit dem Titel »Deutsche Zeit 1947«²⁷⁾ heißt es: »Blechdose rostet, Baumstumpf schreit. / Der Wind greint. Jammert ihn die Zeit?« Eine Idylle, zwei Jahre nach Kriegsende: Die Zerstörungen und Verletzungen scheinen in der Natur stattgefunden zu haben und nicht im Bewußtsein der Menschen. Wenn man bereit ist, bei 'Blechdose' an die Eich'sche Blechdose des Kriegsheimkehrers, bei 'Baumstumpf' an die vielen Beinstümpfe der Kriegskrüppel zu denken, dann können diese Gedichte ihren Platz in der Zeit finden, aber nur dort.

Gewiß ist in diesen Texten die Natur geschunden und zerstört. Es ist allerdings zu fragen, welche Funktion diese Gedichte für einen Leser haben, der die Zerstörung zuerst einmal an sich selbst erfahren hat. Eingebunden in den Naturzusammenhang kann er Vertröstung erfahren, die selten wirklicher Trost ist, auch wenn der Dichter beschwörend ruft: »Ich bin genährt. Ich hör Gesang.« Fast ebenso stark vertreten wie die Naturlyrik sind Themen aus der antiken Mythenwelt. Doch auch hier wieder: Der Dichter wünscht das Reine, und die Zeit, insofern sie überhaupt in Erscheinung tritt, kann nur störend einwirken:

*Kein Ekel scheucht die Schmetterlinge
Vom Liebesspiel, kein Todgestank...²⁸⁾*

Die Natur ist 'natürlich', und die Welt wieder ohne Schrecken. Peter Rühmkorf mochte an Gedichte wie dieses gedacht haben, wenn er eine »Wiedergeburt des Mythos aus dem Geiste der Kleingärtnererei« bei vielen Produkten der Nachkriegslyrik konstatierte.»

Werner Bergengruen: *Die heile Welt*²⁹⁾

Eine auf eine besondere Art extreme Position in der Literaturlandschaft nach `45 nahm der Lyriker und Erzähler Werner Bergengruen (1892-1964) ein. Seine von einem christlichen Fundament getragenen Romane, Erzählungen und Gedichte scheinen die Katastrophe des Zusammenbruchs unbeschadet überstanden zu haben.

*Niemand kann die Welt verwunden,
nur die Schale wird geritzt.³⁰⁾*

Bezeichnender Titel des Gedichts, der zum Begriff wurde: Die heile Welt. Was Bergengruen unter einer 'heilen Welt' verstand, definierte er 1947 in 'Das Wandelbare und das Unvergängliche in unserer Zeit':

Ja, es ist meine Überzeugung, daß die Grundlagen der Existenz in das feste Gefüge einer ewigen Ordnung gehören und von aller Problematik, allen Krisen der einzelnen Geschichtsperioden und mithin auch unserer Zeit nicht eigentlich berührt werden können.³¹⁾

So gesehen fügt sich auch die Periode des Nationalsozialismus in diese 'ewige Ordnung' ein: ein Durchgangsstadium, eine Periode wie viele andere auch. Einer solchen Haltung fehlt jede Motivation, Inhalte und Formen einer tradierten Literatur zu überprüfen und gegebenenfalls zu verwerfen, um neue Inhalte und Formen zu suchen und zu finden. Diese Literatur betäubt, wendet den Blick vom Menschen weg auf eine unbekannt, dem Menschlichen transzendente Ordnung:

*Felsen wachsen, Ströme gleiten,
und der Tau fällt unverletzt.
Und dir ist von Ewigkeiten
Rast und Wanderbahn gesetzt.³²⁾*

Hier erscheint ein Weltbild, das den Menschen keine Möglichkeiten offenläßt zu eigenständigem Handeln: Alles ist vorherbestimmt. Inwieweit der Leser der Nachkriegszeit auch hier statt Trost nur Vertröstung fand, soll nicht erörtert werden. Hoffnung und Ermunterung fand dieser Lyriker in einer Sphäre jenseits des Menschlichen:

*...bis von nie erblickten Sternen
dir die süße Labung träuft.³³⁾*

Allerdings muß man auch sagen, daß diese Literatur nicht im luftleeren Raum entstand. Wir können feststellen, daß die Restaurationsbestrebungen bestimmter Kräfte der Nachkriegspolitik hier ihren Ausdruck fanden. Politische Wertung steht uns hier nicht zu, die literarische Funktion der Vertröstung können wir nur konstatieren.

Zusammenfassend können wir uns dem Urteil Peter Rühmkorfs anschließen, der feststellt:

„Aufs gesamt war es wohl eher eine Karenz- und Stillhaltezeit als eine Periode neuen Landgewinns. Am ehesten möchte man von einem etwas richtungs- und reibungslosen Intervall sprechen, einer Zeit der stillen Stoffwechselforgänge, latenten Anregungsverarbeitungen, verhaltenen Osmosen und Akzentverschiebungen. Eine schöpferische Revision des deutschen Expressionismus und eine Besinnung auf die eigenen modernen Traditionen, die man dem Neubeginn wohl hätte zumuten mögen, fanden dabei nicht statt.“³⁴⁾

Um nicht den Eindruck aufkommen zu lassen, daß überhaupt keine Experimente stattfanden und Neuansätze gesucht wurden, wollen wir auf zwei Autoren hinweisen, die neue Töne anschlugen.

Walter Höllerer: *Der andere Gast* (1952)³⁵⁾

Noch stärker als die Gedichte Günter Eichs scheinen die Texte Walter Höllerers unbeeinflusst und unbeeindruckt von Vorbildern und Moden der Zeit. Ein leichter, freierer Ton machte sich hörbar. Erlebtes und Erfahrenes schienen sich auf direktem Wege Gehör verschaffen zu wollen:

*Der lag besonders mühelos am Rand
Des Weges. Seine Wimpern hingen
Schwer und zufrieden in die Augenschatten.
Man hätte meinen können, daß er schlief.*³⁶⁾

Genaueres Hinhören, exakte sinnliche Wahrnehmung kennzeichnet diese Verse. Doch hinter einer nur scheinbar unbeteiligten Beschreibung eröffnen sich Abgründe, die in keinem der bekannten 'Zeitgedichte' zu finden sind:

*Und seine Hand (wir konnten dann den Witz
Nicht oft erzählen, beide haben wir
Ihn schnell vergessen) hatte, wie ein Schwert,
Den hart gefrorenen Pferdemit gefaßt,
Den Apfel, gelb und starr,
Als wär es Erde oder auch ein Arm
Oder ein Kreuz, ein Gott: ich weiß nicht was.
Wir trugen ihn da weg und in den Schnee.*³⁷⁾

Der Lakonismus dieser Verse läßt das Grauen des Krieges durch eine Garnierung mit gängigen 'Naturbildern' deutlich werden. Auch hier (wie bei Eich) wird die Schreckenrealität erst dadurch Realität, daß sie zu Sprache wird. Aufgrund der Tatsache, daß Sprache hier die Kraft hat, Sinnlosigkeit und Hoffnungslosigkeit (keine rettende Heimat Erde, kein rettender Arm, kein rettendes Symbol, kein rettender Gott) eines jeden Krieges deutlich zu machen, gewinnt das Gedicht eine Bedeutung, die über die konkrete Nachkriegszeit hinausweist. Es ist nicht die Sprache der Metaphysik wie bei Bergengruen, die von den Ereignissen der Zeit absieht und 'Ewiges' zu formulieren sucht, es ist eine Redeweise, die aus der Zeit heraus Erfahrungen für die 'Nachgeborenen' nachvollziehbar zu machen versucht. Die Sprache des Dichters ist nicht korrumpierbar, weil sie keine Verbindung eingeht mit der herrschenden Sprache (sei es nun die Sprache der herrschenden Literaturrechtung[en] oder die der Herrschenden³⁸⁾).

Das ästhetische Programm ist einfach: die Worte sagen das, was sie sagen, ohne Hintersinn: Wolken sind Wolken und das Meer ist das Meer:

*Doch jetzt im Eselkarrn
Da siehst du schon noch mehr:*

*Und daß die Wolken Wolken sind,
Das blaue Meer ein Meer,
Und gar nicht ein Symptom,
Und nicht ein Stück, ein Biß,
Und nicht ein Katalyt und nicht
Ein Schattenriß.³⁹⁾*

Helmut Heißenbüttel: *Kombinationen* (1954)

Bereits der Titel dieses Textbandes weist auf Neues hin: Nicht der Dichter als Interpret oder Seher (der Zeit / der Zukunft) ist gemeint, sondern der Montagekünstler, wie ihn Gottfried Benn forderte;⁴⁰⁾ das Experiment bekommt eine Stimme.

Bilder, Metaphern und Chiffren werden reduziert auf das Gegenständliche, das Faktum. Die Kombination bzw. Montage dieser Fakten ist der eigentliche dichterische Prozeß.⁴¹⁾ Es kommt für den Leser nicht mehr darauf an, einen Empfindungs-, sondern einen Gedankenprozeß nachzuvollziehen. So gesehen kann man die frühe Lyrik Heißenbüttels auch als einen Prozeß der Distanzierung von vorherrschenden literarischen Richtungen verstehen. In der Kombination 6. finden wir das poetische Programm:

*Reduktion auf die Variation eines Modells.
Und das Modell ist eine Kombination von Tätigkeitswörtern.
Erinnerung bildet nicht.
Entwicklung ist nur der Einsatz der immer gleichen Melodie.
Bekanntsein verändert nicht.⁴²⁾*

Aber das Bekannte kann neu montiert und kombiniert werden und so zu (immer neuen) Einsichten führen. Das vorhandene Material ist vielfältig und reichhaltig: Altbekannte Bilder, Zitate, Eindrücke, flüchtige Gedanken, Fakten, etc. stehen plötzlich in einem verfremdenden Licht, das durchaus aufklärerische Funktionen haben kann. Doch nicht nur in den Einzelfakten des Gedichts liegt der Lektüregewinn, sondern vor allem in den Übergängen, in dem Aufeinanderprallen von scheinbar Disparatem.⁴³⁾ An den Schnittstellen entsteht Schönheit.

In seinem Nachwort zu Heißenbüttels Gedichtband schreibt Hermann Kasack:

„Es ist natürlich leicht, über diese Bemühungen achselzuckend hinwegzugehen oder sie als unfruchtbare Experimente abzutun. Zweifellos unternimmt Heißenbüttel einen Ausflug in eine terra incognita - und wer wollte entscheiden, was sie einmal bedeutet! Wenn es aber eine Flucht aus der Zeit ist, dann eine Flucht nach vorn.“⁴⁴⁾

Daß Heißenbüttels Bewegung eine Bewegung nach vorn war, kann heute von niemand mehr ernsthaft bestritten werden, gehört der Autor doch mittlerweile zu den Klassikern der Avantgarde. Seine Texte haben sich etabliert. Ein Gedicht aus *Kombinationen* mag hier stehen als Beispiel für einen Text der Nachkriegsliteratur, der literarisches Experiment wie Zeitzeugnis und Zeitkritik in einer besonders geglückten Weise vereint:

*E i n f a c h e S ä t z e :
während ich stehe fällt der Schatten hin
Morgensonne entwirft die erste Zeichnung
Blühn ist ein tödliches Geschäft
ich habe mich einverstanden erklärt
ich lebe⁴⁵⁾*

Die angeführten Beispiele aus dem ersten Nachkriegsjahrzehnt wollen in keiner Weise Vollständigkeit suggerieren: Andere, bedeutende Autoren, die das Bild der deutschsprachigen Nachkriegsliteratur geprägt haben, wie z.B. Paul Celan und Ingeborg Bachmann, fehlen, da eine auch noch so kursorische Auseinandersetzung mit ihrem Werk den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde. Es kann einzig und allein darum gehen, aufzuzeigen, in welchem Umfeld Rainer Maria Gerhard seine Arbeit aufnahm und letztlich scheiterte. Dieses Umfeld muß mitbedacht werden, wenn in Kapitel 3 die Arbeit dieses Dichters und Vermittlers dargestellt werden soll.

2.3 *fragmente. blaetter fuer freunde*

In dieser Vielfalt poetischer Versuche, die vor dem hier skizzierten unsicheren Hintergrund stattfanden, erschien gegen Ende der 40er Jahre eine neue Stimme.

Es gab auch andere junge Dichter, Frühgefällte, mit dem Hautgout des Todes und der Vergelichkeit, und da war doch das schwarze Los, das einer gezogen hatte, noch lange nicht der Anteilsschein auf späteren Ruf, nicht einmal auf Erinnerung. Ich nenne in diesem Zusammenhang die jung Verstorbenen Werner Riegel, Alexander Xaver Gwerder, Rainer M. Gerhardt - sie standen alle als unübersehbare einzelne in ihrer Zeit, ein jeder mutig auf seine Art, verrückt auf seine Art, unbeugsam, manisch bis zum selbstgewählten oder lange vorausgeahnten Ende, und doch war keiner von ihnen der Günstling einer ganz besonderen Stunde. Sie waren wohl Bekenner eines glaubens- und illusionslosen Individualismus und fanden doch den Weg nicht von ihrer Isolierung zum anderen Einsamen. Während Wolfgang Borchert erhöht wurde zum Sinnbild des leidenden einzelnen, blieben sie: Randerscheinungen der Literatur.⁴⁶⁾

Von zwei der genannten Autoren erschienen bzw. werden Werke erscheinen.⁴⁷⁾ Im Fall Rainer Maria Gerhardt ist eine Publikation nicht abzusehen.

In den Jahren 1949 und 1950 gab dieser, ähnlich wie Werner Riegel, eine hektographierte Zeitschrift heraus, in der er versuchte, der neuen Literatur eine Stimme zu geben. Es erschienen sechs Hefte, nicht paginiert und ohne Jahresangabe; Erscheinungsort: Freiburg, Stadtstrasse 7. Titel: *fragmente. blaetter fuer freunde*.

Absicht und Richtung dieser Publikation lassen sich erkennen aus einer Notiz, die sich, mit geringfügigen Varianten, jeweils auf der letzten Seiten der Zeitschrift findet:

LIEBE FREUNDE

leider koennen wir nicht mehr den freundlichen austausch von manuskripten weiterfuehren. Der langsam groesser gewordene kreis ist uns ueber den kopf gewachsen und wir koennen mit dem besten willen nicht mehr so viele abschriften ausfertigen.

Wir kamen nun auf die idee, die manuskripte zu vervielfaeltigen und haben uns an die arbeit gemacht. Diese heftchen sind das ergebnis. Sie haben zwar die maengel der vervielfaeltigung, doch koennen wir allen unseren freunden wieder diese kleinen boten zukommen lassen.

Wir bitten, liebe freunde, beteiligt Euch wie bisher durch Eure manuskripte an dieser kleinen arbeit; wir bleiben bei dem, was wir immer wollten, neues zu suchen und zu finden und eine kleine gemeinschaft zu sein, der es auf die versuche ankommt.

*Und, liebe freunde, gebt diese blaetter weiter, damit alle diejenigen sie in die haende bekommen, die interessiert sind oder die es sein koennten.*⁴⁸⁾

Heft 1:

Klaus Bremer: Das Tannadeltier. Prosa

Ezra Pound: Pour l'election de son sepulchre. Gedicht

T.S.Eliot: Schwierigkeiten eines Staatsmannes. Gedicht
R.M.Gerhardt: verlorener geist, attische stele. Gedicht
R.M.Gerhardt: gesang der juenglinge im feuerofen. Gedicht

Heft 2:

Klaus Bremer: Am Rand der Steppe. Gedicht
Klaus Bremer: Die Szenerie ist der knallgelbe Strand. Prosa
R.M.Gerhardt: Betrachtung. Gedicht
Delmore Schwartz: Lasst uns betrachten, wo die grossen maenner sind. Gedicht
Ezra Pound: Canto XIII
Dora Tatjana Soellner: Im bewegungslosen wasser. Gedicht
Renate Zacharias: Grosses Gefaess. Erlesenes Gebluete. Gedicht
R.M.Gerhardt: Vermaechtnis. Gedicht

Heft 3:

R.M. Gerhardt: der tod des hamlet. Gedicht

Heft 4:

Saint-John Perse: Regen. Gedicht
Renate Zacharias: Die grosse Mitte. Prosa
Saint-John Perse: Regen II
Henry Miller: Der Wendekreis des Krebses. 1. Kapitel
Klaus Bremer: Es ist alles in Ordnung. Prosa
Saint-John Perse: Regen VIII und IX

Heft 5:

Renate Zacharias: Gedichte und Prosa (Wir im selbstgebauten Gestell - Eine von einem - Christusgedichte - Die Belagerung - Vermaechtnis)

Heft 6:

Walter Hilsbecher: Sporaden. Aphorismen
Ezra Pound: Canto XLV
Rainer M. Gerhardt: fragment. Gedicht
Klaus Bremer: Gedicht
Theodore Roethke: die gestalt des feuers. Gedicht
Klaus Bremer: Mondgedicht

Das Inhaltsverzeichnis spricht eine deutliche Sprache: Hier war eine Gruppe junger Dichter und Dichterinnen, die sich nicht in Selbstgefälligkeit erging, sondern den 'Blick über den Zaun' wagte. 1950 Texte von Ezra Pound und Henry Miller zu veröffentlichen, war nicht nur ein großes Wagnis, es war auch ein Zeugnis für Aufgeschlossenheit gegenüber dem Neuen in der Literatur, sei es formal oder inhaltlich.⁴⁹⁾

Beziehungen zu anderen Gruppen, wie der 'Gruppe 47', gab es nur indirekt: Ilse Schneider-Lengyel, in deren Haus in Bannwaldsee/Allgäu im September 1947 die erste Tagung dieser Gruppe stattfand, war Mitarbeiterin der ersten Nummer der fragmente (Auswahl primitiver Dichtung, S. 20-27). Ein von ihr herausgegebenes Buch über Puppen war geplant. Ein Mitarbeiter der ersten Folge der fragmente (Heft 6) und Gruppe 47-Mitglied war Walter Hilsbecher.

Anmerkungen:

- 1) Alexander und Margarete Mitscherlich: Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens, München 1967, Seite 25.
- 2) Die Bedeutung, die dieser Verlust für den 'Volksgenossen', der nun zum 'Demokraten' erzogen werden sollte, hatte, beschreiben A. und M. Mitscherlich (a.a.O., Seite 34-35) wie folgt: »Die Unfähigkeit zur Trauer um den erlittenen Verlust des Führers ist das Ergebnis einer intensiven Abkehr von Schuld, Scham und Angst; sie gelingt durch den Rückzug bisher stark libidinöser Besetzungen. Die Nazivergangenheit wird derealisiert, entwirklicht. Als Anlaß zur Trauer wirkt übrigens nicht nur der Tod Adolf Hitlers als reale Person, sondern vor allem das Erlöschen seiner Repräsentanz als kollektives Ich-Ideal. Er war ein Objekt, an das man sich anlehnte, dem man die Verantwortung übertrug, und ein inneres Objekt. Als solches repräsentierte und belebte er aufs neue die Allmachtsvorstellungen, die wir aus der frühen Kindheit über uns hegen; sein Tod und seine Entwertung durch Sieger bedeutete auch den Verlust eines narzistischen Objekts und damit eine Ich- oder Selbstverarmung und -entwertung.«
- 3) E.Noelle / E.P.Neumann (Hrsg.): Jahrbuch der öffentlichen Meinung 1947-1955, Allensbach 1956, Seite 132.
- 4) Hans Karl Rupp: "wo es aufwärts geht, aber nicht vorwärts...". Politische Kultur, Staatsapparat, Opposition, in: Dieter Bänsch (Hrsg.): Die fünfziger Jahre. Beiträge zu Politik und Kultur, Tübingen 1985, Seite 29.
- 4) Der Brief Gerhardts an Olson von 8.1.1952 wird in einem Anhang zu dieser Arbeit vollständig zitiert.
- 4) Vgl. hierzu auch: Ludwig Fischer in: Rolf Grimminger (Hrsg.): Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Band 10: Literatur in der Bundesrepublik Deutschland, hrsg. von Ludwig Fischer, München 1986, Seite 34-37. - Eine informative und erkennende Lektüre bietet: Hans Magnus Enzensberger (Hrsg.): Europa in Trümmern. Augenzeugenberichte aus den Jahren 1944-1948, Frankfurt/Main 1990.
- 5) Jan Philipp Reemtsma: Aus diesem Grunde daher, in: konkret, Hamburg, Nr. 10/1989, Seite 69.
- 6) Rainer Maria Gerhardt: Brief an Charles Olson, a.a.O.
- 7) Informationen zum Thema bieten folgende Werke:
 - Rolf Grimminger (Hrsg.): Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Band 10: Literatur in der Bundesrepublik Deutschland, hrsg. von Ludwig Fischer, München 1986 (Hier insbesondere Teil 2: Literaturverhältnisse in der Nachkriegs-Restoration).
 - Hansjörg Gehring: Amerikanische Literaturpolitik in Deutschland 1945-1953. Ein Aspekt des Re-Education-Programms, Suttgart 1976.
 - Ernst Umlauf: Der Wiederaufbau des Buchhandels. Beiträge zur Geschichte des Büchermarkts in Westdeutschland nach 1945, Frankfurt/Main 1978.
 - Über die Stellung deutscher Schriftsteller in und zu ihrem Staat informiert ein Lesebuch mit Offenen Briefen, Reden, Aufsätzen, Gedichten, Manifesten und Polemiken: Klaus Wagenbach et al. (Hrsg.): Vaterland, Muttersprache. Deutsche Schriftsteller und ihr Staat von 1945 bis heute, Berlin 1979.
- 8) Gerhardt, a.a.O.
- 9) Z.B. Alexander Xaver Gwerder, Werner Riegel, Herta Kräftner, u.a.; vgl. die entsprechenden Kapitel in: Hans J. Schütz: >Ein deutscher Dichter bin ich einst gewesen<, München 1988.
- 10) Wolfgang Weyrauch (Hrsg.): Tausend Gramm. Ein deutsches Bekenntnis in dreißig Geschichten aus dem Jahr 1949, Reinbek 1989 (= rororo 12611).
- 11) A.a.O., Seite 181.
- 12) Günter Eich: Abgelegene Gehöfte. Gedichte, Frankfurt/Main 1968 (Der Text folgt unverändert der Erstausgabe im Verlag Kurt Schauer, Frankfurt/Main 1948.), Seite 38-39.
- 13) Günter Eich: Inventur, in: Abgelegene Gehöfte, a.a.O., Seite 39.
- 14) Günter Eich: Der Schriftsteller vor der Realität, in: Gesammelte Werke, Band IV, Frankfurt/M 1973, Seite 441-442
- 15) A.a.O., Seite 441.
- 16) Eich: Inventur, a.a.O., Seite 39.
- 17) Ebda.
- 18) A.a.O., Seite 38.
- 19) Hans Vilmar Geppert: Aspekte der Literatursemiotik: Ein Versuch zum Verhältnis von Lyrik und Werbung, in: Jahrbuch der Universität Augsburg 1988, Augsburg 1989, Seite 197. - Ich möchte vielleicht sogar noch einen Schritt weitergehen und behaupten, daß »Inventur« sind, neu erschafft, indem er sie neu benennt.

- 19) Günter Eich: Der Schriftsteller vor der Realität, a.a.O., Seite 442.
- 20) Heinrich Böll: Bekenntnis zur Trümmerliteratur, in: ders.: Erzählungen Hörspiele Aufsätze, Köln 1961, Seite 339-343.
- 21) A.a.O., Seite 339.
- 22) Ebda.
- 22) A.a.O., Seite 343.
- 23) Ebda.
- 24) Vgl. z.B. Der Spiegel, Hamburg, Nr. 30 vom 22.7.1985 (Nachrufe von Rudolf Augstein, Hans Magnus Enzensberger, Siegfried Lenz) und Der Stern, Hamburg, Nr. 31 vom 25.7.1985.
- 25) Hans Egon Holthusen / Friedhelm Kemp (Hrsg.): Ergriffenes Dasein. Deutsche Lyrik 1900-1950, Ebenhausen bei München 1953.
- 26) Die Herausgeber in ihrem Nachwort, a.a.O., Seite 351.
- 26) Peter Rühmkorf: Das lyrische Weltbild der Nachkriegsdeutschen, in: ders.: Strömungslehre I. Poesie, Reinbek 1978, Seite 17.
- 27) in: Holthusen/Kemp, a.a.O., Seite 259-260.
- 28) A.a.O., Seite 260.
- 28) Wilhelm Lehmann: Daphne, a.a.O., Seite 258.
- 29) Rühmkorf, a.a.O., Seite 17.
- 29) Werner Bergengruen: Die heile Welt. Gedichte, Zürich 1952.
- 30) A.a.O., Seite 94.
- 31) Werner Bergengruen: Mündlich gesprochen, Zürich 1963, Seite 369-370.
- 32) Bergengruen: Die heile Welt, a.a.O., Seite 94.
- 33) Ebda.
- 34) Rühmkorf, a.a.O., Seite 25.
- 35) Zitiert wird nach Walter Höllerer: Gedichte 1942-1982, Frankfurt/Main 1982. W.H. hat nicht alle Gedichte aus dem Band Der andere Gast in diese Sammlung aufgenommen.
- 36) Walter Höllerer: Der lag besonders mühelos am Rand, in: W.H.: Gedichte, a.a.O., Seite 23.
- 37) Ebda.
- 38) Walter Höllerer: »In einem dieser ersten Gedichte kommt, schon in der ersten Fassung, die Zeile vor: "Sag ohne scheelen Blick dich selber" - das heißt, sprich in der Tonart, die nicht diese Verfälschungen hat. Auch der Rhythmus war wichtig, damit man aus dem dröhnenden Marschschritt herauskam, der alles niederwalzte, mitsamt der eigenen Person. Es war der Versuch, mit der Sprache Beweglichkeit zu erreichen, ein tägliches Leben anzusteuern, das Bewegung möglich machte, das nicht starr und verfügbar war.
- 39) Walter Höllerer: Jetzt gehts nach Süden zu, in: W.H.: Gedichte, a.a.O., Seite 42.
- 40) Vgl. u.a. Gottfried Benn: Probleme der Lyrik, in: Gesammelte Werke in der Fassung der Erstdrucke, Band 4: Essays und Reden, Frankfurt/Main 1989, Seite 505-535.
- 41) Hierzu bemerkt Hermann Kasack in seinem Aufsatz 'Konstruktive Lyrik': »Die Bilder werden bei ihm zu isolierten Fakten, verdichten sich zu Summierungen, verknappten sich zu Diagrammen. Dieser Form der nackten Aussage liegt kein zerstörerisches, sondern ein konstruktives Prinzip zugrunde. Das Konstruktive fordert den Verzicht auf die herkömmliche Konvention, also auf fast alles, was bisher dem Leser von Gedichten vertraut und behaglich war.
- 42) Helmut Heißenbüttel: Kombinationen. Gedichte 1951-1954, Eßlingen 1954, o.p.
- 43) Vgl. Albert Arno Scholl: Die gestundete Zeit. Junge deutsche Lyrik nach dem Kriege, in: Schweizer Rundschau, 54. Jhg., Zürich 1954/55, Seite 672-673 .
- 44) Hermann Kasack, a.a.O., Seite 188.
- 45) Helmut Heißenbüttel, a.a.O.
- 46) Peter Rühmkorf: Nachwort zu Wolfgang Borchert: Die traurigen Geranien, Reinbek 1967 (= rororo 975), Seite 110-111.
- 47) Peter Rühmkorf: WERNER RIEGEL. »...beladen mit Sendung. Dichter und armes Schwein« Zürich 1988. - Ausgewählte Werke von Alexander Xaver Gwerder sollen im Arche Verlag, Zürich erschei_nen.»
- 48) fragmente. blaetter fuer freunde. gesammelt von r. m. gerhardt. freiburg, stadtstrasse 7. als manuskript vervielfaeltigt. die rechte der autoren werden nicht beruehrt. Heft 1, o.J., o.P.
- 49) Auf einige dieser Texte und ihre Bedeutung für die deutsche Nachkriegsliteratur wird in Abschnitt 3.4.2 näher eingegangen.

III. RAINER MARIA GERHARDT – DICHTER UND VERMITTLER

Die Ausgangssituation in Deutschland:

*Ernst Robert Curtius * Gottfried Benn * Paul Klee*

Der Anschluß an die Weltliteratur:

*Ezra Pound * Saint-John Perse*

Der Dichter:

*"der tod des hamlet" * "umkreisung" * dichtungen für radio*

Der Vermittler:

*der Übersetzer * "fragmente" * "schriftenreihe der fragmente" * das Scheitern ...*

Wo konnte 1945 ein Achtzehnjähriger seinen ästhetisch-literarischen Wissensdurst stillen? Auf sich allein gestellt mußte er diese Arbeit selbst, für sich und (meistens) ohne fremde Hilfe leisten. Zwei Wege waren zu gehen: 1. Es war ein Anschluß zu finden an die eigene, verlorengegangene Tradition, und 2. mußte der Blick über die eigene (Sprach-)Grenze hinausgelenkt werden, hin zu anderen Kulturen. Wer nicht stehenbleiben wollte, mußte diese beiden Wege gehen.

Das folgende Kapitel stellt die für Rainer M. Gerhardt unauflösbare Verbindung von Vermittler und Dichter dar, so wie sie ihm in den Nachkriegsjahren für seine Person zwingend erschien. Für ihn war der ganze Weg des Gedichtes von Bedeutung: von den Wurzeln in der eigenen Tradition und der Weltliteratur, über den eigentlichen poetischen Schaffensprozeß bis hin zur Präsentation des Textes für den Leser.

Die Ausgangssituation

Einen Anschluß an die eigene Tradition zu finden war nach 1945 gleichbedeutend mit einem Absetzungsversuch von dem, was nun maßstäbesetzend wurde. Es galt einen Anschluß an die eigene Tradition zu gewinnen, der unbelastet war von der Hypothek des Nationalsozialismus, und es galt einen Anschluß zu finden an die Tradition der Moderne, wie sie sich außerhalb Deutschlands konstituiert hatte.

In seinem Essay über Vergil macht sich Theodor Haecker Gedanken über das Traditionsbewußtsein der Deutschen und kommt dabei zu dem Schluß:

Der Deutsche sucht immer nach der Quelle, und das ist gut, aber er mißachtet dabei den aus der Quelle gewordenen Strom, der doch ebenso Natur ist; und das ist nicht gut. Nun ist das Werk Vergils ein Strom aus vielen Quellen, die aber alle in ihm sind. Der Deutsche meint, nur die Quelle sei rein, aber auch der Strom ist rein (...). Alle Ursprünge bleiben in dem breiten Strome Vergils. Wer den Strom verneint und nur die Quelle bejaht, wird phantastisch, denn real sind beide. Er findet dann auch die Quellen nicht mehr.

Der pädagogische Impuls der Gerhardt'schen Bemühungen resultiert aus dieser Erkenntnis, daß die Menschen den Strom kennen lernen müssen, das kulturelle Fundament, auf dem sie stehen. Ähnliche Gedanken finden sich auch in dem Essay *Wie lesen* von Ezra Pound, den Gerhardt

übersetzte und in seinem Verlag veröffentlichte: ein Lese- und Bildungsprogramm für Literaturstudenten, und nicht nur für sie.

Gleichgesinnte fanden die Gerhardts Ende der vierziger Jahre in Freiburg. Dort gründeten sie mit Freunden die 'Gruppe der Fragmente', die es sich zur Aufgabe setzte, "neues zu suchen und zu finden und eine kleine gemeinschaft zu sein, der es auf die versuche ankommt." Der geistige Hintergrund dieser Gruppe, die Tradition, aus der sie schöpfte, wurde verkörpert durch drei Männer, die, jeder auf seine eigene Art, Leitfiguren in ihrem jeweiligen kulturellen Wirkungskreis waren: Ernst Robert Curtius, Gottfried Benn und Ezra Pound.

3.1.1 Ernst Robert Curtius

"Mein Buch ist nicht aus rein wissenschaftlichen Zwecken erwachsen, sondern aus Sorge für die Bewahrung der westlichen Kultur. Es macht den Versuch, die Einheit dieser Tradition in Raum und Zeit mit neuen Methoden zu beleuchten. Im geistigen Chaos der Gegenwart ist es nötig, aber auch möglich geworden, diese Einheit zu demonstrieren. Das kann aber nur von einem universalen Standpunkt aus geschehen. Diesen gewährt die Latinität." ¹⁾

Dies schrieb Ernst Robert Curtius im Dezember 1953 im Vorwort zur zweiten Auflage seines Werkes Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, und im Vorwort zur ersten Auflage 1947 heißt es: »Das vorliegende Buch ist dem Wunsch entsprossen, dem Verständnis der abendländischen Tradition zu dienen, soweit sie sich in der Literatur bezeugt.« ²⁾ In diesen Absichtserklärungen des Romanisten erkannte Rainer M. Gerhardt seine eigenen Vorstellungen von der Rolle des Literaturvermittlers wieder. Auch er wollte nach dem Chaos der Kriegs- und Nachkriegszeit der Literatur und damit dem Menschen wie er eine geistige Heimat, einen Raum geben, der, ausgehend von den großen Traditionen Möglichkeiten bot, Neues zu schaffen.

Einen ersten Kontakt zu Curtius gab es bereits vor 1950: Im ersten Heft des Jahrgangs 1948 der Zeitschrift Merkur erschien Curtius' Übersetzung von Pervigilium Veneris unter dem Titel *Die Nachtfeier der Venus*. ³⁾ Sie sollte Anstoß sein zu einer poetischen Entgegnung, mit der Gerhardt seinen Gedichtband umkreisung eröffnete: variationen mit der Widmung für Ernst Robert Curtius ⁴⁾.

Das entscheidendere Ereignis jedoch war das Erscheinen von Curtius' *Kritische Essays zur europäischen Literatur* ⁵⁾. In seiner programmatischen Beilage zum ersten Heft der Fragmente geht Gerhardt ausführlich auf dieses Werk ein. Seiner Auffassung nach hat Kritik heute drei verschiedene Aufgaben:

1. die bewusstseinslage einer sache zu untersuchen, material und formen als material und formen dieser bewusstseinslage zu deuten,
2. den standpunkt, den geistigen raum einer sache zu untersuchen, womit verbunden ist die problemstellung innerhalb dieses raumes, und seine beziehung zu stil und form und
3. form und sprache zu prüfen." ⁶⁾

Curtius' Buch gehört zur zweiten Kategorie. Der Raum, der untersucht wird, ist die europäische Literatur:

Immer ging es mir um dasselbe: Europabewußtsein und abendländische Tradition. Aber mit steigenden Jahren mußte ich tiefer graben, weiter ausgreifen in Raum und Zeit. Kontinuität wurde mir wichtiger als Aktualität: Virgil und Dante bedeutsamer, als die Neueren seit Goethes Tode. ⁷⁾

Liest man Gerhardts Text aufmerksam, wird man feststellen, daß es ihm in erster Linie nicht um eine dem Werk gerecht werdende Darstellung geht (auch nicht um eine 'Beschreibung', wie er es nennt), sondern um eine Reflexion des eigenen Standpunkts; oder, mit seinen eigenen Worten: »dem gedanken andere gedanken anschließen oder entgegensetzen.«⁸⁾ Von Pound herkommend⁹⁾ verwundert es ihn, daß Curtius Vergil, in dessen Literatur die Idee im Zentrum steht, die Stellung zubilligt, die seiner Meinung nach Catull, Ovid und Propertius, in deren Dichtungen die Poesie selbst im Mittelpunkt steht, zukommt.

"Es mag unser verwundern erregen, dass Vergil die grosse aufmerksamkei am eingang des buches gewidmet ist, aber wenn wir fragen, warum nicht Catull oder Ovid das interesse, das primäre interesse gewannen, und die frage in erster linie an uns selbst richten, müssen wir antworten, dass die frage nach der vorherrschafft der genannten dichter Catull, Ovid, Propertius eine frage ist, die nicht mehr aus dem geistigen raum, genannt Abendland oder Europa, allein erwächst. Wir legen bereits einen masstab an (oder haben eine vorstellung eines maasses in uns), der zu anderem als an abendländischer dichtung geschult und erzogen wurde. Der zug von Homer zu Vergil und weiter zu Dante und den klassikern der französischen bühne entspricht einer anderen geistigen haltung als der zug von Homer über die Sappho zu Ovid, Catull und Propertius und von dort zu den provenzalischen und toskanischen dichtern, zu Dante, zu Villon, etc. Das maass des Abendlandes, in der ersten reihe festgehalten durch eine humanistische vorstellung von einer ordnung, einer staatlichen ordnung, und in einer vorstellung vom imperium (und darum Vergil) ist grundverschieden vom interesse, der anderen reihe abgewonnen, und zwar einer sache, die in erster linie nicht durch ihre idee, ihre für etwas stehende idee, ihre wirkung zeitigt, sondern durch sich selbst, als kunstgebilde, als ding der dichtung."¹⁰⁾

Es ist verständlich, daß Gerhardt mit dieser Sicht der Tradition, genauer mit dieser (Auf-) Teilung der Tradition bei Curtius auf Widerspruch stoßen mußte. Auf der einen Seite steht die staatlich-humanistische Idee, vertreten durch den von Curtius propagierten Vergil, auf der anderen die Kunst; genauer gesagt: die für sich stehende, freie Kunst, Literatur etc. So muß sich Gerhardt von ihm sagen lassen: »Catull, Ovid, Properz sind auch von einigen Europäern, wie Goethe und Borchardt, gepriesen worden. Daß man ihnen aber den Vergil opfern müsse, ist ein Dekret von Pound, dessen Rechtsgründe erst zu prüfen wären.«¹¹⁾ Ein anderer Einwand, den Curtius formuliert, bezieht sich auf Gerhardts Verwunderung, daß der Begriff 'Mediaevalismus' etwas zaghafte nur in der Nachrede des Werks auftauche. Es fragt bei Gerhardt nach: »Wo, bitte?« Wenn wir kurz nachschauen, können wir Curtius' Frage beantworten: auf Seite 432.¹²⁾

Es soll die Aufgabe des jungen Nachkriegsdichters sein, eine Ordnung zu schaffen, etwas dem Chaos, das ihn umgibt, entgegensetzen, eine geistige Heimat zu finden.

"Der zwang zur eigenen ordnung ist eminent. Es erscheint mir heute notwendig, dass solche ordnungen geschaffen werden, und es ist wesentlich, dass solche bücher äusserster geistiger disziplin veröffentlicht werden. Die demonstration einer ordnung, das setzen eines klassischen maasses, gewonnen an Vergil und an Goethe, an der abendländischen ordnung, dargestellt an den dichtern dieses jahrhunderts, verändert eine welt oder schafft eine neue. Sie ist befähigt, eine neue zu schaffen, wenn es ein einsichtiger und befähigter geist übernimmt, den fehdhandschuh aufzunehmen, und alle abgrenzungen zu schaffen, die notwendig sind, um für das heutige schreiben einen nutzen aus diesem buch zu ziehen. Ich meine ein schreiben, das über die ergebnisse von heute - auf grund der erfahrungen dieses buches - hinausgeht."¹³⁾

Der Rückgriff auf die abendländische Tradition (sowohl bei Curtius wie bei Gerhardt) hat nur auf den ersten und sehr flüchtigen Blick etwas mit den Restaurationsbemühungen im Nachkriegsdeutschland gemein. Der Traditionsbegriff der fünfziger Jahre zielt nicht auf eine wirkliche Ordnung, sondern auf eine Steuerung des Chaos durch vorgetäuschte Werte. Es braucht hier nicht betont werden, daß röhrende Hirsche in den deutschen Wohnzimmern das Gegenteil von Kulturbewußtsein bedeuten. Und deshalb kann Gerhardt auch mit Recht klagen, daß

*ein stupides bürgertum schon wieder nach der deutschen tradition schreit, und es deutsche tradition als ein verharren in kleinstädtischer romantik und getreulicher pflege seines gemütslebens versteht; es ist notwendig, die pranke zu zeigen, sollte man eine besitzen, und es ist notwendig, das leben der dichtung in einer weise zu demonstrieren, die dem wesen der dichtung entspricht. Im anblick der negermasken hat die moderne malerei ihr gesicht verändert, es war nicht mehr möglich, nur aus der abendländischen tradition heraus und fundiert mit diesem wissen, die modernen werke zu verstehen. Es ist heute selbstverständlich, dass primitivkunst, negermasken, indianische sandgemälde etc. in der malerei verarbeitet werden; einzig auf dem gebiet der dichtung ist es dem künstler heute noch versagt, den gleichen fundus von formen und vorstellungen zu gebrauchen. Das kann auch damit zusammenhängen, dass die vorstellungen der dichter und der grössten anzahl der poetischen schriftsteller nicht diejenigen von dichtern sind. Die vorstellungen sind von einem klassischen und traditionellen maass geprägt oder einem maass an den konventionellen dichtungen der letzten 50 oder 70 jahre gewonnen, und man wehrt sich, die bequeme praxis des verseschreibens, nach einem überlieferten schema und mit einem nicht zu musikalischen ohr aufgeben und in das unbekannte land des dichters ausziehen zu müssen.*¹⁴⁾

In diesem - weiterführenden - Programm erkennen wir das Projekt des 'Fragmente-Verlages' und das Inhaltsverzeichnis des ersten Heftes der fragmente: der Pound-Aufsatz, das Gedicht Aimé Césaires, die Übertragungen primitiver Dichtung von Ilse Schneider-Lengyel etc. An diesem erweiterten Traditionsbegriff, der auch Charles Chaplin, indianische Malerei, Keramik und Puppen miteinschließt (vgl. den Verlagsprospekt nach Kapitel 3.5), scheiterte Rainer M. Gerhardt. Sein Programm war in der ersten Hälfte der fünfziger Jahre nicht durchzusetzen. Ob es heute möglich wäre, sei dahingestellt. Curtius' Kritische Essays zur europäischen Literatur jedenfalls waren ihm eine wesentliche Stütze in seinen Bemühungen. Und Charles Olson, Gerhardts amerikanischer Freund und Partner, konnte erfreut feststellen: »It is damned gratifying to have Curtius the one to spot that usage of, the noun!«¹⁵⁾ So eindeutig hier Curtius' Rezension der fragmente begrüßt wird, so eindeutig wird aber auch das Dilemma Gerhardts in Olsons Rezension von Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter¹⁶⁾ deutlich:»

»It was the young German poet Rainer M. Gerhardt who introduced me to the work of Curtius. I had asked Gerhardt what interest there was in Frobenius, after the war, if men of his generation were digging that morphology. He swore, and answered damn well no, that it was Curtius who was their inspirer. Now I get it. I should have known. I had sniffed typology in Gerhardt's longish poem, "Brief an Creeley und Olson." In my answer, also a longish poem, "To Gerhardt, There, Among Europe's Things," I had opposed specifics - as much European as American - to his universals of Metropolis. (...) I don't know whether I had said, but I meant, to Gerhardt, go out the back door of your inheritance. I did say, plant Odysseus' oar, don't worry about Homer's poetics. Curtius, does worry. His book has to do with those great-nesses so that there may be, he says, cultivation of the European tradition.«¹⁷⁾

Der Zusammenprall europäischer und amerikanischer Auffassung von kultureller Tradition wird in Kapitel 5 dieser Arbeit näher erörtert.

Gegen Ende seiner Würdigung des Curtius'schen Werkes faßt Gerhardt seine Ansicht von Tradition, Kultur und Literatur noch einmal in folgenden Sätzen zusammen:

*"Dichtung wird uns im anblick dieser dinge als eine noch grössere, als eine kulturelle arbeit gezeigt, sie ist eine allgemein menschliche disziplin. Ein dichter mag gestimmt werden durch die luft eines besonderen kulturellen raumes, er mag angefüllt sein mit den bildern und wirren dieses raumes, aber sein bewußtsein wird sich über diesen raum erheben und wird seine erfahrungen suchen auch in anderen bereichen. Das abenteuer des geistes hat neu begonnen, es mag vielleicht schon für tot erklärt worden sein. Dichtung ist heute ein lebensgefährliches beginnen, die schreckschüsse der dadaisten sind noch nicht verballt, und eine furchtbare wahrheit steigt herauf, ein vers von erbeiternder pracht und grosser faszination kann morgen das todesurteil seines dichters sein."*¹⁸⁾

Die zweite Säule des Gerhardt'schen Programms ist neben dem Literaturwissenschaftler Ernst Robert Curtius der Dichter Gottfried Benn. In der Rundschau der Fragmente setzt sich Gerhardt mit Benns Werken Ausdruckswelt und Doppelleben auseinander.

*"Curtius gab uns die Vorstellung von Ordnung, die Vorstellung und Demonstration einer bestimmten und zwingenden Ordnung, Benn gibt uns die Darstellung einer Situation, einer Bewusstseinslage, die vielleicht auch nicht mehr die der nachwachsenden jungen Generation ist, aber sie ist Bewusstseinslage einer grossen Generation und der Geruch eines Raumes, dem auch wir nicht entrinnen können."*¹⁹⁾

Anmerkungen:

- 1) Ernst Robert Curtius: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, Bern 10. Aufl., 1984, Seite 9.
- 2) A.a.O., Seite 11.
- 3) In: Joachim Moras / Hans Paeschke (Hrsg.): Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken, 2. Jahrgang 1948, Heft 1, Seite 69-71. - Folgende Anmerkung war der Veröffentlichung beigegeben: »Das Pervigilium Veneris ist die Dichtung eines unbekanntes Verfassers aus dem 2. oder 4. Jh. nach Christus. Bürger übersetzte es 1769. Walter Pater hat es in "Marius the Epicurean" behandelt. Die vorliegende Übersetzung, die dem Versmaß des Originals folgt, besorgte Ernst Robert Curtius.«
- 4) Rainer M. Gerhardt: Variationen, in: Umkreisung, Karlsruhe 1952, Seite 5-6. - Auf diesen kurzen poetischen Dialog wird in Kapitel 3.3.2 eingegangen.
- 5) Ernst Robert Curtius: Kritische Essays zur europäischen Literatur, Frankfurt/M 1984 (= Fischer Wissenschaft 7350).
- 6) Rainer M. Gerhardt: Rundschau der Fragmente, Beilage zu 'Fragmente. internationale revue für moderne Dichtung', Freiburg 1951, Seite 2.
- 7) Curtius, a.a.O., Seite 8.
- 8) Gerhardt, a.a.O., Seite 4.
- 9) Pound schreibt in dem von Gerhardt übersetzten Essay 'wie lesen' (Karlsruhe 1953): »Da wir Philetas verloren haben, und das meiste von Kallimachos, mögen wir annehmen, daß die Römer eine gewisse Sophisterei hinzufügten (zur griechischen Literatur, FJK); auf jeden Fall Catullus, Ovid, Propertius, alle geben uns etwas, was wir in griechischen Autoren jetzt nicht finden können. (Seite 27).
- 10) Gerhardt, a.a.O., Seite 2-3.
- 11) Ernst Robert Curtius: Eine neue Zeitschrift: Fehler! Verweisquelle konnte nicht gefunden werden., in: Die Tat, 16, Nr. 195, Zürich, 21.7.1951, Seite 7.
- 12) Dort zitiert er seine eigene Schrift Deutscher Geist in Gefahr aus dem Jahre 1932: »Wenn es wahr ist (...), daß vor uns dunkle Jahrhunderte und spätere, helle Renaissanceen liegen, so folgt daraus, daß der Humanismus von heute weder an die Antike noch an die Renaissance anknüpfen muß. Der neue Humanismus wird also nicht Klassizismus, sondern Mediaevalismus und Restaurationsgesinnung sein müssen.«
- 13) Gerhardt, a.a.O., Seite 3.
- 14) A.a.O., Seite 3-4.
- 15) Charles Olson & Cid Corman: Complete Correspondence 1950-1964, Vol. I, Orono, Maine 1987, Seite 253.
- 16) Charles Olson: Ernst Robert Curtius, in: Human Universe and other Essays, New York 1967, Seite 155-157.
- 17) A.a.O., Seite 155.
- 18) Gerhardt, a.a.O., Seite 4.
- 19) Ebda.

3.1.2 Gottfried Benn

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

Die Erfahrungen der zwanziger Jahre, besonders die Erfahrungen der zwanziger Jahre innerhalb der neuen deutschen Dichtung, wurden im Raum der deutschen Sprache nicht ganz ausgewertet, ja, man kann zweifeln, ob sie überhaupt

verwertet wurden.¹⁾

Hier nun sah er den Punkt, an dem er anknüpfen konnte und mußte mit seinen poetischen Versuchen. Und er sucht die Verbindung mit dem »großen dichter nicht zustande, da Pound diesen als Vorwortschreiber ablehnt. Eine zweite Bitte ...*betrifft folgendes: herr Pound hat vermittelt, dass Mr. Cole die europa-redaktion von IMAGI mir übertrug. IMAGI ist eine zeitschrift für moderne dichtung, die im anglo-amerikanischen raum einen ausgezeichneten ruf besitzt. Aber ich bin überzeugt, dass Sie dies längst wissen. Imagi bereitet eine nummer vor, in der die wichtigsten bekannten und unbekanntesten dichter der ganzen welt gesammelt sein sollen. Bis jetzt liegen neuentdeckungen aus Indien, Japan, Südamerika, Frankreich, Italien vor. Die grossen lebenden dichter sind selbstverständlich eingeschlossen. Für den deutschen teil habe ich gedacht, an jungen nachwuchslenten Eschmann, Bremer, Eich einzuladen. Von grossen dichtern steht uns nur einer zur verfügung und dieser eine sind Sie, herr Dr. Benn. Ich würde sie nun herzlich bitten, etwas unveröffentlichtes d.h. gedichte, mir für diese nummer für IMAGI zu überlassen.*

Wir hoffen, dass Sie die freundlichkeit besitzen und uns behilflich sind, auch mit der überlassung von gedichten, und zeichnen mit besonderer hochachtung²⁾

Benn kannte die 'fragmente. blätter für freunde' durch Vermittlung des Freiburger Buchhändlers Fritz Werner, mit dem er bereits lange Jahre hindurch Briefkontakt pflegte. Er schien diese hektographierten Blätter zu schätzen und machte auch andere Freunde und Bekannte auf sie aufmerksam.³⁾ So zitiert er in einem Brief vom 17./18.7.1950 an F. W. Oelze einen Text Gerhardts, der sich auf einem hektographierten Programmblatt der 'gruppe der fragmente' befand, das er Anfang Juli 1950 erhalten hatte: »keinen ufern gewidmet, keinen seiten anvertraut, / die reine lockung des liedes... / andere rauben in den tempeln das gemalte horn der altäre...« Gerhardt konnte also durchaus darauf hoffen, Benn als Mitarbeiter für die neue Folge der fragmente zu gewinnen. Am 20. 9. 1950 schrieb er ihm (u.a.):»

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

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

Mit besten grüssen

Ihr sehr ergebener⁵⁾

Beachtenswert ist der Wechsel des Tons im Verlauf dieses Schreibens. Zuerst werden die anstehenden Fragen in einem fast geschäftsmäßigen Ton erledigt, in dem Moment aber, in dem sich der Schreiber Zukunftsphantasien hingibt, die sein Konzept betreffen, entfernt er sich mehr und mehr von der Wirklichkeit und landet schließlich in Tibet. Diese Bemerkung scheint etwas abschätzig zu klingen, aber für mich deutet sich bereits hier, zum zeitlichen Beginn des Fragmente-

Projektes, eine Schwierigkeit an, die Gerhardt schließlich zum Scheitern führte: Seine Ziele waren so hoch gesteckt, daß der realistische immer mehr dem 'nur' literarischen Blick auf die Welt wich. Der nächste Brief vom 22.10.1950 wirkt kühler, distanzierter und fordernder:

Ich wäre Ihnen nun sehr verbunden, wenn Sie mir das eine oder andere in den nächsten tagen zukommen lassen könnten, damit ich nicht mit der zeit in konfusion komme. Entschuldigen Sie bitte mein drängen, aber es wäre doch sehr schön, wenn in diesem heft von IMAGI eine kleine deutsche anthologie erscheinen könnte. Und ohne Sie ist das eine unmöglichkeit.⁶⁾

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

Einige Zeit später erhält Gerhardt ein Angebot, das ihn sicher überrascht haben wird: »Ich habe einige Gedichte in dem von Ihnen entwickelten Stil geschrieben. Wenn Sie daran interessiert sind, aus ihnen ein kleines Bändchen zu machen, würde es mich sehr freuen.« Es handelt sich um den Gedichtband Fragmente. Neue Gedichte, der dann doch 1951 im Limes Verlag, Wiesbaden erschien. Welch einen Eindruck dieses Angebot des Klassikers des Expressionismus auf den jungen Dichter und Verleger gemacht hat, vermag man sich unschwer vorzustellen. Aus der Wendung »in dem von Ihnen entwickelten Stileitern zu liegen: Diese vielleicht etwas leichtfertige Äußerung Benns kann durchaus in der Lage gewesen sein, den Blick eines jungen, unerfahrenen Verlegers für die Realitäten zu trüben.

Hinzu kommt noch ein zwar verschlüsseltes, doch leicht zu entzifferndes Lob in Benns Autobiographie Doppelleben. Gegen Ende gibt er einen Ausblick auf den 'Stil der Zukunft'. Wegmarken für diese Richtung sind für ihn die »Namen: Perse, Auden, Comte de Lautréaumont, Palinurus, Langston Hughes, Henri Miller, Elio Vittorini, Majakowski (ohne Bolschewismus), einige junge Deutsche aus dem Freiburger Kreis.« Daß sich Gerhardt mit dieser Äußerung angesprochen fühlte, kann niemanden verwundern.

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

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

Es braucht nicht wiederholt zu werden, was Benn sagt. Es muss gesagt werden, dass es keine andere stelle gibt, wo europa, das ganze grosse und bittere europa, so an der oberfläche einer prosa liegt. Die neue welt ist identisch mit der von Benn demonstrierten ausdruckswelt, die einzige realität des dichters ist die realität des gedichts, der einzige wille da zu sein der wille zum gedicht, die einzige ordnung die ordnung des gedichts. Vom begriff der ausdruckswelt her verändert sich das bild der abendländischen und der anderen dichtung und schon von hier aus zeigt sich, dass der vers der Sappho, des Catullus, der toskanischen und provenzalischen dichter, des Villon, eine andere bedeutung gewinnt.¹⁰⁾

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

*Benn umkreist die welt der moderne: bewusstsein und wissen, Osterinsel und Eleusische Mysterien, Heraklit und Nietzsche, der rahmen für neue dichtung. Es ist zu empfehlen, das werk zu studieren, es gibt eine abnung von der grösse und schwierigkeit des problems.*¹¹⁾

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

*Benns Doppelleben findet nicht unser interesse, weil ein mehr oder weniger interessanter lebenslauf und eine mehr oder weniger interessante geistige entwicklung in ihm enthalten sind, sondern weil gegen ende des buches eine der besten untersuchungen über den stil der modernen dichtung zu finden ist, die in deutscher sprache erschien.*¹²⁾

Auch hier ist das vorherrschende Interesse, das Interesse an der Technik, das Interesse am 'Machen' des Gedichts. Es ist der von Benn so beschriebene und bezeichnete Montagestil, der Gerhardts höchste Aufmerksamkeit erregt. Hier sieht er die Möglichkeit, Tradition und modernes Bewußtsein zu vereinen. Aber nicht nur die Verbindung von glaubhafter und überzeugender Restauration der Überlieferung mit den neuen und neuesten Bestrebungen im Bereich der Dichtung ist es, was ihn interessiert. Die neue Literatur muß für ihn Beziehungen knüpfen zu den anderen Künsten, zu Musik und Malerei (vgl. 3.1.2). Dies ist ein sehr hoher Anspruch an die Literatur und bedeutet keinesfalls Beliebigkeit der Mittel, sondern äußerste Konzentration und Verstärkung der Bemühungen.

*Montagestil bedeutet nicht formauflösung, sondern steigerung und äusserste disziplinierung der form. Es gibt keinen schwierigeren vers, als den von der stütze des metrum befreien. Es gibt kein schwierigeres gedicht als das von der stütze eines gewissen schemas befreite, montagestil ist nicht der ausweg in einen mehr oder weniger zu kontrollierenden freien rytmus, der freie rytmus erscheint uns als jugendstil, wenn wir die mathematischen kompositionen und konstruktionen von bild- und lautbeziehungen betrachten. Die verbindung zur musikalischen technik ist in dieser technik hergestellt. Der technik der malerei wird nicht mehr nachgestanden.*¹³⁾

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

*Die bestechende form wird erreicht durch die bevorzugung des entlegenen fremdwortes, durch die stark substantivistische zeile. Der vers wird durch die anhäufung der substantiva hochgeschraubt, er wird strapaziert, und rollt in einer kaskade von schönen begriffen und klängen vor uns ab. Die sprache erhält nicht den raum, sie selbst zu sein, sie wird eingeeengt und mit exotischen glanzlichtern versehen. Der vers ist keine weiterentwicklung und bringt innerhalb von dichtung nichts neues. Es sind schöne gedichte. Aber schöne gedichte haben für uns keine bedeutung. Sie genügen nicht. Vielen ist es möglich, schöne gedichte zu schreiben, es kommt auf die wesentlichen gedichte an.*¹⁴⁾

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

Gerhardt setzt dem Benn'schen Sentiment die eigene rigorose und absolute Auffassung von der Bestimmung des Dichters entgegen: »Moderne dichtung ist nur möglich, wenn jeder moderne dichter bereit ist, jederzeit bis zum äussersten zu gehen.« Diese Unbedingtheit und Radikalität, die auch Benn für sich in Anspruch nimmt, wird ihm abgesprochen. Doch in Ernst Robert Curtius findet Gottfried Benn einen Verteidiger seiner Dichtkunst:

*Benns Gedichte sind mehr als schön, sie sind mächtig - und darum wesentlich, auch wenn sie "überkommene Zeilen- und Versform" benutzen. Der Dichter unserer Zeit darf sich aller Techniken bedienen, die wirksame Ausdrucksmittel für ihn sind. Benn ist wie einige andere Mitlebende noch im 19. Jahrhundert geboren. Auch Picasso. Und Picasso hat, wenn es ihm gefiel, an den Linearstil von Ingres angeknüpft.*¹⁶⁾

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

*Dann bedanke ich mich für die Seite in der "Tat". Ich bin verblüfft, Sie darin als Empfehler der avantgardistischen Poetik zu sehen und ich finde es reizend von Ihnen, mich gegen Herrn Gerhardt in Schutz nehmen zu wollen. Aber Herr G. ist niemand, mit dem ich mich messen möchte. Er schrieb mir im letzten Jahr mehrere äußerst unentwickelte Briefe, auf die ich nicht antwortete, und er sandte mir dies Heft der Fragmente mit der überaus törichten Inschrift zu: 'hoffentlich sind Sie mir nicht allzu böse' -, nein ich bin ihm nicht böse, nur fürchte ich, daß er nicht weit kommt.*¹⁷⁾

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

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

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

*Der Mensch ist nach ihm in die Welt geworfen, er bewegt sich in dieser Welt als Einzelner und isoliert, er hat seine Sensationen vorwiegend ästhetischer oder sexueller Art. Er hat seine Rausche, seine Zustände, seine Stimmungen, seine lyrischen und seine barbarischen. Aber das sind alles Halbdialognen, Halbheiten. Angeblich ist es ein Mensch, der keine Sentimentalitäten mehr besitzt, sie [sic!] soll geklärt, chemisch gereinigt sein, er habe nur seine grossstädtische Härte und seine Verlorenheit. Das Zoon Politikon ist ein Unikum für ihn und wenn er einem anderen gegenübersteht, hat er nichts im Schädel, als ihn auf seine Anatomie hin zu untersuchen. Für ihn ist Gerippe alles, und das einzig Wesentliche, neben dem kleinen Rausch Freitag Abend, und ab und zu der Ampulle oder dem Zäpfchen, den mehr oder weniger Mädchen, nur diese kleinen lyrischen Ejakulationen, die man etwas päderastisch über sein Papier giesst. Selbstbeschleimung ist Trumpf. Dort, wo ihn die Rührung ankommt, dort hat er seine Welt. Er findet sie dann irgendwo in Griechenland, mit Zedern oder Zypressen, so echt Böcklin und Möbel mit gedrehten Knöpfen, und alles ist sehr traurig und stimmungsvoll, oder Tristan, zweiter Akt, sie wissen, und dann all diese schönen Gesten, sie denken an die Duse und d'Annunzio...*¹⁹⁾

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

Anmerkungen:

- 1) Gerhardt, a.a.O., Seite 1.
- 2) Stefan Hyner & Helmut Salzinger (Hrsg.): *Leben wir eben ein wenig weiter. Über das Nachleben des Dichters Rainer Maria Gerhardt*, Odisheim 1988, Teil I, Seite 49-50.
- 3) Zu dem bereits erwähnten Artikel von Peter Härtling schrieb Fritz Werner einen Leserbrief, der auf einige unbekannte Tatsachen aufmerksam machte: »(...) Aber schon Jahre früher hatte ich die kleinen, von Matrizen abgezogenen ersten Heftchen der Fragmente an Gottfried Benn gesandt, der mir am 4. 9. 1949 dazu schrieb: "Nehmen Sie heute nur einen kurzen Gruß. In der Hauptsache, um Ihnen zu sagen, daß mich die Gedichte des Freiburger Kreises ungemein interessiert haben, ich empfinde in ihnen etwas ganz Modernes. Werde vielleicht Gelegenheit finden, dem demnächst öffentlich Ausdruck zu geben. Bitte bestellen Sie das den Unternehmern und Dichtern."(...)« In: *Die Welt der Lite_ratur*, Hamburg, vom 3. 12. 1965.»
- 4) Gottfried Benn: *Briefe an F.W.Oelze*, Wiesbaden 1980, Seite 51.
- 5) Hyner/Salzinger, a.a.O, Seite 51-52.
- 6) A.a.O., Seite 53.
- 7) Ebda.
- 8) Zitiert nach: Helmut Salzinger / Stefan Hyner: *Der Dichter als Privatbesitz oder The Beat Goes On*, in: *ulcus molle info*, Bottrop 1988, Heft 7-9, Seite 74.
- 9) Gottfried Benn: *Gesammelte Werke in der Fassung der Erstdrucke: Prosa und Autobiographie*, Frankfurt/M 1984 (= Fischer TB 5232), Seite 472.
- 10) Gerhardt, *Rundschau*, a.a.O., Seite 4-5.
- 11) A.a.O., Seite 5.
- 12) Ebda.
- 13) Ebda.
- 14) A.a.O., Seite 7.
- 15) Ebda.
- 16) Curtius, *Fragmente*, a.a.O. - Bereits im Jahre 1949 versuchte Curtius Benn zu 'trösten' und gegen Angriffe der deutschen Kritik zu verteidigen: »Die Verdummung in D'land ist unglaublich. Die Germanisten erklären achselzuckend zu Ihren neuen Büchern, das sei ja alles schon da gewesen: Expressionismus von 1920. Aber ich kenne doch einige junge Leute, die einsehen, daß vor Ihrer Prosa alles verblaßt, was in den letzten 30 Jahren berühmt war. Das werde ich auch den Amerikanern *) sagen, wenn ich gefragt werde. (...) Ich warte begierig auf Ihre nächsten Publikationen. pen, Col., um über Goethe zu reden; anschließend in Princeton (ohne Vorträge). - Zitat aus: Gottfried Benn: *Lyrik und Prosa - Briefe und Dokumente. Eine Auswahl*, hrsg. von Max Niedermayer, o.O., o.J. (Bertelsmann Lesering), Seite 185 - Dort auch Briefe von Curtius an Benn vom 6.9.48 - 18.9.48 - 27.5.49 - 11.6.49 - 18.12.50 : In allen Briefen findet sich eine mehr oder weniger bewundernde Haltung, die aber doch in einzelnen kleinen Wendungen seltsam distanziert bleibt (s.o. Beispiel).
- 17) Gottfried Benn: *Ausgewählte Briefe*, Wiesbaden 1957, Seite 217-218.
- 18) Gottfried Benn: *Probleme der Lyrik*, in: *Gesammelte Werke in der Fassung der Erstdrucke: Essays und Redem*, Frankfurt/M 1989 (= Fischer TB 5233), Seite 509. - Es ist dies nicht nur eine Polemik gegen das erste Heft der neuen Folge der fragmente und das darin enthaltene Gedicht *poesie pour pouvoir* von Henri Michaux und die Übertragungen primitiver dichtung von Ilse Schneider-Lengyel, sondern auch ein Hieb gegen Ernst Robert Curtius, der in seiner Rezension (s.o.) geschrieben hatte: »An Dichtern ist noch der Belgier Henri Michaux (geb. 1899) vertreten, für den Gide sich lebhaft eingesetzt hat. Die hier von ihm übersetzten Stücke sind das Stärkste, was ich von ihm kenne, auch psychologisch aufschlußreich: magische Incantationen mit dem Schluß:
 »WIRKSAM
 wirksam ist mein Handeln.«
- 19) Rainer M. Gerhardt, *Die Maer von der musa nihilistica*, Frankfurt/M, Hessischer Rundfunk, Abendstudio, November 1952, Typoskript, Seite 16.

3.1.3 Paul Klee

Es kann nichts überstürzt werden. Es muß wachsen, es soll hinaufwachsen, und wenn es dann einmal an der Zeit ist, jenes Werk, desto besser!

Wir müssen es noch suchen.
 Wir fanden Teile dazu, aber noch nicht das Ganze.
 Wir haben noch nicht diese letzte Kraft, denn:
 uns trägt kein Volk.
 Aber wir suchen ein Volk, wir begannen damit, drüben am staatlichen Bauhaus.
 Wir begannen da mit einer Gemeinschaft, an die wir alles hingeben was wir haben.
 Mehr können wir nicht tun. ¹⁾

Mit diesen Worten beendet Paul Klee seinen 1924 gehaltenen Vortrag, in dem er die Ergebnisse einer vierjährigen pädagogischen Tätigkeit am Bauhaus in Weimar zusammenfaßt. 1949 wurde dieser Essay gedruckt und von Rainer Maria Gerhardt in der 'Rundschau der Fragmente' ²⁾ rezensiert. Es ist erstaunlich, wie viel von Gerhardts literarischer und weltanschaulicher Position in diesen wenigen zitierten Zeilen zu finden ist. Die Bauhaus-Gemeinschaft ³⁾ mag ihm sicherlich vorgeschwebt haben, als er bereits im ersten Heft der ersten Folge der Fragmente schrieb:

"Wir bleiben bei dem, was wir immer wollten, neues zu suchen und zu finden und eine kleine gemeinschaft zu sein, der es auf die versuche ankommt." ⁴⁾

Später, in einem Gespräch mit Robert Creeley, präzisiert er diese seine Vorstellung von Gemeinschaft:

"He spoke to me of what he felt to be the community, the complex of people any city or town describes. He felt that a writer was not distinct from such a unity, but rather helped very literally in its definition." ⁵⁾

Erstaunlich zu sehen ist auch die Korrespondenz zwischen Klee (»Wir fanden Teile dazu, aber noch nicht das Ganze.« und William Carlos Williams: »Wie sehen die Teile, aber wir antizipieren das Ganze.« ⁶⁾ - Der Hintergrund der Moderne scheint, unabhängig von der Kluft der Kontinente, auf den gleichen Voraussetzungen zu fußen.»

Ebenso wichtig wie dieser Hintergrund sind die Überlegungen Klees zur Technik der modernen Malerei. ⁷⁾ Im formalen Bereich der Kunst, den Gerhardt auch auf den Bereich der Dichtung angewandt wissen will, unterscheidet er Farbe, Tonalität (Hell-Dunkel) und Linie.

*"Am meisten begrenzt ist die Linie, als eine Angelegenheit des Maßes allein. Es handelt sich bei ihrem Gebahren um längere oder kürzere Strecken, um stumpfere oder spitzere Winkel, um Radienlängen, um Brennpunktdistanzen. Immer wieder um Meßbares!
 Das Maß ist das Kennzeichen dieses Elementes und wo die Meßbarkeit fraglich wird, ist man mit der Linie nicht in absolut reiner Weise umgegangen."* ⁸⁾

In seiner Rezension überträgt Rainer M. Gerhardt diese Überlegungen des bildenden Künstlers in eine Poetik des modernen Gedichts:

"Adäquat diesem wäre es notwendig, eine wertigkeitsskala der sprachlichen mittel aufzustellen, die wertigkeit von laut, wort, phrase, das verhältnis von phrasen, gebunden durch den atem, und durch diesen in ihrer dauer bestimmt, die bewegungen der tonqualitäten, die farbskala der töne, der tonbereich, die spannungsverhältnisse zu untersuchen." ⁹⁾

Doch diese Arbeit ist (1951) noch nicht geleistet. Die Dichter (Gerhardt führt in diesem Zusammenhang Gottfried Benn an.) und ihre Gedichte sind zu unbescheiden, ihr Anspruch ist größer als das, was sie leisten können. »Wenn man betrachtet, was die dichter in dieser zeit und mit welchem ergebnis sie etwas taten, kann man nicht anders behaupten, dass sie geschlafen haben.« ¹⁰⁾

Mir scheint, daß noch ein weiterer wesentlicher Aspekt der Klee'schen Überlegungen in Gerhardts Dichten eingegangen ist: das Verhältnis des Künstlers resp. Kunstwerks zur Natur, zur Realität.

Einmal mißt er (der Künstler) diesen natürlichen Erscheinungsformen nicht die zwingende Bedeutung bei, wie die vielen Kritik übenden Realisten. Er fühlt sich an diese Realitäten nicht so sehr gebunden, weil er an diesen Form-Enden nicht das Wesen des natürlichen Schöpfungsprozesses sieht. Denn ihm liegt mehr an den formenden Kräften, als an den Form-Enden.

"Er ist vielleicht, ohne es gerade zu wollen Philosoph. Und wenn er nicht wie die Optimisten diese Welt für die beste aller Welten erklärt, und auch nicht sagen will, diese uns umgebende Welt sei zu schlecht, als daß man sie sich zum Beispiel nehmen könne, so sagt er sich doch:

*In dieser ausgeformten Gestalt ist sie nicht die einzige aller Welten!"*¹¹⁾

Gerhardt spricht vom Eigenleben des Gedichtes¹²⁾, das sein Material zwar in der Wirklichkeit findet, es aber zu einer neuen Schöpfung umformt. »Das Gedicht hat ein eigenes Leben.«¹³⁾ Dieses Leben ist nicht gebunden an Zustimmung oder Ablehnung einer Welt, die nur 'Material' ist. Es ist (nach Klee) Aufgabe des Künstlers, der 'uns umgebenden Welt' eine Alternative entgegenzustellen: eine eminent politische Aufgabe.

Es geht nicht mehr nur um poetische Dinge, jede Frage nach Poesie ist heute auch eine politische Frage, eine Frage, die den Menschen als solchen berührt. Es geht um die Sauberkeit des Denkens und Handelns schlechthin, um die Sauberkeit der Handwerkszeuge, die Sauberkeit unseres Fühlens, und das heisst vor allem: der Genauigkeit (...).¹⁴⁾

Genauigkeit im Gebrauch der Mittel, Aufrichtigkeit im Sprechen - das sind die wesentlichen Gemeinsamkeiten aller künstlerischen Arbeit. Und hier lernt der junge Dichter 1951 von Äußerungen des bildenden Künstlers aus dem Jahre 1924. Hier finden sich Gemeinsamkeiten über die Zeiten hinweg.

Anmerkungen:

1) Paul Klee: Über die moderne Kunst, Bern-Bümplitz 1949, Seite 53.

2) Gerhardt, Rundschau, a.a.O., Seite 5-6.

3) In dem letzten, kurz vor seinem Tod herausgegebenen Verlagsprospekt ist eine Reihe (»der neue stik« angekündigt, die Bauhausbücher und Werke anderer, vergleichbarer Gemeinschaften (Black Mountain, Chicago Art School, Neue Werkschule Ulm, etc.) veröffentlichen sollte.»

4) fragmente. blaetter fuer freunde, a.a.O., Heft 1.

5) Robert Creeley: Rainer Gerhardt: A Note, in: WORK / 3, ed. by John Sinclair, Detroit, Mich., Winter 1965/66, Seite 5. - Vgl. auch Kapitel 4.2.

6) William Carlos Williams, zitiert in: fragmente. eine internationale revue für moderne dichtung, a.a.O., Seite 65.

7) »Wenn wir uns nach literatur umsehen, finden wir kein anderes Buch als das von Paul Klee "Über die moderne Kunst" von einiger wichtigkeit. Was hier über die linie gesagt wird, gilt in gleicher weise für den vers.« Rainer Maria Gerhardt: Rundschau der Fragmente, a.a.O., Seite 5.»

8) Klee, a.a.O., Seite 19.

9) Gerhardt, Rundschau, a.a.O., Seite 6.

10) Ebda.

11) Klee, a.a.O., Seite 43.

12) Gerhardt, Rundschau, a.a.O., Seite 7

13) Ebda.

14) Gerhardt, musa nihilistica, a.a.O., Seite 24.

3.2 Der Anschluß an die Weltliteratur - Ezra Pound

Neben der Auseinandersetzung mit der eigenen Tradition, die sich im poetischen Bereich vor allem in der Aufnahme der Bestrebungen des deutschen Expressionismus und im geisteswissenschaftlich-weltanschaulichen Bereich in der Auseinandersetzung mit dem Werk Ernst Robert Curtius' zeigte, wurde die Beschäftigung mit der nicht-deutschsprachigen Literatur für Rainer M. Gerhardt immer wichtiger. An zwei Klassikern der modernen Weltliteratur soll dieser Aneignungsprozeß gezeigt werden: Ezra Pound und Saint-John Perse. Robert Creeley sah diesen Sachverhalt so: »He takes it back wall is Perse / front Pound: area within: area, which I shake him out of, eh? YOU WILL.« Wobei gleich zu Beginn gesagt werden muß, daß die Gestalt Ezra Pound die weitaus wichtigere ist.

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

Es interessiert uns, welche möglichkeiten uns das werk dieser männer gibt, neue dinge zu schaffen, es interessiert uns einzig dieses werk um der bedeutung für heutiges und künftiges schreiben willen. (...) Ich rede nicht der nachahmung und der billigkeit das wort (...), schlechte verse bleiben schlechte verse, aber es besteht die möglichkeit, mit einem gewissen maass von verantwortungsgefühl gute dinge zu schaffen, oder wenigstens ein bewusstsein von oder für gute dinge, gerade genug, um die wesentlichen dinge in eigener oder fremder sprache aufnehmen und verwerten zu können. Die Wirkungen der moderne sind gleich null, wenn die wirkungen von dichtung gleich null sind. Wald- und Wiesenpoeten sind ausgenommen.²⁾

Der Blick geht weit über den eigenen Horizont hinaus, immer auf der Suche nach neuer Dichtung, von der man lernen kann. Und - das scheint besonders wichtig - nicht nur aus egoistischem Antrieb heraus, sondern immer in dem Bewußtsein, daß auch andere lernen müssen, um "gute dinge zu schaffen".

William Carlos Williams ist jemand, von dem lernen zu können Gerhardt überzeugt ist. In den Anmerkungen zu Heft 2 der fragmente wird er ein »besonderer freund der 'fragmente'
Also, he is sending Gerhardt 1st part of PATERSON IV, which shows his trust, I wd figure. Want to copy out for G/selection of the shorter poems, etc., so, if he likes them, etc., he can then ask Williams for permission, etc. Well, will get to it soon.⁴⁾

Von William Carlos Williams erscheinen in den fragmenten die Gedichte the r r bums (Heft 1) und die rote kirche (Heft 2).

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

Es wird niemand einem Poeten allgemeiner Qualität, das heisst keiner, einen Vorwurf darauf machen, wenn er bestimmte Dichtungsformen, die ihm seine Vorgänger überliefert haben, benutzt und versucht, das Beste aus ihnen herauszuholen. Seine Bemühungen sind achtenswert aber für die Öffentlichkeit und speziell für Dichtung und die Arbeit an Dichtung von keinerlei Interesse. (...) Macht man sich die Mühe und betrachtet ein solches Gebilde, findet der belesene Kritiker wohl - je nach der Belesenheit, dem Fleiss, und der Ausdauer des Poeten -eine mehr oder weniger grosse Anzahl von Stilelementen einer mehr oder weniger grossen Anzahl Poeten versammelt. (...) Das alles macht einen sehr schlechten Eindruck und man wird nicht umhin können, diesen Erzeugnissen wohl

*keinen zweiten Blick mehr zu schenken. Ich würde diesen Dingen keine weitere Aufmerksamkeit entgegengebracht haben, bestünde nicht 9/10 aller Poesie aus solchen Gebilden.*⁵⁾

Diese, von Gerhardt 'Nationaldichter' genannten Poeten beherrschen den Markt; für den Fortschritt im Bereich der Literatur sind sie uninteressant. Die Richtung geht nach vorne, die Wendung nach rückwärts führt nicht weiter, sie lähmt. Das Gedicht ist ein sehr komplexes Gebilde und *verlangt eine eminente Anstrengung von Seiten des Poeten (...). Der Dichter muss sich (...) bewußt werden seiner Kraft und seiner Macht, seiner ganzen Fülle seines ganzen Wissens, denn alles dies bedarf er, um so zu schreiben.*⁶⁾

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

3.2.1 Ezra Pound

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

In den zwanziger Jahren fand Pound nur geringe Resonanz. Claire Goll veröffentlichte in ihrer Anthologie Die Neue Welt zwei Gedichte in eigener Übersetzung.⁷⁾ Zwei Veröffentlichungen in der Berliner Zeitschrift Der Querschnitt stellten den Kritiker vor, nicht den Dichter.⁸⁾ In den dreißiger Jahren gab es erste zaghafte Versuche der Literaturwissenschaften.

Daß das Werk Pounds in den vierziger Jahren, abgesehen von einer Übersetzung⁹⁾, in Deutschland totgeschwiegen wurde, scheint verständlich, wenn man bedenkt, daß die Umerziehungsmaßnahmen der Siegermächte das literarische Leben weitgehend bestimmten. Während des Krieges hatte Pound über Radio Rom Vorträge gehalten, in denen er sich kritisch mit der amerikanischen Kriegspolitik auseinandersetzte. Nach der Landung der alliierten Streitkräfte in Genua wurde er verhaftet und für sechs Monate in ein Straflager der amerikanischen Armee in Pisa gesteckt. Das Leben in der Todeszelle¹⁰⁾ ruinierte seine Gesundheit. Man brachte ihn zur Gerichtsverhandlung nach Washington. Er wurde in ein staatliches Sanatorium für Geisteskranke eingeliefert, aus dem er erst im April 1958 entlassen wurde.

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

*Dem Verurteilten, als Verräter eingesperrten verlieh eine Jury distinguiertes anglo-amerikanischer Schriftsteller eine sehr angesehene literarische Auszeichnung, den Bollinger[sic]-Preis - und bekundete damit einen hohen Grad von Unabhängigkeit des ästhetischen Urteils von der Politik. Oder war die Politik diesem Urteil doch nicht so fern, wie es schien? Gewiß bin ich nicht der einzige, der wohl wissen möchte, ob die distinguierte Jury Ezra Pound auch dann den Bollinger[sic]-Preis zugesprochen hätte, wenn er zufällig nicht Faschist, sondern Kommunist gewesen wäre.*¹¹⁾

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

Creeley in einer Notiz.

*Gerhardt was, as you know, a mayor translator of Pound's work in Germany. At the time of his death he had completed, I think, both a translation of the Pisan Cantos and a large collection of the criticism. Die Grosse Unterweisung and Wie lesen (translated by him) are number 1 and number 4 in the pocket-book series published by his press, Verlag der Fragmente. Canto LXXXIV was published in his translation in the second issue of his magazine, Fragmente, and Mediaevalismus (again his translation) in the first. In addition, he wrote a considerable amount of criticism, most notable I think being an hour-long radio script on the Pisan Cantos which was broadcast several times by various German stations. At least I know of no one there who either cared or worked to such purposes as he did. He was, I think, twenty-seven, possibly twenty-eight. What both he and his wife have done to correct the thirty-year gap which existed in that country after the war, is a thing I don't think anyone can minimize.*¹²⁾

Die Redaktion der Zeitschrift ergänzt die Aussage Creeleys:

*In addition to Mr. Creeley's account of the work of Rainer Gerhardt, we would add notice of his translation of Canto XIII, XLV and LXXIV, and his translations from Hugh Selwyn Mauberley (all published in Fragmente) and recall that at the time of his death Rainer Gerhardt was working on the publication plans for a complete German edition of the collected works of Ezra Pound.*¹³⁾

Im gleichen Heft findet sich die folgende Notiz:

*A note for EP collectors: In a letter of last July, Rainer Gerhardt announced that Verlag der Fragmente (Karlsruhe, Weinbrennerstraße 81, Germany) is publishing a special edition of the Pisan Cantos, translated into German. This edition is limited to fifty copies on paper ingres and signed by Ezra Pound; price: \$ 15.00. A regular edition was announced to sell at \$ 2.75. It is not known whether plans for this edition are still under way.*¹⁴⁾

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

*Nachdem mir Mr. Pound seinen gesamten fundus zur verfügung stellte (er übertrug mir alle rechte für gedrucktes wie unveröffentlichtes material -für die deutsche sprache-) ... wollen wir mit dem 1.1.1951 die "fragmente" als monatschrift ... erscheinen lassen.*¹⁵⁾

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

*Mr. Pound wünscht nicht, dass Mr. Eliot das vor- oder nachwort schreibt. Die philosophie ist das trennende. Mr. Pound schrieb mir, dass man eine kleine untersuchung über die gedichte des Kon Fu Tse seiner auswahl anschließen sollte, das wäre das richtige.*¹⁶⁾

Zur Unklarheit der Situation mag beigetragen haben, daß Pound zu der Zeit in den USA in einer Anstalt für Geisteskranke interniert war und seine Frau die Rechte an den Werken vergab.¹⁷⁾ Der Inhaber des Limes Verlages, mit dem auch Gerhardt Verbindung aufgenommen hatte, erinnert sich an diese Situation:

*Ich beschäftigte mich mit Pound, aber ich hatte kein Glück. Ich wurde ein Opfer der vielen Übersetzer, die alle 'Rechte' besaßen, und die einzige, die wirklich von Pound autorisiert war, die charmante, bewundernswerte Eva Hesse, verfehlte ich. (...) Pound 'landete' bei der Arche, bei Peter Schifferli, wo der Dichter einen guten Platz hat...*¹⁸⁾

Wobei gesagt werden muß, daß die in den fünfziger und sechziger Jahren begonnene Pound-Ausgabe arg ins Stocken geraten ist: Nicht einmal die gesammelten Cantos sind bisher erschienen. Die Tendenz scheint zu sein, daß die weit ausholenden Kommentare der Übersetzerin und Herausgeberin Eva Hesse das Werk Pounds überwuchern. Das gilt insbesondere für die Editionen der letzten Jahre.¹⁹⁾

Die ersten Buchausgaben erschienen im 'Verlag der Fragmente'.²⁰⁾ - Die nicht mehr realisierbaren Projekte (Vgl. Pound Newsletter, s.o.) sind so vielfältig, daß nur spekuliert werden kann, welcher Verlag heute der Verlag Pounds wäre, wäre Gerhard nicht gescheitert.

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

Programmatisch steht zu Beginn des ersten Heftes der neuen Folge der fragmente ein Aufsatz Pounds:

Mediaevalismus²¹⁾,

für dessen Abdruck sich Ernst Robert Curtius in seiner Rezension bedankt:

*Das 'Mediaevalismus' betitelte Prosastück von Ezra Pound (...), welches die Fragmente bringen, bietet (...) für Leser, welche die Weltliteratur der letzten vierzig Jahre verfolgten, nichts Neues. Aber die Zahl dieser Kenner ist in Deutschland, und vor allem bei deutschen Schriftstellern, aber auch bei ihren akademischen Fürsorgebehörden, verschwindend gering. Darum sei den Fragmentisten für diesen aufpulvernden Cocktail gedankt.*²²⁾

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

*Ein mittelalterlicher "naturphilosoph" würde diese moderne welt voller zauber finden, nicht nur das licht der elektrischen birne, sondern auch den gedanken vom umlauf, verborgen in der luft oder im draht, würde ihm den geist mit formen anfüllen, "fuor di color" oder mit ihren hyper-farben. Der mittelalterliche philosoph würde vielleicht unfähig sein, die elektrische welt zu denken und sie nicht als eine welt der formen zu denken. Vielleicht hat die algebra unsere geometrie verdorben.*²⁴⁾

Der literarischen Öffentlichkeit des Jahres 1951 mag dieser Text und sein 'exotischer' Gegenstand ziemlich rätselhaft und wenig konstruktiv erschienen sein. Ein Leser wie Curtius, der ihn zu würdigen wußte, muß eine seltene Erscheinung gewesen sein. Doch nur vor diesem Hintergrund von Tradition und Moderne ist das Werk Gerhardts zu verstehen. Daß es ein amerikanischer Dichter war, der ihn diesen Weg führte, mag nur den oberflächlichen Leser verwundern. Pound und, in

noch stärkerem Maße, T. S. Eliot waren Poeten, die sich ihrer Wurzeln bewußt waren. Erst mit William Carlos Williams und Charles Olson tauchen Amerikaner auf, die ihren 'Raum' in der Neuen Welt finden.

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

Das Testament des Confucius. *Die grosse Unterweisung oder das Erwachsenenstudium* übertragen von Ezra Pound ²⁵⁾

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

Die sonne und der Mond, der ganze lichtprozeß, die ausstrahlung, aufnahme und rückstrahlung des lichts. Hieraus die intelligenz. Hell, belligkeit, glänzen. Verweise auf Scotus Erigena, Grosseteste und die anmerkungen über licht in meinem Cavalcanti. ²⁶⁾

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

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

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

*Treue zum gegebenen Wort.
Der Mann steht hier bei seinem Wort.* ²⁸⁾

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

Nach seiner Auffassung muß der Mensch, der für andere etwas leisten will, zu seinen Wurzeln gehen. Herz und Kopf sollen studiert und vereint werden. Nur der, der an die Wurzeln geht und von ihnen ausgeht, kann Familie und Staat in der Ordnung halten, die dem Chaos entgegensteht. Selbstbeobachtung und Selbsterziehung ist die Methode. Und dieses Prinzip ist nicht nur einmal für allemal anzuwenden, sondern immer. Und so gibt Tseng in seinem Kommentar die Maxime des Philosophen T'ang wieder, die dieser in goldenen Buchstaben an seinem Badezuber angebracht hatte, und die auch Pounds Maxime war:

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

Diese Selbsterziehung ist unabdingbar für den politisch handelnden Menschen, und auch der Dichter ist nach Auffassung Pounds (und nach der Gerhardts) ein Zoon politikon. Wenn das Herz nicht dauerhafte Wurzel hat, begierig nach Gerechtigkeit, schaut man und sieht man nicht (schaut und sieht Phantome), horcht und hört man nicht (horcht innerlich und hört nicht objektiv), ißt und kennt man nicht den Geschmack.

Das ist es, was wir meinen, wenn wir sagen: Selbsterziehung ist verwurzelt im richtigen des Herzens. ³⁰⁾

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

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

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

Disciplinary Training Centre, Pisa,
5. Oktober - 5. November 1945.

Ezra Pound. ³¹⁾

Eine pädagogisch-moralische Haltung steht auch hinter der Veröffentlichung des zweiten Pound-Werkes in der Schriftenreihe der Fragmente:

Wie lesen ³²⁾

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

Literarische Unterweisung war an unseren 'institutionen des Geistes' zu Beginn dieses Jahrhunderts beschwerlich und unwirksam. Ich wage zu sagen, sie ist es noch. Gewisse, mehr oder weniger unbedeutende Professoren waren ergriffen von den 'Schönheiten' verschiedener Autoren (gewöhnlich Verstorbener), aber das System als Ganzes entbehrte des Sinnes und der Koordination. Ich wage zu sagen, es tut es noch. (...) An meiner Universität fand ich verschiedene Männer, interessiert (oder nicht interessiert) an ihren Gegenständen, aber, so glaube ich, keinen Mann mit keinem Blick auf die Literatur als Ganzes, oder mit irgendeiner Vorstellung davon, wie auch immer die Beziehung des Teils, den er lehrte, zu einem anderen Teil sein mochte. ³³⁾

Es folgt nach einer vehementen Polemik eine kleine Schrift, die man als Theorie dessen bezeichnen kann, was heute Komparatistik genannt wird: »Vergleichende Literaturwissenschaft' erscheint manchmal in den Universitätslehrplänen, aber sehr wenige Leute wissen, was sie mit diesem Terminus meinen, oder nähern sich ihr mit einer überlegten bewußten Methode.« 'Wie lesen' ist eine Schrift für ein breites Publikum, nicht für Spezialisten. Der Dichter, der Leser, der Lehrer - alle sind angesprochen. Die Tendenz ist zu zeigen, daß Literatur nicht ein Gebiet für den Fachmann ist und daß die Trennung in Wissende und Unwissende falsch ist. Ebenfalls soll eine andere überholte Trennung aufgehoben werden: die, die Wissenschaft und Poesie so strikt auseinander-

hält, daß Denken und Empfinden nicht mehr als zwei gleichwertige und gleich zu behandelnde Möglichkeiten eines einzigen Erkenntnisprozesses angesehen werden können. Pound und sein deutscher Vermittler versuchen in allen ihren Bemühungen, diese verlorengegangene Einheit wiederherzustellen. Es ist eine sehr vielfältige Einheit: die von Tradition und Moderne und die von Denken (Kritik) und Empfinden (Poesie). Konsequenterweise wehrt sich ein solch hervorragender Kenner des Pound'schen Werkes wie T.S. Eliot denn auch gegen die Bemühungen einiger Kritiker, den Dichter und den Essayisten auseinanderzudividieren: »Man muß ihn [Pound] nach seiner Gesamtleistung für die Literatur beurteilen: nach seiner Dichtung und seiner Kritik und seinem Einfluß auf Menschen und Ereignisse an einem Wendepunkt der Literatur.« Diese Forderung, die Eliot hier für Ezra Pound aufstellt, den 'miglior fabbro' wie er ihn in der Widmung zu *The Waste Land* nennt, diese Forderung kann man ohne zu zögern auch für Rainer M. Gerhardt aufstellen.

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

*Pound und seine Zeitgenossen versuchten nun, eine Einheit des Wissens - wie sie etwa im Mittelalter bestanden hatte - wiederherzustellen, indem sie zeigten, daß sich die freie, wissenschaftliche Untersuchungsmethode und das dichterische Erlebnis keineswegs ausschließen, daß der ästhetische Impuls vielmehr aus dem artverwandten Drang nach einer Präzision der Aussage besteht, welche allein imstande ist, die konkrete Vorstellung zu wecken. Die Spaltung von Denken und Fühlen kann so in den großen dichterischen Momenten aufgehoben werden.*³⁶⁾

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

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

Der hier bereits (mit den Worten Robert Creeleys) erwähnte einstündige Radiobeitrag Die Pisaner Gesänge mit Übersetzungsversuchen Gerhardts muß als verloren gelten. Die Sendung enthielt Teile aus bereits veröffentlichten Übersetzungen (fragmente, schriftenreihe der fragmente). Auf welche Resonanz diese Sendung gestoßen ist, kann heute nicht mehr rekonstruiert werden. Ein weiteres siebzigminütiges Feature wurde vom Nordwestdeutschen Rundfunk in Hamburg 1954 unter dem Titel Ezra Pound gesendet.³⁷⁾ Nähere Angaben sind nicht erhalten.³⁸⁾ Die bereits mehrfach erwähnte maer von der musa nihilistica enthält Pounds E.P. Ode pour l'élection de son sépulchre³⁹⁾.

Welcher Verlust die Leser des Pound'schen Werkes mit Gerhardts Tod traf, formulieren The Pound Newsletter so: *It has been a year of achievement, it also has been a year of loss, for on the 27th of July, Rainer Gerhardt, the young German poet and editor, died in Baden. In honor and in sympathy, we are dedicating this final issue of the year to Rainer Gerhardt.*⁴⁰⁾

Bei weitem nicht so ausführlich, intensiv und mit weitreichenden Konsequenzen verbunden ist die Beschäftigung mit einem anderen Klassiker der Moderne, mit dem französischen Diplomaten und Dichter Saint-John Perse.

Anmerkungen:

- 1) Robert Creeley an Charles Olson, in: Charles Olson & Robert Creeley: The Complete Correspondence. Vol. 4, Santa Barbara 1982, Seite 11.
- 2) Gerhardt, Rundschau, a.a.O., Seite 15.
- 3) fragmente. Heft 2, a.a.O., Seite 64.
- 4) Olson/Creeley, a.a.O., Seite 57.
- 5) Gerhardt, *musa nihilistica*, a.a.O., Seite 11-12.
- 6) A.a.O., Seite 28.
- 7) »The GirlFehler! Verweisquelle konnte nicht gefunden werden.The Garret
- 8) Der Nobelpreis, in: Der Querschnitt, Berlin, Frühling 1924, Seite 44-46. - James Joyce's "Ulysses", in: Der Querschnitt, Berlin, Sommer 1924, Seite 137-141.
- 9) Nacht-Litanei, übersetzt von Heinz Politzer, in: Der Turm, 2. Jhg., H. 9/10, Wien 1947, Seite 332.
- 10) Vgl. das Nachwort von Eva Hesse und die Dokumentation zum Straflager bei Pisa, in: Ezra Pound: Die Pisaner Cantos, Zürich 1985, Seite 231-283.
- 11) Thomas Mann: Der Künstler und die Gesellschaft, in: Gesammelte Werke, Band X (Reden und Aufsätze 2), Frankfurt/M 21974, Seite 396-397. - In der entsprechenden DDR-Ausgabe lautet der letzte Satz: »..., wenn er nicht zufällig Fascist, sondern - das andere gewesen wäre...« In: Gesammelte Werke, Band 11, Berlin und Weimar 1965, Seite 541. - Eine seltsame Blüte deutsch-deutscher Phi_lologie! »
- 12) Robert Creeley in: The Pound Newsletter 4, Berkeley, Cal., October 1954, Seite 1.
- 13) Ebda.
- 14) A.a.O., Seite 13.
- 15) Rainer M. Gerhardt an Gottfried Benn, in: Hyner / Salzinger, *Leben ...*, Teil I, a.a.O, Seite 51-52.
- 16) A.a.O., Seite 51.
- 17) Der Buchstabe des Gesetzes mag dem Arche Verlag das Recht für seine Ausgabe zusprechen. Allerdings, so ist zu fragen, wie kann einem Dichter das Recht an seiner Dichtung, die noch lange nicht abgeschlossen war, abgesprochen werden?
- 18) Max Niedermayer: *Pariser Hof*. Limes Verlag 1945-1965, Wiesbaden 1965, Seite 96-97.
- 19) Nachdem im Jahr 1975 *Letzte Texte. Entwürfe und Fragmente zu Cantos CX-CXX* im Arche Verlag erschienen war, wurden nur noch folgende Ausgaben publiziert:
 - 1) Ezra Pound: *Usura-Cantos XLV und LI. Texte, Entwürfe und Fragmente*. Herausgegeben und kommentiert von Eva Hesse, Zürich 1985. - Die Dokumentation umfaßt die Seiten 13-71, Anmerkungen und Kommentar umfassen die Seiten 73-156.
 - 2) Ezra Pound: *Die ausgefallenen Cantos LXXII und LXXIII*. Herausgegeben von Eva Hesse, Zürich 1991. - Der Text der Cantos umfaßt 22 Seiten, der Kommentar 128 Seiten. Dazu erschien als Ergänzung: Eva Hesse: *Die Achse Avantgarde - Faschismus. Reflexionen über Filippo Tommaso Marinetti und Ezra Pound*, Zürich 1991, 365 Seiten.Veröffentlicht sind in der Ausgabe des Arche Verlages die Cantos I-XXX, LXXIV-LXXXIV und CX-CXX. Auf eine Veröffentlichung warten die Cantos XXXI-LXXIII und LXXXV-CIX. Die deutschen Leser Ezra Pounds müssen sich also mit der knappen Hälfte seines Hauptwerkes begnügen.
- 20) - *Das Testament des Confucius. Die grosse Unterweisung oder das Erwachsenenstudium übertragen von Ezra Pound*, Karlsruhe 1953 (= Schriftenreihe der Fragmente 1)
- *Wie lesen*, Karlsruhe 1953 (= Schriftenreihe der Fragmente 4).
- 21) Ezra Pound: *Mediaevalismus*, in: fragmente, Heft 1, a.a.O., Seite 1-7.
- 22) Curtius, *Fragmente*, a.a.O.
- 23) Pound, a.a.O., Seite 1.
- 24) A.a.O., Seite 6.
- 25) Vgl. Anm. 14.
- 26) Pound, *Confucius*, a.a.O., Seite 6.
- 27) A.a.O., Seite 5.
- 28) A.a.O., Seite 7.
- 29) A.a.O., Seite 15.
- 30) A.a.O., Seite 23.
- 31) A.a.O., Seite 36.
- 32) Vgl. Anm. 14.
- 33) Pound, *Wie lesen*, a.a.O., Seite 3-4.

- 34) A.a.O., Seite 5.
 35) T.S. Eliot: Ezra Pound, in: Ezra Pound: Dichtung und Prosa, Frankfurt/M und Berlin 1962, Seite 12.
 36) Eva Hesse: Vorwort zu Ezra Pound: Wort und Weise, Frankfurt/M 1981, Seite 9.
 37) The Pound Newsletter 4, a.a.O., Seite 32.
 38) Zum Thema Radiosendungen vgl. auch Kapitel 3.3.3.
 39) Gerhardt, *musa nihilistica*, a.a.O., Seite 3-6.
 40) The Pound Newsletter 4, a.a.O., Seite 1.

3.2.2 Saint-John Perse

Bereits in der ersten Folge der fragmente, blaetter fuer freunde erschienen die Teile I, II, VIII und IX des Gedichtes Regen (Pluies) von Saint-John Perse; Teil VII wird zitiert in Gerhardts Brief an Creeley und Olson. Heft 1 der zweiten Folge der fragmente. internationale revue für moderne dichtung (1951) enthält auf den Seiten 18 bis 19 das Gedicht Berceuse in der Übersetzung von Renate Gerhardt.

In seiner Rundschau der Fragmente stellt Gerhardt eine ganze Anzahl Neuerscheinungen französischer Literatur in deutscher Übersetzung vor. Was ihn vor allem interessiert, ist der Sprechrhythmus vieler Gedichte, der Atem, der fähig ist, die Langzeile (etwa bei Claudel und Perse) hervorzubringen.

*"Eine langzeile entsteht nicht durch die anhäufung von unwichtigkeiten, in eine lange zeile gefügt, sondern durch eine musikalische konstruktion einer langhinziehenden phrase, bestehend aus mehreren atemeinheiten, in einem bestimmten und regelmäßigen rytmus geordnet."*¹⁾

Auch hier können wir wieder einen pädagogischen Impuls feststellen, wenn Gerhardt sich bemüht, die Langzeile mit ihren nicht zu unterschätzenden Möglichkeiten in der deutschen Literatur heimisch zu machen. Gleichzeitig aber findet sich die enttäuschende Einsicht, daß im 'Land der Dichter und Denker' wohl kaum einer in der Lage ist, diese Form zu beherrschen.

*"Ein mangel unter den deutschen dichtern, nämlich der, keinen hervorgebracht zu haben, fähig, eine langzeile zu schreiben oder eine dichtungsprosa, sagt noch lange nicht, dass langzeile und dichtungsprosa im deutschen nicht möglich ist. Gewisse dinge bei Arno Schmidt und Benn, und früher bei Hölderlin und Trakl, lassen es uns möglich erscheinen, dass diese formen im deutschen geschrieben werden können."*²⁾

Gerhardt schreibt hier über die eigenen Voraussetzungen, und er verknüpft gleichzeitig sein Werk mit der deutschen und europäischen Literatur:

*"Certainly, Perse is the collected "sagen des dichters", found nearer home in Holderlin, or in the newer work of Georg Trakl, i.e., the broad rhythms, the french long line, pulled by almost irrational word-fragments, drags the whole reach of the tragic thru these poems."*³⁾

Außer in den Briefen an Creeley und Olson hat sich Gerhardt nie ausführlicher über Saint-John Perse geäußert, obwohl er in der Rundschau auf die Bedeutung einer eingehenderen Untersuchung dieses Werkes hinweist:

*"Das ornament von Perse nimmt eine besondere stellung ein, es wäre des langen und breiten zu untersuchen. Wir begegnen hier stilelementen, die der metaphysischen dichtung eigen sind."*⁴⁾

Doch es ist auch hier wieder (vgl. Kapitel 6) der Atem, der für die Poetik der bestimmende Begriff wird, der das SAGEN DES DICHTERS bestimmt. Oder wie Creeley Gerhardt in einem Brief an Olson zitiert: »die einheit der sprache ist der atemzug, der atem.«⁵⁾ Und dieser Atem

trägt den Rhythmus / die Melodie des Verses.»

"...in Perse, the melodic is the main thing, as such is strung to the breath & ordered by it. What, say, comes to the romantic (spender) or the classic 'riming', this in or for itself - no interest; tho even here something worth the trouble, essential, cd be got to, if the man is such - only it will be, by virtue of such contact (intent) a question of END (terminus), which will serve (?) almost historic interests, while it is for us already associated with method, basic method, to bring new things out, etc. Naturally, a lot is mistaken here, but given time, we will understand ourselves more, know the way of the relations - what we mean. I believe we understand ourselves well. And that's something." ⁶⁾

Schaut man sich unter diesem Vorzeichen die Übertragung von Berceuse in Heft 1 der fragmente an, so kann man diese Vorstellung nur schwer nachvollziehen: Holprig und unbeholfen erscheint der Vers des Saint-John Perse hier dem deutschen Leser, wenig getragen von Melodie und Rhythmus. ⁷⁾ Auch hier allerdings (wie in eigentlich allen poetischen 'Annäherungsversuchen' Gerhardts) wieder die Überlegung: Wie kann die im Entstehen begriffene neue deutsche Literatur von den vielfältigen (methodischen) Versuchen und Neuerungen der modernen Weltliteratur lernen? Wie können die neuen Dichter das Neue neu sagen?

Es ist mit Sicherheit der Versuch, wie im Falle der Cantos von Ezra Pound, Geschichte, Welt-Kultur und Zeit in einem großen Wurf zusammenzufassen. Es ist, im Falle Perse, sicherlich auch der 'hohe Ton', der sein Werk von Pound und anderen vergleichbaren Versuchen (Pablo Neruda: Canto General, Charles Olson: The Maximus Poems) unterscheidet.

Gesetz, Methode und Vermögen dieses Dichters bestehen darin, den gleichsam anonymen Atem feierlicher Lobpreisung in ungebrochener Stärke, ja Heftigkeit durchzuhalten, zugleich aber jeder Einzelstelle ein Maximum an Bildkraft, Sinnfülle, Wohllaut zu verleihen und so zwei einander oft ausschließende Prinzipien zu vereinen: das ariose Rezitativ des Rhapsoden und Panegyrikers mit der Knappheit des Lyrikers, dem allein an der makellosen Wiedergabe des auf die kürzeste Formel gebrachten unwiederholbaren Augenblicks gelegen ist. Dem Widerstreit dieser beiden Prinzipien entspringt die ruhelose Spannung dieser Dichtung; der große Atem reißt den Hörer mit sich fort, die wie mit Sensenschlägen eingebrachte Ernte der Bilder aus allen Reichen der Erfahrung und des Wissens weckt zugleich die Lust zu verweilender Betrachtung, die jedes einzelne dieser Bilder bis in die entlegensten Assoziationen sich entfalten lassen möchte. ⁸⁾ [...]

Bei seinen amerikanischen Freunden stößt Gerhardt mit seiner Schwäche für Perse auf wenig Gegenliebe. So warnt Robert Creeley seinen Freund Charles Olson vor einem Brief des jungen Deutschen:

"...he says he is writing you a long letter on the biz of Perse: hold yr hat, because he sure is goodfey by that man, & why, I still cannot see, but that my dullness with french, has never let me into these gems." ⁹⁾

Und auch Charles Olson scheint nicht sehr viel mit der Vorliebe des jungen Deutschen für den Franzosen und seinen Vers anfangen zu können. Er glaubt sogar, daß der Einfluß von Perse (und ebenso der von Pound) auf Gerhardts Texte wenig positiv und hilfreich sei.

"((my anger has produced this: that Perse (and Gerhardt, as of this poem [Brief an Creeley und Olson, FJK], at least) are spreaders of false spacism - an that this movement, false as I take it to be, must be the explanation for Gerhardt's attraction to Pound, yrself, or, if he is attracted, to myself. That is, they hold life in their hands as though it were the orb on top of a sceptre." ¹⁰⁾

Der Dichter muß Gerhardts Meinung nach (vgl. Kapitel 6.1) seinen eigenen Atem finden, der den Vers trägt und ihm Raum verschafft. Einflüsse, ob sie von Pound oder Perse (oder Olson

bzw. Creeley) kommen, dürfen nicht zu verkrampfter Haltung und Schreibweise führen. Olsons Bemühungen in seiner Freundschaft mit Gerhardt liefen immer darauf hinaus, daß dieser seinen eigenen Ton, sein eigenes Gedicht fände, daß er sich befreie von starren Traditionen und übermächtigen 'Vätern'.

Anmerkungen:

- 1) Gerhardt, Rundschau, a.a.O., Seite 11.
- 2) Ebda.
- 3) Rainer M. Gerhardt an Robert Creeley (Okt./Nov. 1950) in der Übersetzung Robert Creeleys für Charles Olson. - In: Olson / Creeley: Correspondence. Vol. 4, a.a.O., Seite 13.
- 4) Rundschau, a.a.O., Seite 13.
- 5) Olson/Creeley, a.a.O., Seite 100.
- 6) Gerhardt an Creeley (November 1950), in: Olson / Creeley, a.a.O., Seite 31-32.
- 7) Vgl. die Ausführungen zur Übersetzung dieses Gedichtes in Kapitel 3.4.1.
- 8) Friedhelm Kemp im Nachwort zu Saint-John Perse: Winde, Frankfurt/M 1987, Seite 162-163.
- 9) Olson/Creeley, a.a.O., Seite 100.
- 10) Olson/Creeley: Correspondence, Vol. 6, Santa Barbara 1985, Seite 91.

3.3 Der Dichter

Wenn über Rainer M. Gerhardt gesprochen wird, dann wird vor allem seine Rolle als Vermittler hervorgehoben. Darüber wird leider allzu häufig vergessen, daß Gerhardt Gedichte schrieb, die eine genauere Betrachtung verdienen. Ein Autor seines Verlages, Wolfgang Weyrauch, schrieb:

*Ich kannte einmal, um 1950 herum, einen jungen Mann, Rainer M. Gerhardt, der Verse schrieb. Er war so voll davon, daß er sterben mußte.*¹⁾

Knapp zwei Dutzend Gedichte umfaßt das bekanntgewordene lyrische Werk - ein schmales und schwieriges Werk, das keine nennenswerte Wirkung gehabt hat.

Die folgenden Ausführungen sollen das Besondere im dichterischen Werk Rainer Maria Gerhardts aufzeigen, so wie es in seinen beiden Gedichtbänden, den einzeln veröffentlichten Gedichten und den Arbeiten für den Rundfunk, die von ihm selbst 'Dichtungen für Radio' genannt wurden, aufscheint. Dabei soll auch ein Bezug zur zeitgenössischen deutschen Dichtung (vgl. 2.2.2) hergestellt werden. Die spärlichen Äußerungen, die es zur Lyrik Gerhardts gibt, können kaum weiterhelfen, da sie entweder zu dürftig, zu wenig auf den einzelnen Text eingehend oder nur polemisch sind. Die einzige umfassendere, sehr negative zeitgenössische Rezension²⁾ wird berücksichtigt werden.

Bevor auf den ersten Gedichtband der *Hamlet* eingegangen wird, sei Robert Creeley zitiert, der zu Gerhardts Gedichten folgende Worte fand:

*To write of his poems is for me most difficult, because I could not read them simply in German, and, beyond that, I had only a partial sense (very much so then) of what specific difficulties and possibilities German poetry had as context. He said, once, the idyll is our weakness. Trakl was close to his own terms of imagination. Benn's technical facility he respected, and he found, also accuracy in the deep irony with which Benn characterized the world. But I was certainly aware that in his last book, *umkreisung* (1952), all the care he had given to his translations of men as Pound, and Olson, and Williams, was beginning to find root in his own work.*³⁾

3.3.1 *der tod des hamlet*

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

Bereits in Heft 3 der fragmente. blätter für freunde erschien eine erste Fassung dieses langen Gedichtes in fünf Teilen. Die Abweichungen von der Buchfassung sind geringfügig. Auffallend ist die Verwendung normaler Groß- und Kleinschreibung; Rechtschreibung und Zeichensetzung entsprechen im allgemeinen den Regeln. Die Buchfassung verwendet eine radikale Kleinschreibung, ausgenommen sind die Eigennamen. Rechtschreibung und Zeichensetzung entsprechen nicht mehr der Duden-Norm, sondern werden sinngemäß eingesetzt.

In den Abschnitten I und II finden sich keine Textänderungen. In Abschnitt III werden in der dritten Strophe die vier letzten Zeilen der Zeitschriftenfassung durch vier neue, thematisch verwandte ersetzt; in den Strophen 10 und 12 entfällt je eine Zeile. Die sieben letzten Zeilen dieses Abschnittes werden in der Buchausgabe durch drei neue Strophen ersetzt. Ansonsten gibt es nur zwei geringfügige Abweichungen, die den Gebrauch des Kasus betreffen. In Abschnitt V wird die letzte Strophe durch eine neue ersetzt; die Schlußzeile (»o hamlet mein sohn hamlet« bleibt.) Da die Änderungen in der Buchausgabe gegenüber der Zeitschriftenveröffentlichung die Tendenz der Aussage nicht wesentlich berühren, kann letztere bei einer näheren Betrachtung unberücksichtigt bleiben.

In Gerhardts zweitem Gedichtband umkreisung findet sich eine dritte, gekürzte Fassung des Gedichtes.⁴⁾ Die Abschnitte I und II der Fassung von 1950 werden ersatzlos gestrichen; Abschnitt III entspricht nun Abschnitt I (IV = II; V = III). Die textlichen Veränderungen betreffen ausschließlich Abschnitt I (resp. III): ein Vers wird hinzugefügt, vier Verse der drittletzten Strophe entfallen, ebenso die letzte Strophe. Die Kleinschreibung wird weiter radikalisiert und die noch vorhandenen Satzzeichen werden gestrichen.⁵⁾

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

*einzig sicher[e] grund der verfestigung
das märchen jeder geschichte und metaphysik
die wundervolle erfindung wundervoller spielzeuge
die logische deutung und der aufbau
das gläserne spiel⁸⁾*

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

*daß ich es bin und erkenne und weiß
das einzige, nihil
welches das nichts ist. ⁹⁾*

Die bereits im ersten Abschnitt angedeutete Verknüpfung von Bildern und Metaphern aus den Bereichen der abendländischen und nicht-abendländischen Kulturen setzt sich im zweiten Abschnitt verstärkt fort. Ob es das Alte Testament ist (»die stürme Jesajas« oder die Antike (das delphische Orakel, Bacchus, die Erinnyen) oder Shakespeare (Hamlet, King Lear): die Beziehungen zwischen diesen vielfältigen Andeutungen sind nicht immer klar zu erkennen, der Verweis deutet manchmal ins Dunkel einer literarischen Topographie, die kaum zu rekonstruieren ist.

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

...
*und die balken stürzen zur tiefe
die sumpfe kreischen - der ich die welt
umfassend - gemeinsam - in kreisen -
die das vollkommene - o atmet mich ein ihr
aeolischen gefilde, werft mich aus
wellen am kymrischen strand. ¹⁰⁾*

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

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

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

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

*o staub voll blut und wunden O Haupt voll Blut und Wunden,
in mittagshitz und glut Voll Schmerz und voller Hohn,
mit dürrem kraut verbunden ¹¹⁾ O Haupt zum Spott gebunden
 mit einer Dornenkron. ¹²⁾*

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

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

mit verlorenen salzen einer verlorenen erde
verloren um wiedergefunden zu werden
in einer anderen verheißung in einer
anderen darstellung nicht mit pinsel und feder
aufgehoben aus diesem nichts und
es erkennend.¹³⁾

Dieses Nichts erkennen bedeutet, es zu beherrschen und zu überwinden.
die blutroten blätter des lorbeer
künden ein anderes mahl¹⁴⁾

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

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

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

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

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

*von dimensionen unserer gewöhnung
unserer vorstellung oder phantasie
ohne frage nach wirklichkeit dieser
wirklichkeit dieser wahrheit und
diesem sein und ich sehe die hand
im dreidimensionalen raum und sehe die
ausdehnung in zeit und sehe die
ausdehnung des gedankens und die*

*des willens die hand zu erheben
damit ein neuer raum erstehe, die
einzige handlung die gewißheit zu sein
die nur gewiß ist in bewegung.¹⁸⁾*

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

Der auf diese 'neue Poetik' folgende Teil des dritten Abschnitts des Gedichts ist gebaut wie eine große Beschwörung. Angerufen wird eine nicht weiter identifizierbare weibliche Figur. Die Anrufungen, beginnend mit »o großes weib«, werden immer unbestimmter, rätselhafter (»o große mutter granitenes gesichto herrin mit dem blutenden maul der türkisenen liebe«). Die letzte Anrufung wendet sich an ein nur noch nebelhaft, in Umrissen vorhandenes Bild: »o maske glimmernd gesicht über den erhebungen der Anden« Den Anrufungen entsprechend gebaut sind die sich anschließenden 'Gesänge' (Litaneien). Das 'große Weib' ist die Mutter der Fortpflanzung, des Weiterexistierenkönnens, der Sexualität. Hinduistische (»die wir den lingam besitzen«) und jüdisch-christliche Vorstellungen (»die wir mit salböl gesalbt«) vereinen sich in dieser matriarchalischen Anrufung der Geschlechtlichkeit. Das 'granitene Gesicht' löst eine auf den ersten Blick nihilistisch anmutende Litanei aus: »die wir die gewißheit des nichts besitzen und ja sagen zu dieser gewißheit«. Aber nur der erste Blick vermag hier eine negative Position zu erkennen, denn die, die hier 'beten' / 'bitten', sagen von sich: »die wir voll freude sind in dieser welt der freudlosigkeit«. Die 'Herrin mit dem blutenden Maul und der türkisenen Liebe', ein nun wirklich erschreckendes Bild, vereint die »tempel beider hemisphären und / ihrer priester und priesterlichen diener / der schrecken und der furcht vor schrecken ...«. Die 'Maske' letztendlich verflüchtigt alles ins Ungewisse, Dunkle: »damit dem geheimnis gegeben / was des geheimnisses ist.« Die Anspielung auf Markus 12,17 ist eindeutig. Die vier 'Litaneien' illustrieren mit großen und überzeugenden Bildern Ursprung und Ziel der Dichtung, so wie sie Gerhardt verstand. Geschlechtlichkeit, Welt-sicht / Weltdeutung, Religion und Geheimnis sind die Wurzeln des Gedichts, der Boden, aus dem Poesie entspringt.

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

*o sibylle die großen schatten von hier
und jetzt und immerzu vom augenblick
schreiend und selbstbewußt in steinerner ruhe
in verlassenem gefild.²⁸⁾*

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

*landschaften erheben sich vergilbte gemäuer
vergangenheiten in unbegriffenem licht:*

*maßstab der hoffnung maßstab der trauer
maßstab der hoffnung in anderem licht. ²⁹⁾*

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

*wo ich hier bin
wo ich hier bin in nachmittäglichem land
in der blauen luft der reseden
und des unkrauts geziefer dunkeln die sonne
wo ich hier bin - davor -
atemlos - kreischend - dieses
sein aufgehoben in das licht einer betrachtung
einer auflösung in die abgründe der psychē
wo ich sagen sollte
was nie gesagt
wo es tagen sollte
was nie tagt ³⁰⁾*

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

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

*immer noch dürsten
in wäldern gestirne nach ihrer erlösung
immer noch wandert
eine verwandelte schar durch die wüst her
schlagen die vögel die lüfte
von entsetzlichem ausmaß
zirpt ein einfaches instrument
und hebt die schlang sich
wiegt sich in wind der uns nicht gebeuer
in einem anderen anlauf
zu kräften dunkler herkunft
verwandt dem schlamme
und dem schlagen der brandung an ufern
tangbedeckt überflogen von weißen fittichen
während von ferne ein einsamer gott ruft.
o hamlet mein sohn hamlet. ³⁵⁾*

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

HAMLET ist ein Lustobjekt der Interpreten. Für Eliot die Mona Lisa der Literatur, ein mißlungenes Stück: die Reste des Rächerdramas, marktgängiges Zeitgenre wie heute der Horrorfilm, ragen sperrig in die neue Konstruktion, behindern Shakespeares Material in der Entfaltung. Ein Diskurs, den das Schweigen bricht. Die Dominanz der Monologe ist kein Zufall: Hamlet hat keinen Partner. Für Carl Schmitt ein bewußt, aus politischen Gründen, verwirrter und verdunkelter Text, begonnen in der Regierungszeit der Elisabeth, abgeschlossen nach der Machtübernahme des ersten Stuart, Sohn einer Mutter, die den Mörder ihres Mannes geheiratet hatte und unter dem Beil starb, eine Hamletfigur. Der Einbruch der Zeit in das Spiel konstituiert den Mythos. Der Mythos ist ein Aggregat, eine Maschine, an die immer neue und andere Maschinen angeschlossen werden können. Er transportiert die Energie, bis die wachsende Beschleunigung den Kulturkreis sprengt.³⁶⁾

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

*Beide, Gerhardt und Berliner, topographieren, das heißt, sie halten sich an die Zeit, und an den Ort. Sie benennen sie, sie verwörtlichen sie. Das ist das Problem bei ihnen. Aber sie halten sich beim Signalement nicht auf, sie schreiben es ins Geheimnis hinüber. Und das ist die Litanei bei ihnen. Sie schreiben die Einzelheiten der Wirklichkeit auf, doch sie multiplizieren diese Materialien so scharadenhaft, daß sie zum Surrealismus gelangen.*³⁷⁾

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

*Beide Autoren sind genötigt (...) Gehäuse zu errichten, ihre Gedichte nämlich, in die sie nichts hineinlassen, was nicht zu ihnen gehört. Diese Gebäude werden so integer, daß die profanen Litaneien, die ich erwähnte, zu Bannsprüchen werden.*³⁸⁾

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

Anmerkungen:

- 1) Wolfgang Weyrauch: Dialog über neue deutsche Lyrik, Itzehoe-Voßkate 1965, Seite 8.
- 2) Helmut de Haas: Späte Umkreisung der zwanziger Jahre. Eine Polemik, in: Die Neue Zeitung vom 17.1.1954; hier zitiert nach: Hyner / Salzinger: Leben..., Teil I, a.a.O., Seite 18-22.
- 3) Creeley: Gerhardt. A Note, a.a.O., Seite 5.
- 4) Gerhardt, umkreisung, a.a.O., Seite 7-13.
- 5) 1961 veröffentlichte Horst Bingel in seiner Anthologie Deutsche Lyrik. Gedichte seit 1945 den zweiten

Abschnitt der Buchfassung von 1950.

- 6) Gerhardt, a.a.O., Seite 5.
- 7) A.a.O., Seite 6. - Die Identifizierung des Zitats aus Benns Gedicht Schöne Jugend (Gottfried Benn: Gedichte in der Fassung der Erstdrucke, Frankfurt/M 1982, Seite 22) ist eindeutig, der Bezug auf expressionistische Bilder nicht von der Hand zu weisen.
- 8) A.a.O., Seite 7.
- 9) Ebda.
- 10) A.a.O., Seite 9.
- 11) Gerhardt, a.a.O., Seite 10.
- 12) Paul Gerhardt: An das Angesicht des Herrn Jesu, in: Edgar Hederer (Hrsg.): Deutsche Dichtung des Barock, München 5 1968, Seite 161.
- 13) Rainer M. Gerhardt, a.a.O.
- 14) Ebda.
- 15) Gerhardt, Rundschau, a.a.O., Seite 4.
- 16) Gerhardt, Hamlet, a.a.O., Seite 11.
- 17) A.a.O., Seite 11-12.
- 18) A.a.O., Seite 12.
- 19) Gerhardt, *musa nihilistica*, a.a.O., Seite 24.
- 20) Gerhardt, Hamlet, a.a.O., Seite 12 ff.
- 21) A.a.O., Seite 13.
- 22) Ebda.
- 23) Ebda.
- 24) A.a.O., Seite 14.
- 25) Ebda.
- 26) A.a.O., Seite 15.
- 27) A.a.O., Seite 16.
- 28) A.a.O., Seite 17.
- 29) A.a.O., Seite 18.
- 30) A.a.O., Seite 19.
- 31) Ebda.
- 32) A.a.O., Seite 20.
- 33) Ebda.
- 34) Ebda.
- 35) A.a.O., Seite 20-21.
- 36) Heiner Müller: Shakespeare Eine Differenz, in: ders.: Shakespeare Factory 2, Berlin 1989, 228-229.
- 37) Wolfgang Weyrauch: Dialog über neue deutsche Lyrik, Itzehoe-Voßkate 1965, Seite 10-11.
- 38) A.a.O., Seite 11.

3.3.2 *umkreisung*

Es ist im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich, alle Gedichte Rainer Maria Gerhardts einzeln und ausführlich zu würdigen. In diesem Kapitel sollen die Texte aus dem zweiten Gedichtband des Autors (soweit sie nicht in einen anderen Zusammenhang gehören) betrachtet werden, die eine bestimmte Art des lyrischen Sprechens bei Rainer M. Gerhardt verdeutlichen können. Hinzukommen Gedichte aus dem Nachlaß und eins aus der Rundfunksendung die maer von der *musa nihilistica*.

Es ist auffallend, daß Gerhardt nicht nur in seinen Briefen, nicht nur in seiner verlegerischen Arbeit versucht, Verbindungen zu knüpfen zwischen vielen verschiedenen Traditionen, Kulturen und Literaturen. Auch seine Gedichte versuchen dies in vielfältigen Formen. Auf den bedeutendsten Versuch in dieser Hinsicht wird in Kapitel 5 näher eingegangen werden.

Bereits 1948 beginnt ein solcher Versuch einer poetischen Kommunikation. Im ersten Heft des zweiten Jahrgangs des von Joachim Moras und Hans Paeschke herausgegebenen Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken veröffentlichte Ernst Robert Curtius seine Übersetzung

der Dichtung eines unbekanntem Verfassers aus dem 2. oder 4. Jhdt. n. Chr. Pervigilium Veneris
– Die Nachtfeier der Venus.

*Das ausgehende Altertum hat noch zauberhafte Schöpfungen hervorgebracht (...) wie das Pervigilium Veneris eines unbekanntem Römern. Es erhebt sich aus dem Schutt der Jahrhunderte wie die drei schlanken Säulen des Dioskurentempels auf Piranesis Veduten das Campo vaccino überragen. Dichtungen von so knospendender Schönheit konnten in den verrufensten Zeiten des Verfalls aufblühen - und unsere gedankenlose Geschichtsbetrachtung enthüllt sich wieder in ihrer Fragwürdigkeit.*¹⁾

Im gleichen Jahr schreibt Rainer M. Gerhardt sein Gedicht 'variationen'²⁾, mit dem er vier Jahre später seinen zweiten Gedichtband einleitet. Dieses Curtius gewidmete Gedicht variiert in drei Teilen Verse aus der alten Vorlage, gruppiert sie neu, spielt mit ihnen. Versmaß und Rhythmus bleiben erhalten. Das Geschehen der Nachtfeier der Venus wird konzentriert auf den Rahmen und auf wenige Stationen des Ablaufs. So entsteht ein Lobpreis der Liebe von hoher Intensität. Der Refrain des alten Textes wird zum Manifest, aufgehoben im ersten Teil der Variation:

*morgen liebe wer geliebt hat morgen wer noch nie geliebt
lenz erneut sich lenz ertönet lenz ist die geburt der welt
morgen liebe wer geliebt hat morgen wer noch nie geliebt*³⁾

Das Prinzip der Wiederholung einzelner Bilder (die Mädchen, der schreitende Amor, die Nacktheit, der schwüle Abend, etc.) verstärkt diese Intensität. Diese Variationen der alten Bilder sind (auch) zu verstehen als eine Verbeugung vor dem bedeutenden Vermittler abendländischer Tradition Ernst Robert Curtius. Die Vermutung, daß dieses Gedicht Anlaß für Curtius' Besprechung des ersten Hefts der fragmente war, wie Helmut Salzinger meint⁴⁾, muß, trotz aller dafür sprechenden Gründe, Spekulation bleiben. Immerhin führt es uns den ersten zarten Ansatz eines poetischen Gespräches über Tradition und die Erneuerung von Tradition vor, den es nach Ende des Krieges gab.

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

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

*zehn leere reihen
von stühlen leer
zehn leere reihen
von blumen leer
zehn leere reihen
von*⁵⁾

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

Publikum und Kritiker sind gewöhnt, zu erzählen oder erzählt zu bekommen, dass bei fortschreitender Differenzierung der Mittel die Isolation des Poeten eine immer vollständigere wäre. Die an der Sache arbeitenden Poeten sind aber der Meinung, dass fortschreitende Differenzierung der Mittel nicht Hindernis auf dem Weg zum Verständnis und zur Vorbereitung moderner Dichtung sein braucht, gelingt es, wie die Arbeitshypothese sagt, ein unmittelbares poetisches Gespräch zweier oder mehrerer Poeten zu erreichen. Das Poème collectif ist der Überzeugung, dass das unmittelbare Verhältnis [unleserlich] zu unzähligen Einzelnen entspricht. Womit ein grosser Personenkreis in das Geschehen neuer Dichtung einbezogen wäre.⁷⁾

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

*sie haben grosse gedichte geschrieben
sie haben ein meer von gedichten geschrieben
sie haben einen wald geschrieben
und keine wahrheit⁸⁾*

Die Wahrheit ist das Kriterium. Fehlen Wahrheit und Aufrichtigkeit, ist kein Gespräch möglich, wie uns das Verhalten Gottfried Benns in seinem 'Gespräch' mit Gerhardt gezeigt hat (vgl. 3.1.2).

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

In immer neuer Anordnung 'umkreisen' großartige Bilder, die allerdings nicht von allen Lesern, etwa Hellmut de Haas⁹⁾, verstanden wurden, das eine Problem der Kreativität: »es hat die hand bewegt eine musik zu schreiben«.

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

*am nachmittag des zwölften september wurde die
sonne rot
die geschichtsschreiber haben nichts anderes zu
berichten
die riegel waren geöffnet
man sah sehr große tiere durch die stadt gehen¹²⁾*

Die Bilder erinnern an Bilder aus Hans Arps Die Wolkenpumpe (1920) oder auch aus seinem Poem Das Tagesgerippe (1930). Es sind die 'Schreckschüsse der Dadaisten'¹³⁾, die Gerhardt hier aufnimmt, verstärkt und erneut an die Leser weitergibt. Obwohl erst zwanzig bzw. dreißig Jahre

vergangen waren, sind Dadaismus und Expressionismus bereits Geschichte und damit für viele unwirksam. In der Nazizeit als 'entartete Kunst' verdammt, findet diese jüngste Tradition auch im Nachkriegsdeutschland nicht den Platz, der ihr gebührt. In Rainer M. Gerhardt findet sie jemanden, der ihr 'die Riegel öffnet', der versucht, ihre Ergebnisse aufzunehmen und weiterzuführen.

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

Gerhardt verfiel, die Destruktion auf sich nehmend, dem polyglotten Bewußtsein der europäischen Poesie; in einigen seiner Gedichte reden Griechisch, Latein, Deutsch, in anderen Französisch und Englisch durcheinander. Die schwellende Müdigkeit des alten Kontinents offenbart sich ihm in reminiszierenden Fluchten.¹⁶⁾

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

Manchmal erinnert mich der strenge Lauf seiner Verse an Stefan George, nur schrieb George niemals auf dem Grunde des Sarkasmus, wie es Gerhardt tat, ein Priester der seine Gemeinde über die Taten der Priester bitter aufklärt.¹⁷⁾

Am Ende des Gedichts steht eine Aufforderung, eine Mahnung:

*der meister hat erstiegen wohl den pfad
aus leid und leben rettend grab und graus
von anfang bis zum ende roth gekerbt
betritt ihn ernst und unverdrossen kehr empor¹⁸⁾*

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

*es schabt der ratte fuss da
braun das gestein in der sonne
in fremden armen die dirnen
und die schreie der nötigung
hallen durch die verdorbene stadt¹⁹⁾*

Wie eine Beschreibung Nachkriegsdeutschland wirkt die letzte Strophe des Gedichts:

*verwesung treibt uns dahin
verfallene strassen
mauern gewebt durch vergänglichkeith*

*städte gebaut in vergänglichkeit
wer soll die stunden noch zählen unter den sternern
wer trägt noch die frucht vom dürrn feld
verfallene strassen
nirgends nach nirgends
strassen nach nirgends*²⁰⁾

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

*die alte weise schreckt uns
alte töne verbraucht zähe lebendig
neue töne falb und grausam
mischen sich ziehen und ranken sich
durch das wüste land das abend land*²²⁾

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

*wer frägt uns ob dieser alte ton
von niemand gehört in jedermanns schweigen
ob dieser uralte ton aufsteht
nicht nur in den hirnen der viel belesenen
der literaturprofessoren und ihrer assistenten
der zeitungskritiker und -leser, und der
zahlreichen renzensenten, deren brot dies ist*²³⁾

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

Noch nicht einmal ein halbes Jahrhundert nachdem diese Verse geschrieben wurden, sind sie vergessen. Doch es scheinen sich Veränderungen anzubahnen. Das 'Vermächtnis' Gerhardts, die Verknüpfung von Tradition und Moderne, kann heute besser verstanden werden als zu seiner Zeit.²⁵⁾

Doch nicht nur Schwermut und Trauer kennzeichnen die Gedichte. Manchmal gelingen Gerhardt Verse von einer Leichtigkeit, die überrascht und fasziniert. So in seinem vielleicht schönsten Gedicht cegestes (s. Anhang):

*cegestes cegestes auf der nackten haut
ist dir eine sehr schwierige figur geschrieben
die kleine rose möchte ein märchen erzählen
das kleine pferd möchte ein wenig spielen*²⁶⁾

Doch auch hier, in diesem kindhaft-schwebenden Ton finden sich Bilder, die verstörend wirken (z.B. die 'negative Nacht'). Der letzte Vers lautet: »ich kann nur in ein weit entferntes gesicht schauen«. Doch die Unschuld der Vorstellung bleibt im Gedächtnis des Lesers haften.»Auch in dem seiner Frau Renate gewidmeten Gedicht 'fragmente' (s. Anhang) findet sich diese Gleichzeitigkeit von Trauer auf der einen und Hoffnung und Gelöstheit auf der anderen Seite. Der programmatische Titel weist auf die inhaltliche und formale Komposition des Textes hin: Bilder, Anrufungen, Begebenheiten, Namen und Zitate werden als Fragmente einer größeren Geschichte zusammengesetzt, montiert. Die Widmung mag die Bedeutsamkeit des Textes unterstreichen.

Es ist ein Liebesgedicht, gewidmet der Frau, redend vom 'Bruder'. Gemeint ist der mehrfach im Gedicht angerufene römische Dichter Gaius Valerius Catullus (84 - 54 v. Chr.). Ein düsteres, traurigmachendes Bild eröffnet den Text: »der wind bricht auf diese nacht / quirt weint«. Der Sprecher hat die Nacht, das Dunkel erblickt. Dieses Dunkel der Seele, hervorgerufen durch den Fortgang des Bruders, versinnbildlicht in der Nacht, raubt ihm die Ruhe, den Schlaf:

*habe die nacht gesehen
kann nicht schlafen
der bruder ist fortgegangen
(...)
ich habe fußstapfen gesehen
in frischer erde ²⁹⁾*

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

*hat kein auge sich aufgetan
hat kein vogel berichtet
hat der wind nicht geschrien ³¹⁾*

Nichts ist möglich ohne die Kraft, die der Dichter und, so muß hier einmal gesagt werden, auch der Leser aus dem schöpfen, was hinter uns liegt. Es gilt eine »eine passage / oder liebe / metaphysik«. Wenn wir die Ausführungen Gerhardts zu Curtius' Buch in der rundschau der fragmente bedenken, können wir vielleicht ermessen, welche Bedeutung der lateinische Dichter neben Ovid und Propertius für ihn gehabt hat: Dieses römische 'Dreigestirn' steht bei ihm für die Linie, die »ihre wirkung zeitigt (...) durch sich selbst, als kunstgebilde, als ding der dichtung«. Und hinter dieser Dichtung *kann durchaus die Vision einer Welt stehen, die ihre kulturellen und sonstigen Gegensätze zu überwinden bereit ist (...). Eines von Gerhardts schönsten Gedichten endet mit den Zeilen: "die frühen Könige sind nicht vergessen / das reich im gleichgewicht unter könig wan." König Wan ist eine von Confucius überlieferte Idealgestalt, die eben dies verkörpert, die Ausgeglichenheit der gesellschaftlichen Kräfte im Reich. Und dies ausgerechnet beschworen nach den Kriegswirren des zwanzigsten Jahrhunderts.* ³⁴⁾

Es ist in diesem Kapitel zunächst einmal um den Inhalt resp. die Richtung der Gerhardt'schen Lyrik gegangen. Daß diese alles vorhandene Material (Tradition und Gegenwart, Individualität und Gemeinschaft, etc. etc.) einbeziehenden Inhalte nach neuen Formen verlangen, ist selbstverständlich. Um Wiederholungen zu vermeiden, weise ich hier auf das Kapitel 6.2 hin, daß diesen Aspekt näher betrachten wird. Weitere Fragen der Form werden bei der Interpretation von Gerhardts brief an Creeley und Olson zur Sprache kommen (Kapitel 5.1).

Da es über Gerhardts Vermittlerarbeit einiges, über seine Dichtungen aber wenig zu lesen gibt, muß an dieser Stelle auf die bereits erwähnte und zitierte Polemik von Helmut de Haas näher eingegangen werden. Es ist die einzige seinerzeit erschienene Rezension der umkreisung.

Im ersten Abschnitt geht der Schreiber auf Curtius' Rezension des ersten Heftes der fragmente ein (vgl. 3.4.2) und wundert sich über dessen Urteil, das er nicht teilen kann. Ja, er stellt sogar die wirkende Existenz dieser Zeitschrift in Frage.

In fünf weiteren Abschnitten versucht de Haas eine Beschreibung der literarischen Situation, bei der er über Vermutungen und Fehleinschätzungen nicht hinauskommt. Er zitiert zu Beginn Curtius: »Die Bekanntschaft mit Rilke und Eliot genügt nicht als Befähigungsausweis. Auch das existentielle Wimmern zieht nicht mehr.« Der Leser muß dieses 'existentielle Wimmern' verständlicherweise auf Gerhardts Gedichte beziehen, zumal wenn de Haas vier Sätze später sagt: »Curtius, auf den Erweis von Leistung (und Kenntnissen) pochend, waren die poetischen Ergebnisse der Fragmentarier 1951 noch unbekannt.« Wenn man das erste Heft der fragmente als Leistungs- und Kenntnisnachweis einer Gruppe junger Dichter liest, so wie es Curtius tat, so bleibt dieser Satz nicht nur unverständlich, sondern wird zu einer üblen Unterstellung. Nachdem der Polemiker im Anschluß daran Pound gegen Eliot ausgespielt hat, kommt er zu dem für den Kenner der literarischen Szene zwischen 1945 und 1950 etwas überraschenden Schluß, daß es 1951 nicht mehr nötig gewesen sei, über den 'großen Teich' nach Amerika zu schauen, wo es doch hier bereits Männer wie Hans Egon Holthusen (»übte auf Eliots und Audens Piano, was er in Duino nicht hatte üben können«) und Gottfried Benn mit seiner 'Phase II' gab:

»Die jungen Experimentatoren brauchten nicht mehr nach London und Übersee zu blicken. Sie hatten einen neuen Faszinationspunkt mitten im troglodytischen Berlin der Nachkriegsjahre gefunden. Unter Benns Flügeln barg sich eine ganze Schar von jungen Lyrikern und wärmte die unflüggen Strophen. Gespannte Jahre! Wieviel Mischungen! Wieviel wundervolle Aneignung und wieviel Mißverständnis, das fruchtbar werden konnte!«. Sieht man einmal von dem von Alfred Kerr entlehnten Stil ab (also auch hier keine Eigenleistung), so fällt vor allem der Blick auf, den de Haas auf die moderne anglo-amerikanische Literatur wirft. Ihm reicht es, wenn einige wenige Ausgewählte des eigenen Volkes sich etwas angeeignet haben und es dann in väterlicher Fürsorge an ihre 'Söhne' weitergeben. Aber die jungen Dichter der Nachkriegszeit wollten den direkten Weg gehen. Vollends unglaublich macht sich der Rezensent, wenn er die doch recht zweifelhaften Produkte der Naturlyrik (vgl. 2.2.2) nach 1945 preist: »Einige der schönsten Gedichte der Jahrhundertmitte stammen von ihnen. Sie sind auf eine undefinierbare Weise Kollektivleistung.« Nachdem de Haas dem Leser dann ausführlich mitgeteilt hat, unter welchen äußeren Bedingungen (Zugfahrt) er Gerhardts Gedichte gelesen hat, wendet er sich im letzten Drittel (!) seiner Rezension seinem eigentlichen Gegenstand zu, nicht ohne vorher noch einen besonders dummlichen Kalauer von sich zu geben: »Rainer M. (M? etwa Margarethe oder Mathilde oder viel schlimmer?) übt sich im polyglotten Gedicht. Die eine Zunge gibt es nicht her.« Die Methode ist verhältnismäßig einfach: Er pickt sich hier und dort einige Verse heraus und macht sich über sie lustig, ohne daß er vorher auch nur andeutungsweise den Versuch gemacht hat, sie zu verstehen.

So greift er (zum Beispiel) aus dem gedicht 'valse triste' zwei zeilen heraus (»da kam das meer und überflutete die ufer die frau aber machte sich zu einem schiff und schwamm auf ihm«) und schließt folgende 'Analyse' an: »Der Ton: stark, rein. Hätte Gerhardt das polyglotte Brimborium weggelassen, auf die Allotria (wörtlich) verzichtet, wäre es ein hübsches Gedicht geblieben, kein wesentliches zwar.« Zwar finden sich in dem Gedicht Zitate in lateinischer und griechischer Sprache, das Beispiel jedoch, das de Haas zitiert, vermag zumindest den zweiten Teil seines Urteils nicht zu stützen. Wenn es dem Rezensenten nicht gelingt, fremdsprachliche Teile in das Ganze einzugliedern, so ist das noch lange kein Unfug, keine Dummheit (so der Fremdwörter-Duden zu

'Allotria'). Es wirft höchstens ein Licht auf die geistigen Fähigkeiten des Schreibers.

Im zwölften Abschnitt seiner Polemik wird das auf einer mehr als unseriösen Lektüre beruhende Urteil zusammengefaßt:

»Knäblein-Lyrik, Zeltorientierung. Spätzeitkitsch. Umschreibung meinerseits: pêle-mêle, Psychistensauce, anarchisch heraufgespült. Kennwort: Auch Ariadne trank Coca Cola auf Lesbos. Sagte da einer Theseus, Dionysos, Naxos? Er muß sich irren: jetzt gehört alles durcheinander geschüttelt! Jetzt wird alles verfeuert! Jetzt hat man studiert, um nur ja viel Bildung vergammeln zu können. Wozu? Um Avantgardismus nach rückwärts machen zu können. Um den Ezra Pound zu entdecken, wie er mit Vierzehn war. Sinnige Umkreisung der zwanziger Jahre! Nicht ohne Unschuld.« Daß dieser Text erst zwei Jahre nach Erscheinen der Umkreisung und kurz vor Gerhardts Tod erschien, soll hier nicht zu Spekulationen Anlaß geben. Eine ernsthafte Beschäftigung mit seiner Lyrik hat er sicherlich auf einige Zeit behindert.

Damit dieses Verdammungsurteil nicht am Ende stehenbleibt, sei noch einmal einer der Wiederentdecker Gerhardts, Peter Härtling, zitiert, der nicht nur bewundernd, sondern auch kritisch die Lyrik des jungen Dichters würdigt:

Bei (...) ihm spricht das »Gedächtnis der Geschichte« seine Zeilen, die Inseln der Bildung, der Überlieferung tauchen auf aus dem Ozean der Zerstörungswut und erklären sich als Fragmente der Wahrheit. Was verloren und ruiniert schien, wird mit jungem Pathos angerufen, die Sätze umklammern Epochen und Kontinente. Der Rausch, den die Scherbenwelt Ezra Pounds verströmt, findet sich bei Gerhardt dünntönender wieder. Als die deutschen Lyriker noch die Erfahrungen Rilkes, des Expressionismus und des Surrealismus nach- und umschrieben, war ihnen Gerhardt schon um Schritte voraus. Er abmte das Zukünftige nach.⁴⁴⁾

Anmerkungen:

- 1) Curtius: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, a.a.O., Seite 403.
- 2) Gerhardt: Umkreisung, a.a.O., Seite 5-6.
- 3) A.a.O., Seite 5.
- 4) Helmut Salzinger: Der Fall Gerhardt oder Geschichte einer Wirkung, in: Hyner/Salzinger: Leben wir eben ein wenig weiter, a.a.O., Seite 36: »Diesem Vorgang läßt sich entnehmen, daß Gerhardt, entsprechend den Gepflogenheiten, dies Gedicht im Manuskript Curtius zugesandt hat und dieser, als er 1951 die Fragmente höchst lobend besprach, Gerhardt mithin kannte. Dies bleibt allerdings eine Vermutung, zumal Curtius diesen Sachverhalt gleich zu Beginn seiner Rezension und ohne daß irgendwer dergleichen behauptet hatte, ganz entschieden leugnete.«
- 5) Gerhardt: *musa nihilistica*, a.a.O., Seite 43-44.
- 6) A.a.O., Seite 45.
- 7) A.a.O., Seite 43.
- 8) A.a.O., Seite 45.
- 9) Helmuth de Haas: Späte Umkreisung der zwanziger Jahre. Eine Polemik, in: Die Neue Zeitung vom 17.1.1954. - Er kalauert: »Gerhardt dichtet: "ich habe ein rotes auge aufleuchten sehen." Das muß das Schlußlicht eines verpaßten Zuges gewesen sein.« 'Analysen' dieser Art bedürfen keines Kommentars.»
- 10) Gerhardt: Umkreisung, a.a.O., Seite 32.
- 11) Ebda.
- 12) A.a.O., Seite 33.
- 13) Vgl. Gerhardt, Rundschau, a.a.O., Seite 4: »Die schreckschüsse der dadaisten sind noch nicht verhallt, und eine furchtbare wahrheit steigt herauf...«
- 14) Peter Härtling: Rainer Maria Gerhardt: "Umkreisung", in: ders.: Vergessene Bücher, Karlsruhe 1983, Seite 239.
- 15) de Haas, a.a.O.
- 16) Härtling, a.a.O., Seite 239.
- 17) Ebda.

- 18) Gerhardt, umkreisung, a.a.O., Seite 24.
- 19) Rainer M. Gerhardt: gesang der jüngerlinge im feuerofen, in: fragmente. blätter für freunde. Heft 1, o.O., o.J.
- 20) Ebda.
- 21) Ebda.
- 22) Rainer M. Gerhardt: vermächtnis, in: fragmente. blätter für freunde. Heft 2, a.a.O.
- 23) Ebda.
- 24) Ebda.
- 25) Vgl. die entsprechenden Ausführungen in der Einleitung.
- 26) Gerhardt, umkreisung, a.a.O., Seite 31.
- 27) Ebda.
- 28) Rainer M. Gerhardt: fragmente, in: fragmente. internationale revue für moderne dichtung, Heft 2, a.a.O., Seite 50.
- 29) Ebda.
- 30) Ebda.
- 31) Ebda.
- 32) Ebda.
- 33) Gerhardt: rundschau, a.a.O., Seite 3.
- 34) Salzinger, a.a.O., Seite 44.
- 35) Ernst Robert Curtius über die fragmente, zitiert nach H. de Haas, a.a.O.
- 36) de Haas, a.a.O.
- 37) Ebda.
- 38) Ebda.
- 39) Ebda.
- 40) Ebda.
- 41) Gerhardt: umkreisung, a.a.O., Seite 18.
- 42) de Haas, a.a.O.
- 43) Ebda.
- 44) Härtling, a.a.O., Seite 238-239.

3.3.3 Dichtungen für Radio

In Frankfurt, wo er in der Hauptabteilung Kulturelles Wort ein kleines Redakteurszimmer für sich hatte, traf er sich vor Weihnachten noch mit Hans Kettler, der seine Features für das >Aktuelle Wort< und gerade das Silvesterfeature mit Bernhard Minetti und Friedrich Schönfelder produzierte. Er las mit Zustimmung Rainer M. Gerhardts Manuskript über Ezra Pound und reichte es an Irmfried Wilimzig weiter.¹⁾

So schreibt Stephan Reinhardt über Alfred Andersch, der seit dem 1.8.1948 >Abendstudio<-Leiter bei Radio Frankfurt und vom 1.4.1952 bis zum 31.3.1954 Leiter der Featureabteilung des NWDR war. Andersch hat in diesen Jahren und darüber hinaus vielen Autoren eine Verdienstmöglichkeit geschaffen, die es ihnen ermöglichte, in den mageren Jahren der Nachkriegszeit zu überleben. Auch Rainer M. Gerhardt war von dieser Verdienstmöglichkeit abhängig und er versuchte, sie zu nutzen, wie sein Freund Robert Creeley zu berichten weiß:

*"I realized that money continued a large problem, and his ability to get some income from radio scripts and like work had been affected by his increasing depression."*²⁾

Wenn Verdienstmöglichkeit und Interesse zusammenstoßen wie in diesem Fall, so kann erwartet werden, daß das Ergebnis der Aufmerksamkeit des Lesers bzw. Hörers würdig ist.

Die Titel von vier Radioessays Gerhardts sind überliefert. Zwei der Sendungen befassten sich explizit mit Ezra Pound. Die Pound-Bibliographie von Gallup verzeichnet die Sendung: »Die Pisaner Gesänge. Eine Sendung von Rainer Maria Gerhardt, Manuskript, Frankfurt/Main, Hessi-

scher Rundfunk 'Abendstudio', 25.3.1952. Cover-titel, 2-37 pp., 1 leaf. 29 cm. Script for broadcast, including selections translated by Gerhardt from Cantos LXXIV, LXXXIII and LXXXIV, as well as from Cantos XIII and XLV, How to Read, and Confucius. The Great Digest.«³⁾ Das Manuskript dieser Sendung scheint nicht erhalten geblieben zu sein, ebenso wie das eines siebzigminütigen Features mit dem Titel Ezra Pound, das der Nordwestdeutsche Rundfunk in Hamburg 1954 sendete⁴⁾. Inwieweit es inhaltliche Überschneidungen zwischen beiden Sendungen gab, läßt sich also nicht mehr feststellen.

Das einzige mir vorliegende Rundfunkmanuskript ist die die maer von der musa nihilistica (Hessischer Rundfunk, Abendstudio; November 1952). Ein Sendetermin ist nicht feststellbar. Da es sich hier auch um eine 'Poetik' handelt, wird auf die inhaltlichen Aspekte im 6. Kapitel näher eingegangen. Formal gesehen handelt es sich um eine Anthologie: In die erörternden Passagen werden Texte eingeflochten, die das Gesagte illustrieren.

Da es immer das Bestreben Gerhardts war, das Neue mit der Tradition zu verknüpfen, bezieht er auch hier auf ein vorhandenes Werk, das er als 'Vorbild' aufgreift und weiterführt. Es handelt sich um eine kleine Schrift eines der wichtigsten Verleger des deutschen Expressionismus: Alfred Richard Meyer, »die maer von der musa expressionistica«.⁵⁾ Das Werk hat den Untertitel »zugleich eine kleine quasi-literaturgeschichte mit über 130 praktischen beispielen« Wie Meyer versucht Gerhardt eine 'Quasi-Literaturtheorie' für die fünfziger Jahre zu erstellen und die für sie zutreffenden Beispiele einer neuen Poesie mitzuliefern. Aber auch hier geht er, wie zu zeigen sein wird, über die Vorlage hinaus.

Das Manuskript sieht fünf Sprecher vor, aber nur vier finden im Text Verwendung. Der 4. Sprecher übernimmt die diskursiven Texte; die poetischen Beispiele werden von den Sprechern 1 - 3 gesprochen, wobei für den 2. Sprecher kurze, zumeist überleitende Sätze vorgesehen sind.

Der Text beginnt mit einem Rückgriff auf die Tradition und zitiert Äußerungen von Lu Chi und Confucius. Der erörternde Text stellt Vergangenheit und Gegenwart gleich zu Beginn in einen unlösbaren Zusammenhang:

Die Probleme der Poeten waren zu allen Zeiten die gleichen. Zu allen Zeiten finden wir die lebendige Kraft der Dichtung und die Einfallslosigkeit der Metaphysiker, die Stupidität der Romantik mit der Haltlosigkeit der Nachahmer. Zu allen Zeiten ringt der Poet, oder sollte es tun, um Klarheit, um Genauigkeit von Ausdruck und Sprache.⁶⁾

Es schließt sich an diese Feststellung an das poetische Resümee Ezra Pounds aus dem Jahre 1920 Ode pour l'Election de son Sepulchre:

*"Drei Jahre hindurch, ohne Rücksicht auf seine Zeit,
streifte er umher, wiederzuerwecken die tote Kunst
der Dichtung, 'das Sublime' zu erhalten,
im alten Sinn, irrend von Anbeginn -- "*⁷⁾

Darauf folgt eine klärende Unterscheidung der Begriffe Stil und Manier (Seite 6-9), aus der eine erste Diagnose des aktuellen Zustandes der Literatur hervorgeht: die Nachahmer haben das Sagen, die 'Werke der Meister' bleiben unbeachtet. Zieht man die fast nicht vorhandene Resonanz auf die Bemühungen Gerhardts in Betracht, muß man ihm zustimmen.

"Heute kommen sich verschiedene schwachköpfige Kreaturen als nationale Helden vor, wenn sie sich von neuer Dichtung kalauernd abwenden." ⁸⁾

Nur dem sehr aufmerksamen und am Puls der Zeit lauschenden Hörer wird der Bezug zu Gottfried Benn aufgefallen sein, der sich in seiner ein Jahr vorher gehaltenen Marburger Rede Probleme der Lyrik 'kalauernd' von dem Beispiel moderner Dichtung abwandte, das auf den oben zitierten Satz folgt: Henri Michaux, Poésie pour Pouvoir. (Vgl. Kapitel 3.1.2)

Auf dieses Beispiel eines 'ausserordentlichen Werkes' folgt eine weitere Unterscheidung. Wie bereits Ezra Pound in seiner von Gerhardt übersetzten und herausgegebenen Schrift *Wie lesen* feststellt, gibt es im 'weiten Feld' der Literatur die Werke der 'großen Meister' und der 'Nachahmer'. Gerhardt übernimmt diese Kategorien und ordnet »9/10 aller Poesie«⁹⁾ der zweiten Gruppe zu. Es folgt eine 'poetische Poetologie': Das erfahrungsgemässe Gedicht des niederländischen Dichters und Malers Lucebert (* 1924). Im Anschluß daran kann man eine vehemente Polemik gegen Gottfried Benn und vor allem gegen seine zahlreichen Nachahmer lesen. Sie sind die Vertreter der Richtung in der Literatur, die Gerhardt als 'musa nihilistica' anprangert: Aus der Vereinzelnung, aus dem Rückzug auf das eigene Ich kann keine wirksame und bedeutende Poesie entstehen. Als Gegenbeispiel wird *Die Rote Kirche* von William Carlos Williams vorgestellt.

Auf Seite 34 seines Manuskriptes faßt Gerhardt seine Position in einer These zusammen: Die Mär von der Musa nihilistica spukt in den Köpfen sehr vieler Leute. Es ist bedauerlich, dass eine solche Vorstellung überhaupt entstehen konnte, ist es doch ein Zeichen der allgemeinen Unsicherheit und Unwissenheit in Bezug auf Poesie, die sich hier manifestiert. Man lässt lieber den Harmlosen aber doch so netten poetischen Ergüssen den Raum als einer kraftvollen und schonungslosen Kritik zeitgenössischer oder vorangegangener Dichter. Gewisse Zeitungsschreiber liessen in der letzten Zeit die Katze aus dem Sack: In der allgemeinen Diskussion wurden unmerklich die Grundsätze ausgewechselt, und wo gestern gewisse Verbindlichkeiten für Dichtungen und Dichter anerkannt wurden, oder eine Poesie Engagéé verteidigt, lesen wir heute von der Gleichung: Lyrik = Nihilismus, lyrisch = nihilistisch.¹⁰⁾

Der Nihilismus ist Gerhardts Sache nicht, sein Anspruch an die Literatur geht weiter: Ohne Engagement bleibt die Poesie auf ewig in ihrem selbstgebauten Elfenbeinturm eingesperrt, ist sinn- und nutzlos.

Für das durchgehende Bemühen des Autors, Klarheit und Genauigkeit als Grundprinzipien der Poetik festzuschreiben, finden sich in der Sendung weitere Beispiele, so das dem Autor gewidmete Seegedicht von Klaus Bremer, das eigene Gedicht Fragmente und Auszüge aus Lobgesänge von Charles Olson. Weitere Beispiele einer 'nicht-nihilistischen Poesie' schließen sich an: Gedichte 20.7.1952 von Gerhardt und *Der Ritus der Schwarzen Sonne* von Antonin Artaud. Gegen Ende des Funkessays folgen das Programm der 'Gruppe der Fragmente' (vgl. Kapitel 6) und das *Poeme Collectif* von Klaus Bremer und Rainer M. Gerhardt (vgl. 3.3.2). In Heft 2 der *fragmente* wird eine besondere Präsentation dieses 'Gemeinschaftsgedichtes' angekündigt:

*KLAUS BREMER, landestheater Darmstadt, und RAINER M. GERHARDT haben eine dichtungsimprovisation (ähnlich der jazzimprovisationen) aufgenommen. Die Schallplatte, "poeme collectif" demonstrierend, ist durch den "verlag der fragmente" zu beziehen.*¹¹⁾

Wie bei den meisten Projekten, so bleibt es auch hier bei der Ankündigung.

Eine, weder im Manuskript noch in einer Aufzeichnung vorhandene, aber doch vom Autor selbst angekündigte Sendung verzeichnet das Verlagsprospekt aus dem Jahre 1954: Als Heft 15 der *fragmente*-Taschenbücher sollte erscheinen: *porque sabes. weil du weißt, daß ich dich immer liebte. dichtung für radio.* Auch hier - wie in vielen anderen Fällen - sind wir auf eine Spekulation angewiesen. Nähere Beschreibungen müssen also unterbleiben. Eines aber darf festgehalten wer-

den: Rainer M. Gerhardt hat, wie (zeitlich) neben ihm nur Günter Eich, versucht, das neue Medium Radio für die Sache der Literatur, die er zu seiner Sache machte, zu nutzen.

Ein in diesem Zusammenhang interessantes Projekt kündigt das mittlerweile so häufig zitierte Verlagsprospekt an: In der Taschenbuchreihe der 'galerie ubu' wollte Gerhardt einen Band über Charly Chaplin herausgeben. Das Spektrum des Dichters geht über das Medium der Schrift und der (gesprochenen!) Sprache hinaus in die Welt des bewegten Bildes. Die Konsequenz, die hier sichtbar wird, war ihrer Zeit voraus. Bei keinem anderen deutschen Dichter der Zeit wäre ein solches Spektrum denkbar gewesen. Andere kamen nicht auf den Gedanken, die vielfältigen Möglichkeiten aller zur Verfügung stehenden Medien zu nützen. In diesem Sinne ist Rainer M. Gerhardt ein Dichter und Vermittler, dessen 'Betätigungsfeld' auch heute noch so weit gespannt ist, daß es von den meisten Schriftstellern der Zeit nicht ausgeschritten werden kann. Die Spekulation, welche Möglichkeiten er im Bereich des Fernsehens hätte nutzen können und wollen, bleibt unausgeführt.

Anmerkungen:

- 1) Stephan Reinhardt: Alfred Andersch. Eine Biographie, Zürich 1990, Seite 196.
- 2) Robert Creeley: Rainer Gerhardt. A Note, a.a.O., Seite 5.
- 3) Donald Gallup: Ezra Pound. A Bibliography, Charlottesville 1983, Seite 381.
- 4) The Pound Newsletter, a.a.O., Seite 32.
- 5) Alfred Richard Meyer: die maer von der musa expressionistica, Düsseldorf-Kaiserswerth 1948.
- 6) Gerhardt, musa nihilistica, a.a.O., Seite 2-3.
- 7) A.a.O., Seite 3.
- 8) A.a.O., Seite 9.
- 9) A.a.O., Seite 12.
- 10) A.a.O., Seite 34.
- 11) fragmente, Heft 2, a.a.O., 3. Umschlagseite.

3.4 Der Vermittler : Der Übersetzer

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

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

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

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

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

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

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

All best,

Yrs/

Rainer M. Gerhardt ²⁾

Es war jedoch nicht eine einseitige Vermittlungsarbeit, die ausschließlich darauf ausgerichtet war, das deutsche Lesepublikum mit der internationalen modernen Literatur bekanntzumachen. Robert Creeley hat immer wieder betont, daß Rainer M. Gerhardt eine bedeutende Rolle bei der Durchsetzung deutscher Literatur (insbesondere der des Expressionismus) in den USA gespielt hat. ³⁾

3.4.1 Rainer Maria Gerhardt als Übersetzer

Bevor es möglich ist, auf Rainer M. Gerhardts Qualitäten als Übersetzer einzugehen, sollten zwei Punkte mit Nachdruck hervorgehoben werden:

Wenn es im Jahre 1950 das Ziel eines literaturbesessenen Menschen war, die deutsche Nachkriegsliteratur mit den Texten der modernen Weltliteratur vertraut zu machen, mußte er in der Lage sein, diese zu übersetzen. Es ist einsichtig, daß ein Mensch, der im Jahre 1945 achtzehn Jahre alt war, gegen Kriegsende noch eingezogen wurde, Fahnenflucht beging, nicht auf eine gesicherte Schulbildung zurückgreifen konnte. Viele dieser jungen Menschen (so z.B. auch der bereits erwähnte Werner Riegel) waren aufgrund dieser Zwangssituation auf eigene Bemühungen angewiesen. Sie waren Autodidakten im positiven Sinne des Wortes und eben nicht professionell ausgebildete Literaturvermittler mit fundierten Grundkenntnissen.

Zum zweiten muß bedacht werden, daß 'Erst'-Übersetzungen schwieriger Literatur immer risikoreich sind und selten dem Original angemessen sein können. Der 'Fall' Ulysses hat dies deutlich gezeigt. ⁴⁾

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

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

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

Ezra Pound: Ode pour l'élection... ⁵⁾

Dieses Gedicht ist das erste des 1920 erschienenen Zyklus 'Hugh Selwyn Mauberley'. Die erste veröffentlichte Übersetzung stammt von Rainer M. Gerhardt. ⁶⁾ 1974 veröffentlichte Hans-Joachim Zimmermann im Zusammenhang einer Interpretation eine eigene Übersetzung. ⁷⁾ Er kam zu einem Urteil über die bereits vorliegenden Übersetzungsversuche:

E. Hesse hat die Mauberley-Sequenz in Deutsche übersetzt (...). Ihre Version ist philologisch unbefriedigend, desgl. die Übersetzung von R.M. Gerhardt (...). - Bei der hier abgedruckten Übers. des Verf. ging es in erster Linie um Wort- und Zeilentreue. Die fremdsprachigen Zitate wurden verdeutscht. ⁸⁾

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

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

- a) »resuscitate (the dead art of poetry)int mit der Gerhardt'schen Version am zutreffendsten wiedergegeben worden zu sein.
- b) »seeing »lee-waydt weit eher gerechtfertigt.
- d) »(No) adjunct (to the Muses' diadem)erreicht Eva Hesse mit 'gereicht den Musen nicht zum Ruhm'.

Wort- und Zeilentreue können (vielleicht) für ÜbersetzungsVERSUCHE interessant sein, ob sie den TON ⁹⁾ des Dichters treffen, muß mehr als bezweifelt werden.

Zu Rainer Maria Gerhardt ist zu sagen, daß er sich bemüht, den Ton Pounds zu treffen, z.B. durch Verwendung des Wortes 'Abtrift' statt des etwas zu alltäglichen 'Abstand'.
Ezra Pound: Canto XLV ¹⁰⁾

Mit ihrer Ausgabe der Usura-Cantos hat Eva Hesse gezeigt, welch einen riesigen Komplex an ökonomischen, geschichtlichen und politischen Studien und Spekulationen Pound in diesem berühmten Gedicht verarbeitet hat. Wenn Rainer M. Gerhardt 1950 einen ersten Übersetzungsversuch ¹¹⁾ wagt, so mußten ihm die meisten der notwendigen Informationen fehlen, die seiner Nachfolgerin in späteren Jahren zur Verfügung standen. Es kann festgestellt werden, daß auch hier, wie schon im ersten Beispiel, Gerhardt den TON Pounds trifft. Der ungewöhnliche Gebrauch der Syntax findet seine Entsprechung in der deutschen Version (vgl. die Übertragung der Zeilen 24-34). Allerdings geht der Rückgriff auf mittelhochdeutsche Wendungen (Zeile 14-15, u.a.), der zudem nicht konsequent durchgeführt wird, doch wohl am Original vorbei.

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

Ein Übersetzungsversuch Pounds ¹⁴⁾ (1944/45 entstanden aus Anlaß einer Rundfunksendung in deutscher Sprache) kann als Kuriosum betrachtet werden, nicht aber als eine ernstzunehmende Alternative zu den beiden vorliegenden Fassungen. Es ist eine Übertragung, die, mit Hilfe des Wörterbuches erarbeitet, Wort für Wort vorgeht und manchmal seltsame Stilblüten hervorbringt:

»Mit Wucherhandel kommt Woll nicht im Markt / von Schaf sieht sich kein Nutzengewinn«.

Charles Olson: 'The Praises!' ¹⁶⁾

Die Lobgesänge sind das erste Gedicht des Freundes Charles Olson, das Gerhardt dem deutschen Publikum vorstellt. ¹⁷⁾ Vierzehn Jahre später veröffentlicht Klaus Reichert eine weitere deutsche Version. ¹⁸⁾

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

Olson:

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

Gerhardt:

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

Reichert:

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

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

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

Saint-John Perse' Berceuse ¹⁹⁾

Auch hier muß festgestellt werden, daß der gute Wille oft nicht ausreicht, eine dem Original entsprechende Fassung in einer anderen Sprache zu schaffen. Das Werk des französischen Dichters

prägte das Schreiben und Denken Rainer M. Gerhardts. Oder (wie bereits zitiert) Robert Creeley sagte: »He takes it back wall is Perse / front Pound: area within: area, which I shake him out of, eh? YOU WILL.«.

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

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

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

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

Anmerkungen:

- 1) Kurt Heinrich Hansen: Nachwort zu: Gedichte aus der Neuen Welt. Amerikanische Lyrik seit 1910, München 1956, Seite 69.
- 2) Olson / Creeley: Correspondence, Vol. 4, a.a.O., Seite 13-14.
- 3) Robert Creeley in: Ekbert Faas (Ed.): Toward a New American Poetics: Essays and Interviews, Santa Barbara 1978, Seite 171.
- 4) Die erste Übersetzung des Ulysses weist erhebliche Mängel auf und kann nur als erste Annäherung an das Original verstanden werden. Arno Schmidt hat dies in seiner Auseinandersetzung mit dem Übersetzer Georg Goyert nachgewiesen. (Vgl. Arno Schmidt: Der Bogen des Odysseus, in: Bargfelder Ausgabe II;2, Zürich 1990, Seite 7-30) - Der Übersetzer des 'zweiten deutschen Ulysses', Hans Wollschläger, hat versucht, das Scheitern seines Vorgängers zu ergründen: »Unstrittig aber ist, daß ganz selten einer Erst bersetzung das volle Gelingen beschieden war (...). Das liegt einfach daran, daß den großen Kunstwerken das Verständnis nur langsam nachkommt; der Abstand, um den sie ihrer Zeit voraus sind, beträgt meist - man könnte da fast eine Gesetzmäßigkeit dingfest machen - ein halbes Jahrhundert.Ulysses« Frankfurt/M 1982, Seite 12).»
- 5) In: Ezra Pound: Personae-Masken, Zürich 1959, Seite 292-298 (Original und deutsche Übersetzung von Eva Hesse).
- 6) In: fragmente. internationale revue für moderne dichtung, Heft 1, a.a.O., Seite 28-32.
- 7) Hans-Joachim Zimmermann: Ezra Pound: E.P. Ode pour l'élection de son sépulchre, in: Klaus Lubbers (Hrsg.): Die amerikanische Lyrik. Von der Kolonialzeit bis zur Gegenwart, Düsseldorf 1974, Seite 217 ff.
- 8) A.a.O., Seite 451.
- 9) Wie entscheidend der TON von Cantos, die ja 'Gesänge' sind, für Pound war, bezeugt sein Schwiegersohn Boris de Rachewiltz. In einem Fernsehfilm *) erzählt er, wie der greise Dichter in der Brunnenburg bei Meran an seinem Epos arbeitete: »Er war oben in seinem Zimmer und komponierte seine Cantos, murmelte und sang vor sich hin.« Und wer einmal gehört hat, wie er seine Cantos 'sang', für den ist philologische Texttreue nicht das oberste Gesetz.» *) Lawrence Pitkethley: Ezra Pound. Ein amerikanischer Odysseus, WDR 1986.
- 10) In: Ezra Pound: Usura-Cantos XLV und LI. Texte, Entwürfe und Fragmente. Herausgegeben und kommentiert von Eva Hesse, Zürich 1985.
- 11) Ezra Pound: Canto XLV, übertragen von Rainer M. Gerhardt, in: fragmente. blätter für freunde, Heft

- 6, a.a.O.
 12) Ebda.
 13) Pound: Usura-Cantos, a.a.O., Seite 17.
 14) A.a.O., Seite 40-41.
 15) A.a.O., Seite 40.
 16) Charles Olsons: The Collected Poems, Berkeley etc., Cal., 1987, Seite 96-101.
 17) Charles Olson: Die Lobgesänge, in: *fragmente. eine internationale revue für moderne dichtung*, Heft 1, a.a.O., Seite 12-17.
 18) Charles Olson: Preisungen, in: ders.: *Gedichte*, Frankfurt/M 1965, Seite 20-25.
 19) Saint-John Perse: *Oeuvres complètes*, Paris 1972, Seite 83-84.
 20) Robert Creeley an Charles Olson, in: Olson / Creeley, *Correspondence*, Vol. IV, a.a.O., Seite 11.
 21) Hugo von Hofmannsthal: Einige Worte als Vorrede zu Saint-John Perse »Anabasis« in: Saint-John Perse: *Anabasis*, München 1989, Seite 8.

3.4.2 *fragmente. internationale revue für moderne dichtung*

Diese kurzlebige Zeitschrift versuchte, auf die internationale Dichtung außerhalb des deutschen Literaturbetriebs hinzuweisen. Durch Kontaktaufnahme der Mitarbeiter zu deutschen und ausländischen Autoren wurde gegenseitige Anregung angestrebt. Die abgedruckten Texte und Gedichte sind weitgehend formalistisch-experimenteller Art, gelegentlich in verschiedenen Sprachen zugleich. Der ersten Nummer ist eine Studie über Ezra Pounds 'Mittelalterlichkeit' vorangesetzt, in der zweiten Nummer wird sein Canto LXVVVIV abgedruckt. Viele der ausländischen Autoren (A.Artaud, H.Michaux, St.John Perse, R.Alberti, LuChi, A.Cesaire, W.C.Williams u.a.) erscheinen in Übersetzungen des Herausgebers.¹⁾

Wenn der Leser ein 'Nachschlagewerk' über literarische Zeitschriften im Nachkriegsdeutschland in die Hand nimmt, möchte er möglichst korrekt informiert werden. In dem hier zitierten Abschnitt stimmt hingegen so gut wie nichts. Abgesehen davon, daß eine solide Schulbildung es ermöglichen sollte, die Zahl 84 auch in lateinischen Ziffern schreiben zu können, gibt es keine »Studie über Ezra Pounds 'Mittelalterlichkeit'«.

Die Nichtbeachtung des ersten Heftes war überwältigend. Es erschien eine einzige Rezension aus der Feder von Ernst Robert Curtius, die nicht nur die Zeitschrift vorstellte, sondern entschieden weiterging. Noch nie und nie wieder später forderte er die Leser seines in der Zürcher Zeitung Die Tat erscheinenden Büchertagebuches unverblümt und fordernder zur Mithilfe auf:

"Fragments" - So nennt sich die "neue Revue für moderne Dichtung", deren erstes Heft im Juni in Freiburg i.Br. erschienen ist. Ein Jahresabonnement kostet 15 Schweizer Franken. In Zürich, Schaffhausen, Winterthur, Basel gibt es Menschen, die im Jahr das Hundertfache für moderne Malerei und Graphik ausgeben. Ich hoffe, einige davon nehmen ein Jahresabonnement oder noch besser ein Förderabonnement (50 sFR.). Denn moderne Dichtung, wie sie hier gemeint ist, braucht Mäzene. Je demokratischer ein Gemeinwesen, um so dringlicher ist eine Neubelebung des Mäzenats. Das ist eine Feststellung soziologischer Art, die leicht evident zu machen wäre. Aus Basel sind einige Fälle literarischen Mäzenatentums in letzter Zeit beglaubigt. Ich zweifle nicht, daß dies auch für die andern genannten Städte der Fall ist oder sein wird.

Ich kenne den Herausgeber der Fragmente, Rainer M. Gerhardt, und seine Mitarbeiter nicht. Aber ich möchte sein Unternehmen lebhaft unterstützen. Denn es ist ein notwendiges Unternehmen.²⁾

Vor den beiden Heften der *fragmente. internationale revue für moderne dichtung* (1951/52) und vor den sechs Heften der *fragmente. blätter für freunde* (1949-1951) gab es bereits einen Austausch von Manuskripten eigener und übersetzter Texte, der aber ab einem bestimmten Punkt nicht mehr zu praktizieren war.³⁾

In einem Brief vom November 1950 formuliert Gerhardt das Ziel der 'Gruppe der Fragmente' für seinen amerikanischen Freund Robert Creeley:

Then comes note of ourselves: the fragmente-gruppe. We tried to push things from the first; Klaus Bremer, who picks up from the french, myself, from the english / american, & my colleague Renate Zacharias, from the russian-orthodox-church poetry. We have (with the exception of Z / (whose husband is an isolate german-orthodox priest)) put the problem of form square in the center of our concern. In germany, this ist what amts to a criminal act. Well, we don't give a damn if we're taken note of openly - they call us the formalists, etc. Klaus Bremer works in a fixed, evenly-flowing rhythm with small variations, tries to come to new things, i.e., work over the line, rhythm-breaks / broad. For myself, I try the element of rhythm (which Pound makes for me) with the melodic (perse), i.e., to bind them, & by way of variation, continual ride-over from form to form, try to make the stuff dense & strong. I experiment, i.e., add such as well. ⁴⁾

Es läßt sich nicht mehr rekonstruieren, welche Manuskripte vor der ersten Folge kursierten. Aber es kann mit Sicherheit angenommen werden, daß die Linie (Pound, Eliot, Miller, Perse, Gerhardt, Bremer, Olson, Creeley, etc.), die in den Folgen 1 und 2 zu erkennen ist, hier grundgelegt wurde.

Der erste Text des ersten Heftes der fragmente. blätter für freunde ist ein Prosastück von Klaus Bremer, die letzte Veröffentlichung des 'Verlags der Fragmente' ist ein Gedichtband von Bremer. Es gibt eine Kontinuität und ein Beharren auf klaren Zielen.

Die beiden übersetzten Texte in Heft 1 (Pound: Pour l'élection de son sépulchre, Eliot: Schwierigkeiten eines Staatsmannes) zeigen bereits deutlich den Schwerpunkt der Vermittlungsarbeit auf; er wird, trotz vielfältiger anderer Bemühungen, im anglo-amerikanischen Bereich liegen. Es sind in diesem Sinne programmatische Texte. Ergänzt wird dieses Programm durch Texte von Gerhardt und Bremer.

Das zweite Heft erweitert das Spektrum durch Gedichte von Dora Tatjana Soellner und Renate Zacharias. Es sind dies Gedichte, die einerseits (Soellner) die 'spielerisch'-experimentelle und andererseits (Zacharias) die mehr traditionsgebundene Richtung der fragmente vertreten. In seinem Gedicht Lasst uns betrachten, wo die grossen maenner sind versucht der amerikanische Lyriker Delmore Schwartz (1913-1966) die großen Vertreter der literarischen Moderne von Joyce über Rilke bis Thomas Mann dem Leser ins Gedächtnis zurückzurufen. Lektüre wird zur Lebenshilfe: »Wer wird das Kind quälen da es doch lesen kann« Ezra Pound ist mit seinem Canto XIII vertreten.

Die Hefte 3 und 4 enthalten Texte von jeweils nur einem Autor / einer Autorin. Nr. 3 enthält eine frühe längere Fassung von Gerhardts der tode des hamlet (vgl. 3.3.1) und Nr. 5 Lyrik und Prosa von Renate Zacharias. ⁶⁾

Nr. 4 ist das umfangreichste und interessanteste Heft dieser Reihe. Es ist eine durchkomponierte Collage. Eingerahmt von Teilen aus Saint-John Perse' Gedicht Regen finden wir je ein Prosastück von Renate Zacharias und Klaus Bremer.

Herzstück sind Auszüge aus dem ersten Kapitel von Henry Millers Der Wendekreis des Krebses. Von ihm werden in dem 1954 erschienenen und bereits mehrfach erwähntem Verlagsprospekt weitere Texte angekündigt (vgl. Abb. nach Kapitel 3.5). Daß diese Veröffentlichung ein Wagnis war, bestätigt Renate Gerhardt in einem Interview.

Schon zur Zeit der "Fragmente" hatte man eine Teilübersetzung aus Henry Millers "Tagebuch eines Diebes" an Ledig-Rowohlt geschickt, weil es eines Verlages bedurfte, der auch etwas "juristisch durchfechten" konnte. Und prompt stand Ledig mit Miller (auch mit Genet) vor Gericht als Verbreiter von obszönen Schriften! ⁷⁾

Dies ist die eine Seite der Medaille 'Henry Miller & die Fragmente'. Auf eine andere Seite machte Helmut Salzinger aufmerksam:

Anfang der sechziger Jahre gründete sie [Renate Gerhardt, FJK] den gerhardt verlag, berlin, dessen Produktion sehr bald von der Kritik in den höchsten Tönen gelobt wurde, und zwar mit Geld, das ihr von Henry Miller gestellt worden war. Über die Beziehung zwischen Miller und Renate Gerhardt ist in Literatenkreisen viel geklatscht worden. Was dabei gewöhnlich unerwähnt blieb, ist die Tatsache, daß Rainer Gerhardt Millers deutscher Entdecker war. (...) So ließe sich Millers finanzielle Zuwendung an Renate auch als Dank an Rainer verstehen, als Beitrag zur Fortsetzung von dessen ehrgeizigem literarischem Programm durch Renate, damit die unter dem Namen 'Fragmente' begonnene Arbeit unter dem Namen "gerhardt" vollendet werden könne. ⁸⁾

Heft Nr. 6 stellt zwei neue Autoren vor: Der Gruppe 47 - Autor Walter Hilsbecher ist vertreten mit drei Aphorismen (Beispiel: »Wenn das rad des Seins sich schneller zu drehen beginnt, zieht uns die fliehkraft ab von der nabe.«. Ein Beispiel geistlich-religiöser Dichtung, die ihre Herkunft von der Naturlyrik Walt Whitmans nicht leugnet, liefert der amerikanische Dichter Theodore Roethke (1908-1963) mit seinem Gedicht die gestalt des feuers. Höhepunkt des Heftes ist die erste Übertragung des Usura-Cantos XLV von Ezra Pound (vgl. 3.4.1). Trotz der auf der letzten Seite versprochenen Weiterführung wird die erste Folge der fragmente mit diesem Heft beendet. In seinem Brief vom 20. 9. 1950 kündigt Gerhardt Gottfried Benn das Ende der ersten Folge der fragmente an und eröffnet ihm gleichzeitig den Plan zu einer neuen Zeitschrift:

...wollen wir mit dem 1.1.1951 die "fragmente" als monatschrift (48 seiten) erscheinen lasse. Es wäre die einzige zeitschrift der moderne in deutscher sprache. Aimee Cesaire [sic!], Henry Miller, Ezra Pound, Charles Olson, Morse, Montanelli, Perse, W. C. Williams, Katue, eine grosse anzahl anderer fast unbekannter junger dichter werden mitveröffentlichen. ¹⁰⁾

Der Zeitplan konnte nicht eingehalten werden, das erste Heft erschien erst im Juni 1951; der Umfang war von 48 Seiten auf 32 Seiten geschrumpft, nicht gerechnet die 16seitige Beilage rundschau der fragmente.

Ende Oktober, Anfang November bittet er Robert Creeley, den er durch Ezra Pound kennengelernt hatte, sein amerikanischer Mitherausgeber zu werden. ¹¹⁾ Creeley stimmt zu ¹²⁾ und Gerhardt schreibt am 28.10.1950 an Charles Olson:

*Sehr geehrter herr Olson,
herr Robert Creeley war so freundlich uns Ihre adresse zu geben. Da wir grosse stücke von seinem urteil halten und er grosse stücke von Ihnen hält, hoffen wir, dass zwischen unserem unternehmen, einem verlag einer gruppe junger dichter, eine zusammenarbeit möglich sein wird. Wir geben ab 1.1.1951 eine zeitschrift "fragmente" heraus, ausserdem eine kleine reihe zeitgenössischer dichtung (einzelbändchen). Schicken Sie uns bitte doch gedichte von Ihnen, eine ganze menge, wir würden sie gerne ins deutsche übertragen und in unserer zeitschrift publizieren, ev. auch in einem einzelbändchen. Wir hoffen, dass wir verständnis für Ihre arbeit besitzen. Herr Creeley schreibt uns, dass es auch interessant wäre, aus Ihren briefen auszüge zu bringen. Es würde uns sehr freuen, wenn auch solche texte zu uns finden würden. Wie gesagt, wenn wir übereinstimmen, dann drucken wir gleich. Übereinstimmung vorbehalten! Es wäre sehr nett, wenn Sie mir bald, am besten postwendend schreiben und senden könnten, wir machen gerade programm, und da wäre dies gut. Mit vielen grüssen* ¹³⁾

Olson sendet postwendend Material, für das sich Gerhardt in einem Brief vom 14.11.1950 bedankt. Er hat auch gleich Pläne, nicht nur für die fragmente, sondern auch für separate Publikationen: »Ich bringe gerne einen kleinen band Ihrer gedichte heraus, ich übersetze sie selbst. Die genaue auswahl nehme ich noch vor und schicke Ihnen meine auswahlvorschläge. Auf alle Fälle wird Kingfishers dabei sein.« Erstaunlich in den Briefen Gerhardts an Olson ist das Selbstbewußtsein, mit dem hier ein junger und (trotz allem) noch unerfahrener Verleger seinem doch so viel

älteren, erfahreneren und bekannteren 'Kollegen' gegenübertritt. Erstaunlich ist auch das sichere Gefühl, mit dem er 'The Kingfishers' aus Olsons 'Material' für eine deutsche Publikation auswählt. Es ist dies eines der bekanntesten Gedichte des Amerikaners, das von vielen Kennern als sein bestes bezeichnet wird. Es erscheint dann im ersten Heft der *fragmente. internationale revue für moderne dichtung* das Gedicht *lobgesänge* (The Praises).

In den folgenden Abschnitten werden die erschienenen und projektierten Hefte der Zeitschrift und die Bände der Schriftenreihe, soweit nicht schon an anderer Stelle geschehen, vorgestellt. Aus den beschreibenden Darstellungen ergibt sich die Bedeutung der Vermittlungsarbeit Gerhardts für seine Zeit.

4.2.1 Heft 1

Das Impressum enthält folgende Angaben:

fragmente. eine internationale revue für moderne dichtung
herausgegeben von: rainer m. gerhardt unter mitarbeit von rene gerhardt

repräsentanten: robert creeley, littleton, n.h., usa - giambattista vicari, rom
in zusammenarbeit mit: buddhadeva bose, kalkutta - katusono kaiue, tokio - e. l. revol,
buenos aires

die zeitschrift erscheint: monatlich -- preis des einzelheftes: 1.50 DM, 1.50 sfr, -,50 \$ -
- preis des halbjahresabonnements: 8.- DM, 8.- sfr, 2,75 \$ -- preis des jahres-
abonnements: 15.- DM, 15.- sfr, 5.- \$ -- förderpreis des jahresabonnements: 50,-
DM, 50.- sfr, 25.- \$

gesamtherstellung: konkordia a.g. bühl (baden)

verlag: rainer m. gerhardt, karlsruhe

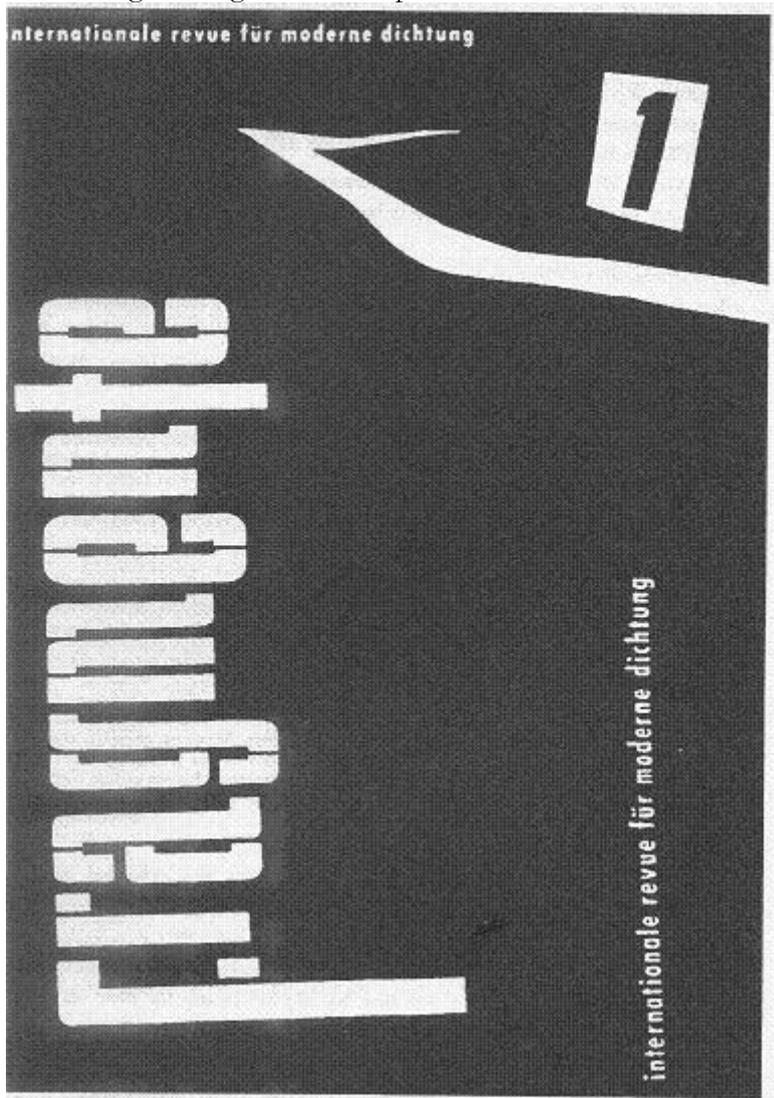
redaktion und auslieferung: freiburg im breisgau, postfach 338

postscheckkonto: freiburg 9249

copyright by *fragmente*, freiburg im breisgau 1951

alle rechte vorbehalten

Die Auflage betrug 5000 Exemplare. ¹⁵⁾



Titelblatt des ersten Heftes (Originalgröße: 16 x 23 cm)

Der Umfang beträgt 32 Seiten incl. bio-bibliographische Angaben und Inhaltsverzeichnis; dazu die Beilage rundschau der fragmente (11 Text-, 4 Anzeigen- und eine Leerseite). - Die Anzeigen kommen von folgenden Verlagen:

- 1) Faber & Faber / New Directions: die Werke Ezra Pounds.
- 2) Gallimard: Werke von Saint-John Perse, Aimé Césaire, Jean Genet, Henri Michaux.
- 3) Rowohlt Verlag: Werke von Ernest Hemingway, Thomas Wolfe, Simone de Beauvoir, Jean-Paul Sartre, Jacques Prevert, Wolfgang Weyrauch.
- 4) Piper Verlag: Werke von Stefan Andres, Georg von der Vring, Reinhard Piper, Francis Jordan, Ernst Buschor, Max Beckmann, Wilhelm Hauenstein, Karl Jaspers, Alfred Weber.

Im wahrsten Sinne des Wortes weltumspannend ist die Poesie in diesem Heft vertreten. Besonders deutlich wird dies in der achseitigen auswahl primitiver dichtung, übertragen von Ilse Schneider-Lengyel. (Gedichte, Lieder und Gesänge nordamerikanischer Indianer, Poesie von den Molukken und den Osterinseln, aus Polynesien, Malaisia und aus Äquatorialafrika.)

Es ist heute selbstverständlich, dass primitivkunst, negermasken, indianische sandgemälde etc. in der malerei verarbeitet werden; einzig auf dem gebiet der dichtung ist es dem künstler heute noch versagt, den gleichen fundus von formen und vorstellungen zu gebrauchen. Das kann auch damit zusammenhängen, dass die vorstellungen der dichter und der grössten anzahl der poetischen schriftsteller nicht diejenigen von dichtern sind. ¹⁶⁾

Die meisten der wenigen Leser der neuen Revue für moderne Dichtung mag diese kleine Anthologie verwirrt haben. Zu sehr ist sie in der Lage, unsere üblichen Lektüregewohnheiten und -erfahrungen zu stören. Immerhin ein Leser hat sich gefunden, der diese nun wirklich 'fremden' Texte zu würdigen wußte: Ernst Robert Curtius:

Ich fühle mich angenehm an Taos, das Schwabing New-Mexicos, erinnert; zugleich an Thomas Gray (1716-1771) Ode über den "Fortschritt der Dichtung", wo nachgewiesen wird, das Reich der Muse sei viel weiter als man bisher glaubte: im eisigen Norden tröste sie den vor Kälte zitternden Eskimo, aber auch in Chiles duftenden Wäldern leihe sie den jungen Wilden ihr Ohr.¹⁷⁾

Abgesehen von Pounds Mediaevalismus-Aufsatz enthält dieses Heft nur Gedichte. Der Bogen spannt sich von anglo-amerikanischer Dichtung (Basil Bunting: Ode; Charles Olson: Lobgesänge; William Carlos Williams: The r r bums; Ezra Pound: E. P. Ode pour l'élection de son sépulchre) zu romanischer Dichtung (Henri Michaux: Poesie pour pouvoir; Aimé Césaire: Tam-tam; Saint-John Perse: Berceuse; Saturno Montanari: Alte fotografie). Bezeichnenderweise ist die deutschsprachige Literatur mit keinem Text vertreten. Die (wenigen) Rezensenten der Zeitschrift (E. R. Curtius, H. de Haas, A. Hollo) listen zuerst die Namen der Autoren auf, um die Bedeutung dieser Neuerscheinung zu begründen und zu beglaubigen. So schreibt auch Robert Creeley in seiner Erinnerung:

What he hoped to do was so much, and is most simply illustrated by a partial list of the contents of the first two issues of fragmente (1951-2) -- all that he was able to publish before his death. (...[s.o.]) He wanted to bring back into the German context all that writing he felt the war had blocked, and at the same time he could not accept such makeshift 'official' translations as would leave out eleven lines of The Wasteland on the grounds 'they were too difficult.' He wanted it right with such an unremitting intensity.¹⁸⁾

Entziehen wir uns einer Wertung und überlassen auch hier wieder Curtius das Wort:

Sehr gespannt sind wir auf die verheißenen Arbeiten von Arno Schmidt: "Es scheint, daß aus seiner Feder neben Benn und X. der einzige wesentliche Beitrag zur modernen Literatur erfolgen wird."

Seit der Menschheitsdämmerung von Kurt Pinthus ist mir keine so erfrischende modernistische Manifestation vorgekommen wie das vorliegende Heft. Es ist zu hoffen, daß sich genügend Interesse zeigen werde, damit ein Unternehmen wie Fragmente sein Leben fristen kann. Die Feindschaft dagegen ist natürlich schon rege.¹⁹⁾

Womit er recht behalten sollte. - Zweieinhalb Jahre später entsann sich Helmuth de Haas des jungen Verlegers und Dichters. Er widmete ihm »Eine Polemik, die genau das war, was sie (nach eigenem Wort) nicht sein wollte: Feindschaft.

Die "Fragmente" wurden, soviel mir bekannt ist, niemals öffentlich befehdet. Sie wurden auch nicht kritisch analysiert. Vielmehr setzte kurze Zeit nach ihrem ersten Erscheinen die Mystifikation ein. Ansonsten gab es sie nicht in der deutschen Gegenwartsliteratur. Sie wurden überwuchert. Dabei hätten sie Anlaß zur Unterscheidung der Geister sein können. Es muß ja nicht immer die Gruppe 47 Anlaß zur Unterscheidung der Geister sein. Auch die Gruppe 47 hat ein echtes Team gebildet. Im Gegensatz zum Kreis der "Fragmente" ist sie nicht präpotent, sondern offen, nüchtern, realistisch. Trotz des Hinweises von E. R. Curtius also und eines anderen von G. Benn gibt es die "Fragmente" in der polyphonen deutschen Gegenwart nur im Paradox: insofern es sie nicht gibt.²⁰⁾

Die sich hier anschließende Frage lautet: Warum beschäftigt sich ein Feuilletonist in einer doch recht umfassenden Rezension mit einer 'nichtvorhandenen' Zeitschrift? Von 'Mystifikation' zu reden vor dem Hintergrund einer Rezension und einem beiläufigen und nur dem Eingeweihten entzifferbaren Hinweis in einer Autobiographie ist nun wohl doch etwas mehr als bloße Über-

treibung. Daß die Fragmente 'überwuchert' wurden, spricht nicht gegen sie, sondern gegen die meisten anderen literarischen Produkte der Zeit. Immerhin gesteht de Haas ihnen zu, daß sie »Anlaß zur Unterscheidung der Geister Fehler! Verweisquelle konnte nicht gefunden werden. der fünfziger Jahre als »polyhon Fehler! Verweisquelle konnte nicht gefunden werden.

Im weiteren Verlauf seines Artikel beschäftigt sich der Polemiker dann nicht so sehr mit der Zeitschrift, sondern mit Gerhardts zweitem Gedichtband umkreisung (vgl. 3.3.2). Das Neue, das ihm hier vor Augen lag, hat er nicht erkannt. Doch auch in diesem Fall hat Ernst Robert Curtius die richtigen Worte gefunden, die zwar nicht auf den vorliegenden Text gemünzt sein konnten, aber ihn doch treffend charakterisieren:

Indes auch der Snobismus hat seinen Wert als elektrischer Leiter. Viel schlimmer ist, daß der heute in Deutschland geübten literarischen Kritik die unentbehrlichen Erfordernisse des Handwerks fehlen: Kenntnisse, Intelligenz, Verantwortung und ein spontanes Reagieren auf Werte, die erst entdeckt werden müssen. ²¹⁾

3.4.2.2 Heft 2

Wesentliche Änderungen im Impressum sind: »herausgegeben von rainer m. gerhardt unter mitarbeit von klaus bremer, robert creeley und rene gerhardt (...) die zeitschrift erscheint unregelmäßig.« Es gibt keine ausländischen Repräsentanten mehr, die weltumspannenden Beziehungen des ersten Impressums wurden aufgegeben.»Das Heft beginnt die Seitenzählung mit 33. Der Umfang beträgt auch hier 32 Seiten. Es gibt keine Anzeigen.

Das zweite und letzte Heft der fragmente führt die 'Tradition' des ersten Heftes weiter und dies nicht nur im Geist des bereits vorhandenen Programmes, sondern auch im Namen der Autoren bzw. der anonymen Kollektive. Die übertragung primitiver dichtung aus Heft 1 wird fortgesetzt mit dem 'gedicht' traurigkeit, einer das Licht und den Himmel beschwörenden Formel der Eskimo, übertragen von P.-E. Victor und Rene Gerhardt. Ebenfalls wird mit einem neuen Gedicht der Zyklus tam-tam von Aimé Césaire fortgeführt (außerdem lesen wir von ihm die wunderbaren waffen, ein an Saint-John Perse gemahnendes Prosagedicht, das in sehr exotischen und großflächigen Bildern eine Szene ausmalt, die an eine sehr fremdartige Apokalypse gemahnt.

Während im ersten Heft ausschließlich übersetzte Texte zu lesen waren, sind nun auch zwei deutschsprachige Gedichte zu finden: Klaus Bremer, sirenengedicht (vgl. 3.4.2, den Abschnitt über Bremers Gedichtband poesie) und Rainer M. Gerhardt, fragmente (vgl. 3.3.2).

Drei weitere Autoren aus dem ersten Heft sind auch hier vertreten: Ezra Pound, William Carlos Williams und Charles Olson. In der Übertragung von Rainer M. Gerhardt wird der Abschluß der Pisan Cantos veröffentlicht: Canto LXXXIV: eine großartige Zusammenfassung der sehr eigenwilligen 'Geldtheorie' des alternden Dichters und gleichzeitig eine Summe seiner 'Erfahrungen' im Militärlager von Pisa:

*wenn rauber frost dein zelt berennt
dann sagst du dank wenn die nacht zu end.* ²²⁾

In der Übertragung des Herausgebers erscheinen die rote kirche von William C. Williams und diese tage des Freundes Charles Olson:

*was immer du auch zu sagen hast, lass
die wurzeln dran, lass sie
baumeln
und den dreck*

*klar zu machen nur
woher sie kommen von*²⁵⁾

Dieses am 10. Januar 1950 geschriebene Gedicht enthält in nuce das gesamte Programm Rainer M. Gerhardts, seinen kulturgeschichtlichen Hintergrund: Es geht dem Dichter um das Verstehen und Ergreifen der Tradition, der Wurzeln des Seins, um sie in der aktuellen Zeit sichtbar und verständlich zu machen. Es wurde zuerst publiziert in *Imagi*, No. 13. Gerhardt war der europäische Repräsentant dieser Zeitschrift.

Der spanische Lyriker Rafael Alberti (geb. 1902) erweitert den Kreis der Autoren aus den romansprachigen Ländern mit dem Gedicht die eingeschlossene, das auf eine sehr kunstvolle Weise versucht, einen Wechsel von dia- und monologischer Form in der Lyrik zu etablieren. Antonin Artaud (1896-1948), vom dem mehrere Werke im 'Verlag der Fragmente' erscheinen sollten, ist vertreten mit der *ritus der schwarzen sonne*.

Es gibt in den Briefen Gerhardts an Robert Creeley viele Aufforderungen, Manuskripte zu schicken (vgl. den Briefwechsel Olson - Creeley). Dieser ist den Aufforderungen nachgekommen, denn es gibt in verschiedenen Archiven amerikanischer Universitäten Manuskripte, die dies bestätigen. Im zweiten Heft der *fragmente* sind in Gerhardts Übersetzung zwei Kurzgeschichten Creeleys (die *geisterrunde* und der *liebhaber*) aus seinem 1954 im Selbstverlag erschienenen Band *The Gold Diggers* erschienen. Die deutsche Fassung (übersetzt und herausgegeben von Klaus Reichert) enthält die Widmung: »Die deutsche Ausgabe ist dem Andenken Rainer M. Gerhardts gewidmet. R.C.«

3.4.2.3 Weitere (projektierte) Hefte

Im Verlagsprospekt von 1954 sind zwei weitere Hefte der *fragmente* angekündigt, die aber nicht erschienen sind. Weitgehend fortgeschritten scheinen die Vorbereitungen zu Heft 3/4 ('deutschlandsonderheft') gewesen zu sein. Der Plan muß relativ lange bestanden haben, denn in einem Brief vom 12.7.1951 an Arno Schmidt kündigt Gerhardt dieses Heft als Nr. 2 an:

*...ich kann endlich die beruhigende mitteilung machen, dass nun endlich das zweite heft erscheinen kann. Ich habe vorgesehen, es als Deutschlandsonderheft herauszubringen, und hätte gern einen beitrug von Ihnen - ich muss meinen lesern ein versprechen einlösen - ich bespreche auch Ihre beiden bücher im gleichen heft. Es wird ein grösserer aufsatz, indem ich gegen Jabnn und Broch absetze und Sie sehr preise, was aufrichtig und meiner überzeugung entsprechend und gemäss erfolgen wird.*²⁵⁾

Das ebenfalls nicht mehr erschienene Heft 5 sollte Beiträge von Kaita Fodeba, J.-P. Duprey, Antonin Artaud, Gertrude Stein, Jorge Andrade, Henry Miller und anderen enthalten.

Anselm Hollo, der nicht nur Allen Ginsbergs berühmten Gedichtband *Howl* in die deutsche Sprache übertrug, sondern auch einige Gedichte Gerhardts ins Amerikanische, faßt in seinen Erinnerungen an die *fragmente* die Verdienste dieser Zeitschrift zusammen:

*Throughout, in the choice of material, in gerhardt's own poems (...) two definite concerns are apparent: first, the wish to give german contemporaries a sense of what had been, what could be done in poetry, outside of a stagnant concept of the 'german tradition': gerhardt refers to the then (as now) established german poets 'petit-bourgeois romanticism' and their 'careful nurturing of privat emotions'; and secondly, an awareness of the possibilities given, in the work he translated and published for a worldwide unity of men, each working in his own place, and out of it, yet working together, formulating, through (not by) their work a new way of seeing, seeing a new way through the world, towards a new culture.*²⁶⁾

Anmerkungen:

- 1) Janet K. King: Literarische Zeitschriften 1945-1970, Stuttgart 1974, Seite 59.
- 2) Ebda.
- 3) Vgl. fragmente. blaetter für freunde, Heft 1, a.a.O., letzte Seite.
- 4) Olson/Creeley, a.a.O., Seite 30.
- 5) Delmore Schwartz: Lasst uns betrachten, wo die großen maenner sind, in: fragmente. blaetter fuer freunde, a.a.O.
- 6) Die Arbeiten von Renate Zacharias werden von Gerhardt in seinem Brief an Robert Creeley (Nov. 1950) treffend charakterisiert (Zitat, s.o.), so daß eine nähere Betrachtung hier entfallen kann.
- 7) Andreas Puff-Trojan: "Akzente kann man setzen..." Ein Gespräch mit der Verlegerin Renate Gerhardt, in: Falter, Wien, Heft 8/1987, Seite 10.
- 8) Helmut Salzinger: Schwarze Witwe. Des Falles Gerhardt anderer Teil, Typoskript, Seite 4.
- 9) Walter Hilsbecher: Sporaden, in: fragmente. blätter für freunde, Heft 6, a.a.O.
- 10) Rainer M. Gerhardt an Gottfried Benn, 20.9.1950, a.a.O., Seite 52.
- 11) Der entsprechende Brief an Creeley wurde bereits zu Beginn des Kapitels 3.4 zitiert.
- 12) Vgl. Gerhardts Brief an Olson vom 14.11.1950, abgedruckt in: Olson/Creeley, Correspondence, Vol. 4, nach Seite 68.
- 13) Rainer M. Gerhardt an Charles Olson, in: Hyner / Salzinger, Leben..., Teil I, a.a.O., Seite 55.
- 14) Gerhardt an Olson, 14.11.1950, in: Olson / Creeley, a.a.O., nach Seite 68.
- 15) »He printed 5000 copies, & has some 2000 moving, & of that 500 sold.« Robert Creeley an Charles Olson, 14. 8. 1951, in: Olson / Creeley, Correspondence, Vol. 7, Santa Rosa 1987, Seite 90.»
- 16) Gerhardt, Rundschau, a.a.O., Seite 4.
- 17) Curtius, Fragmente, a.a.O.
- 18) Creeley, Rainer Gerhardt. A Note, a.a.O., Seite 5.
- 19) Curtius, a.a.O.
- 20) Helmuth de Haas: Späte Umkreisung der zwanziger Jahre, a.a.O.
- 21) Curtius, a.a.O.
- 22) Ezra Pound: Canto LXXXIV, in: fragmente. internationale revue für moderne dichtung, Heft 2, Karlsruhe 1952, Seite 39.
- 23) Charles Olson: diese tage, in: fragmente, Heft 2, a.a.O., Seite 39.
- 24) Robert Creeley: Die Goldgräber. Erzählungen, Salzburg 1992, Seite 5.
- 25) Rainer M. Gerhardt an Arno Schmidt (12.7.1951), Typoskript, Arno Schmidt Stiftung, Bargfeld.
- 26) Anselm Hollo: fragmente, in: WORK / 3, a.a.O., Seite 35.

3.4.3 *schriftenreihe der fragmente*

In dem Brief an Charles Olson vom 28.10.1950 ist bereits die Rede von einer »kleine(n) reihe zeitgenössischer dichtung«. In seinem Brief vom November 1950 charakterisiert Gerhardt seine Reihe und ihr Anliegen folgendermaßen:

Well, such we bring closer & closer - o Pasternak, Majakovski, Cesaire, Guillen, we'll bring too - no political line other than the conspiracy of the intellectuals - well-meant - to spread 'propaganda' in order to make something better, to bring the few of us together. That's enough. Well, one shouldn't try too much by himself; he flops, at least where politics comes into it - that single, gross obscenity of the masters of this earth: right where they sit. We ourselves can offer resistance, by saying, no, to the catchword, which they try to put over on us. We can say: NO. And we'll do. So much for the fine sentiments. ²⁾

Auch hier wird eine der Grundhaltungen Gerhardts wieder deutlich, daß Literatur, wenn sie ihre Ansprüche auf höchste Qualität durchsetzt, politisch wirkt. Sowohl die beiden Hefte der fragmente wie auch die schriftenreihe wirkten politisch, weil sie sich einer vordergründigen Politisierung verweigerten und ausschließlich auf Qualität setzten.

Am 8.7.1951 schreibt er an Arno Schmidt, den er um eine Erzählung für seine Buchreihe gebeten hatte, und erklärt ihm die äußeren Bedingungen seines Unternehmens:

Was die buchausgabe betrifft, so haben wir die reihe aus verschiedenen Gründen nicht gestartet, fangen aber im spätherbst an, eine handgesetzte und handgedruckte und illustrierte reihe zu veröffentlichen (von uns selbst gesetzt und gedruckt). Der verlagsort wird Aix-en Provence sein, wohin wir ziehen werden. Die ausgaben dieser reihe werden jeweils in drei sprachen gedruckt werden. Deutsch - französisch - englisch. Vorgesehen sind: die Pisan Cantos von Ezra Pound, gedichte von Charles Olson, Das Grosse Testament des Confucius, Mittellateinische und Troubadourdichtung etc. (...) Die Auflage wird 500 exemplare betragen, ich bin sicher, dass wir sie ziemlich absetzen.³⁾

Doch erst im folgenden Jahr erschienen die ersten Bände dieser Reihe. Und, man muß fast sagen: wie gewohnt, in anderer Aufmachung und unter anderen Bedingungen als hier beschrieben. Der Verlagsort war noch immer Freiburg bzw. Karlsruhe, die Dreisprachigkeit wurde auch aufgegeben. Der Umfang lag zwischen 32 und 64 Seiten, der Preis für die Normalausgabe betrug 1.90 DM, für die Leinenausgabe 3.40 DM, das Format war 11,5 x 17 cm; der Umschlag war mehrfarbig. Die Auflagenhöhe war bei den einzelnen Bänden unterschiedlich.

3.4.3.1 Die erschienenen Bücher

Band 1: Ezra Pound: Confucius: Die große Unterweisung oder Das Erwachsenenstudium, Karlsruhe 1953, 38 Seiten

Auf den ersten Band der Schriftenreihe wurde bereits in dem Kapitel über Ezra Pound (3.2.1) näher eingegangen. Es ist das Flaggschiff der Reihe und wurde in einer Auflage von 2000 Exemplaren gedruckt. Daß Gerhardt großen Wert darauf gelegt zu haben schien, die Reihe mit diesem Band zu eröffnen, läßt sich u.a. an der Tatsache erkennen, daß die Bände 2, 3 und 5 zeitlich vor Band 1 erschienen. Das chinesische Ideogramm Sonne und Mond bestimmt die Gestaltung des Umschlags.

Band 2: Wolfgang Weyrauch: Die Feuersbrunst. Prosa, Karlsruhe 1952, 36 Seiten

Es mag ein wenig erstaunen, daß als zweiter Band der schriftenreihe der fragmente ein Text von Wolfgang Weyrauch erscheint. Noch kurz zuvor hatte Gerhardt in seiner rundschau der fragmente geschrieben:

Ich rede nicht der nachahmung und der billigkeit das wort (Wolfgang Weyrauch: An die Wand geschrieben, Rowohlt, Hamburg), schlechte verse bleiben schlechte verse, aber es besteht die möglichkeit, mit einem gewissen maass von verantwortungsgefühl gute dinge zu schaffen, oder wenigstens ein bewusstsein von oder für gute dinge, gerade genug, um die wesentlichen dinge in eigener oder fremder sprache aufnehmen und verwerten zu können.⁴⁾

Aber auch hier, wie schon im Falle Benn, wird der Prosaschriftsteller dem Lyriker vorgezogen. Obwohl es in den letzten Jahren Nachdrucke von Gedichten und Prosatexten Weyrauchs gegeben hat, ist dieser hochkonzentrierte und vom ersten bis zum letzten Wort nach einem strengen Muster durchkomponierte Dialog nie wieder neu aufgelegt worden.

Stellt man ihn anderen Texten an die Seite, die ebenfalls 1952 erschienen, so scheint er, zumindest in seinen formalen Qualitäten, seiner Zeit weit voraus. Dies scheint auch der Grund gewesen zu sein, warum ihn Gerhardt in seine schriftenreihe aufgenommen hat. Vielleicht ist es aber auch das in diesem Text auf jeder Seite vorhandene 'Verantwortungsgefühl' der Sprache, der Form und dem Inhalt gegenüber, das Gerhardt, wie oben zitiert, von der neuen Literatur fordert, das zu

einer Veröffentlichung geführt hat.

Modern erscheint der Text schon aus dem einen Grund, daß die Frage der Gattung nicht eindeutig zu klären ist. Elemente der Epik, Lyrik und Dramatik erscheinen: eigentlich ein Exempel für ein Lehrbuch der Gattungen. Strukturiert wird der Text durch Rede und Gegenrede: ein Dialog auf den ersten Blick; auf den zweiten Blick aber wird aus diesem Dialog sehr häufig ein Monolog, da beide Sprecher (ein Mann - eine Frau) zeitweilig unfähig sind, aufeinander zuzugehen.

Innerhalb der Rede der Frau auf den Seiten 16 bis 18 gibt es ein Musterbeispiel der Befragung (ein in der deutschen Nachkriegsliteratur weitverbreitetes formales Mittel) durch einen Untersuchungsrichter:

...ich sagte, steht in meinem Paß, er fragte, sind Sie vorbestraft, ich sagte, ich verbitte mir, daß Sie mich beleidigen, er fragte, warum wollten Sie Ihr Kind töten, ich antwortete, ich habe mein Kind getötet, weil es sich nicht gehört, daß man ein Kind hat, aber einen Mann dazu hat man nicht, er sagte, ach, übrigens, ich muß Ihnen eine Mitteilung machen, ich fragte, was für eine, er sagte, Ihr Versuch, Ihr Kind zu töten, ist gescheitert, ich fragte, was heißt das, er sagte, das heißt, daß Ihr Kind lebt.⁵⁾

Das Tempo dieser Befragung steigert sich rasant von der ersten Frage bis zur letzten Antwort. Die Fabel des Stücks ist absurd und apokalyptisch zugleich. - An einem 21. Mai brach um 2.44 Uhr ein Vulkan vor der Stadt aus: Nähere Angaben fehlen. Alle Einwohner werden getötet. Zwei Insassen einer Heilanstalt überleben: ein Mann (Andreas) und eine Frau (Fanny). Sie erzählen, oder besser gesagt, sie erfinden füreinander eine Geschichte, in der kein Faktum klarbleiben darf. Ihre Zellen liegen übereinander; sie suggerieren sich, daß sie übereinanderliegen: eine letztlich unbefriedigende Vorstellung für beide. Die Frau erzählt dem Mann die Geschichte ihres Kindes, das sie umgebracht hat oder auch nicht. Es bleibt alles unklar. Gegen Ende des Dialogs tauchen riesige grüne Pferde auf, die die Anstalt vernichten; eine eindeutige Anleihe aus den apokalyptischen Schriften der Bibel.

Damit der Mann dreizehn Fragen an die Wand schreiben kann, versucht die Frau, die 'apokalyptischen Pferde' durch Lieder aufzuhalten. In jedem Lied spricht ein Beruf für sich und sein Verhalten im Angesicht des Vulkanausbruches und der darauf folgenden Feuersbrunst: Ahnungslosigkeit und Dummheit erscheinen als die Kräfte, die die Feuersbrunst und damit das Ende nicht verhindert und also herbeigeführt haben: eine Parabel über das Verhalten der Deutschen im 'Dritten Reich'.

Ein Beispiel:

*Von den Polizisten:
Wir sorgen dafür,
daß die Unordnungen
nicht die Ordnung stören,
denn sonst käme heraus,
daß die Ordnung eine Unordnung ist.
Zwölfte: wißt Ihr, daß die Erde untergegangen ist?⁶⁾*

Die Leugnung führt das Chaos herbei, und mit ihm kommt das Ende.

Der Text endet wie er begonnen hat:

*Tap.
Tap.*

Taap taap-tap taap.
Taap taap-tap taap.
Ich liebe dich.
*Ich liebe dich.*⁷⁾

Der Band hatte eine Auflage von eintausend Exemplaren.

Band 3: Claire Goll: Versteinerte Tränen. Gedichte mit Zeichnungen von Antoni Clavé, Karlsruhe 1952, 31 Seiten

Von den um 1950 noch lebenden Autoren der Vorkriegszeit (Expressionismus, Dada, etc.) war es vor allem neben Hans Arp und Max Ernst das Werk von Claire und Yvan Goll, das Gerhardt beeindruckt haben muß. Die z.T. etwas undurchsichtige Verlagsgeschichte dieses Werkes kann hier nicht erörtert werden. Im 'Verlag der Fragmente' waren mehrere Veröffentlichungen geplant. Der Band wurde mit drei Reproduktionen von Zeichnungen Antoni Clavés in eintausend Exemplaren gedruckt. Das Impressum enthält noch folgenden Hinweis: »Eine Luxusausgabe von .Versteinerte Tränen. wurde in 100 Exemplaren hergestellt. Sie ist mit vier signierten Original-lithographien von Antoni Clavé versehen, numeriert und von der Dichterin signiert. Nr. 1-10 auf schwerem Japan, Nr. 11-40 auf handgeschöpftem Bütten, Nr. 41-100 auf Zerkall.

Von Yvan Goll sollte in der gleichen Reihe als Band 12 der mythos vom durchbrochenen felsen mit zwei Radierungen von Yves Tanguy erscheinen, ebenfalls, wie Band 3, auch in einer Luxusausgabe. Die Dichtung erschien dann 1956 im Luchterhand Verlag in Darmstadt.

Die erste der dem Taschenbuch beigegebenen Reproduktionen von Zeichnungen Antoni Clavés ist eine geringfügige Variation des Titelbildes von Heft 2 der fragmente, das im gleichen Jahr erschien.

Die neunzehn Gedichte sind Teil des späteren Zyklus Die Antirose, dem poetischen Gespräch zwischen Yvan und Claire Goll, der erst 1965 in Paris erschien. Sie sind 1950 und 1951 entstanden und sprechen in starken Bildern vom Tod Yvans, der im Februar 1950 in Paris an Leukämie gestorben war; es sind Versteinerte Tränen.

Die Welt scheint nicht nur gebrochen, sondern zerbrochen zu sein. Nichts ist mehr an seinem Ort, nichts hat mehr die Bedeutung, die es früher hatte. Der Tod hat den Zusammenhalt und den Zusammenhang der Welt zerstört:

Nie wieder wird eine Rose Rose sein
Mürbe Blumenblätter statt ihrer:
Welke Augenlider von Toten
Mit dir ist die Sonne begraben
Der Mond - ertrunken im Teich der Tränen -
Geht nicht mehr auf solange ich lebe
Nie wieder wird eine Amsel Amsel sein
Die sanften Schritte der Abgeschiedenen
Dämpfen für immer ihr Lied (Nie wieder)⁸⁾

Für sie, das »Gespenst einer halb beerdigten Frau«, ist sogar der Mythos auf den Kopf gestellt: »Orpheus! Orpheus! Orpheus!

Eurydike in der Unterwelt ruft dich!« Etwas seltsam mag in diesem Zusammenhang allerdings anmuten, wie Claire Goll im Nachwort zu dem gemeinsamen Band Die Antirose, der auch dieses Gedicht enthält, versucht, Yvans zahlreiche 'Frauenbekanntschaften' zu rechtfertigen:

Ich hoffe nur, daß sich Yvan Goll nach viel mehr weiblichen Schatten umsah, als denen, die über meinen Weg fielen, und sich somit die Verse aus seinem Gedicht Orpheus bewahrheiten:

*Seit ich, Eurydike, dich verlor
Weil ich mich einmal umsah
Muß ich mich umsehn
Nach allen Frauen der Erde. ¹¹⁾*

In allen Gedichten des vorliegenden Bandes spricht allerdings eine Unbedingtheit und Absolutheit, die dieser 'Liberalität' entgegenzustehen scheint. Das Gespräch mit dem Toten duldet in seiner Radikalität keine(n) Dritte(n); der Leser fühlt sich als Eindringling in einen Tabu-Bereich.

*Oft in der Hölle des Schlafs
Kommst du zurück zu mir ohne Gesicht
Ach! ich beschwöre dich mein Toter
Hör auf hör auf in mir zu sterben! ¹²⁾*

Band 4: Ezra Pound: wie lesen, Karlsruhe 1953, 48 Seiten

Auf den vierten Band der Schriftenreihe wurde ebenfalls bereits in dem Kapitel über Ezra Pound (3.2.1) näher eingegangen. Gegenüber Band 1 wurde dieser 'nur' in einer Auflage von 1000 Exemplaren gedruckt. Die Umschlaggestaltung (verschiedenfarbige Balken) wirkt streng.

Band 5: Rainer Maria Gerhardt: umkreisung. gedichte, Karlsruhe 1952, 38 Seiten

Der Band wurde in 500 Exemplaren von Julius Engelberg in Karlsruhe gedruckt. Die Gestaltung (Umschlag, Typographie) wurde hier, wie auch bei allen anderen Heften, durch den Herausgeber verantwortet. Auf die zehn Gedichte des Bandes wurde in Kapitel 3.3.2 eingegangen.

Band 19: Klaus Bremer: poesie, Karlsruhe 1954, 60 Seiten

Der Band »wurde in vierhundert exemplaren bei l. c. wittich, druckerei und verlag, darmstadt, im mai 1954 hergestellt. umschlagzeichnung von klaus bremer. (...) von diesem buch erschien eine edition original mit grafik von klaus bremer versehen in hundert nummerierten und signierten exemplaren im verlag der fragmente.uf hin, daß der Band wahrscheinlich von Bremer, der am dortigen Theater arbeitete, selbst produziert und dann von Gerhardt in seinem Verlag herausgegeben wurde.

In einem kurzen biographischen Essay ¹³⁾ beschreibt Bremer seinen »Weg durch die konkrete Poesie« Der Abriß beginnt Mitte 1954. Dieser Zeitpunkt scheint einen Wendepunkt in sei_ner dichterischen Produktion zu bedeuten. Doch bereits die in der Sammlung poesie versammelten Gedichten weisen viele Merkmale der neuen Schreibweise auf: das Prinzip der Reihung, das der graphischen Anordnung der Worte auf der Seite und auch das für alle neue Poesie wesentliche Montageprinzip.

In dem Rainer M. Gerhardt gewidmeten 'Seegedicht' ¹⁴⁾ 'schwemmt' das Wort »wellenFehler! Verweisquelle konnte nicht gefunden werden.

*wellen der mauer der sonn ziegel an ziegel longines
ford chocolat tobler cigarettes laurens pneu
firestone suisse siegel der siegel der
wellen der glyzin warme süß die pflanze entrollt ihr
meer der*¹⁵⁾

Eingerahmt werden die 'Anschwemmungen' durch eine Botschaft an den Freund:

*DU GABST MIR DEIN OHR
DU BIST SCHÖN UND HÖRST NICHT
DU NAHMST MEINE KLEIDER
(...)
ICH BIN NACKT UND HÖRE*¹⁶⁾

Und der Freund antwortet in seinen seegedichten.

Es ist im Rahmen dieser Arbeit leider nicht möglich, auf die Vielfalt der Methoden einzugehen, die Bremer in diesem Werk anwendet. In dem längsten Gedicht des Bandes, dem Paternostergedicht¹⁷⁾ werden alle die neuen poetischen Prinzipien angewendet, die 1954 möglich waren und die die Voraussetzungen schufen für das, was später als 'Moderne Lyrik der Nachkriegszeit' bezeichnet wurde. Es bleibt nur zu hoffen, daß diese Texte möglichst bald wieder zugänglich gemacht werden, damit eine Beweisführung für diese These in einem anderen Rahmen aufgenommen werden kann.

*das lockend gereime lädt ein zum vollzuge
das deutet dem leser auf die brust*¹⁸⁾

Auf die Gemeinschaftsarbeit Bremer - Gerhardt poeme collectif, die nicht in diesem Band enthalten ist, wurde bereits in Kapitel 3.3.2 eingegangen.

3.4.3.2 Nicht mehr realisierte Projekte

Die Unbedingtheit des Anspruches, der übermäßige und (mit Sicherheit) zu weit gespannte Anspruch Gerhardts wird deutlich in einem Brief an Arno Schmidt vom 18.12.1950. Man spürt an dem sprunghaften Fortschreiten der Einfälle und Ideen etwas von den ungeheuren Zielen, die er sich steckte:

*Ich denke Ihr bändchen (etwas in der Art von Enthymesis, FJK) in der doppelten anzahl unserer normalen auflage (600) herauszubringen, das wären 1.200 exemplare, der einzelpreis beträgt 1.60 DM. Bei 10% honorar wären das rund 200 DM bei ganz verkaufter auflage. Meine zeitschrift, als sogenannte Little-review, zahlt nur in ausnahmefällen honorare, ein solcher ausnahmefall wären Sie, ich denke pro bogen 160 DM. Herrn Ledig schrieb ich bereits, dass ich Ihre "Enthymesis" ins englische übersetze und an meine amerikanischen freunde weitergebe. Ich hoffe, daß Emerson von The Golden Goose ev. ein einzelbändchen daraus macht, oder dass The Hudson Review sie abdruckt. Nach meinem engl. text wird Katue oder Hirai die übersetzung ins japanische machen (für SHIGAKU oder VOU). Beide Zeitschriften erscheinen in Tokio. Ausserdem bemühe ich mich um den abdruck bei meinen arbeitskollegen NINE, london, REUNION, Buenos Aires (in spanisch), IL MOMENTO, Rom (in ital.). Wenn wir einen teil unter dach und fach haben, bin ich froh. Ist Ihnen dies recht? Die arbeiten, die sie ev. für mich machen, werden den gleichen weg reihum machen (in Amerika dann in re/SOURCE, meinem geschwisterunternehmen). Mit den tantiemen muss man dann balancieren, denn die einen bezahlen honorare, die anderen bezahlen wieder keine. Das ist alles. Geschäfte geschäfte.*¹⁹⁾

Ein weltumspannendes Netzwerk der modernen Literatur - nicht mehr und nicht weniger war es, was hier in Gerhardts Kopf spukte. Denn gespenstisch muß es anmuten, wenn ein Dreiundzwanzigjähriger versucht, das, was ihm wichtig erscheint, gleichzeitig in fast allen Erdteilen zu verwirklichen. Doch wäre ohne diese Unbedingtheit sicherlich nicht das wenige an Vermittlungsarbeit, das er geschafft hat, durchzusetzen gewesen.

Ein nicht im Verlagsprospekt von 1954 aufgeführtes Projekt der Schriftenreihe der Fragmente war Arno Schmidts Erzählung *Alexander oder was ist Wahrheit*. In dem bereits zitierten Brief vom 8.7.1951 schreibt er: »Ihre Freundlichkeit, mir eine Erzählung zu überlassen hat mich sehr beglückt.« Im ebenfalls nicht mehr realisierten 'Deutschland-Sonderheft' der Fragmente will er einen Vorabdruck aus der Erzählung bringen. Vier Tage später schreibt er: »Ihr Alexander könnte im Laufe des Sommers (Juli) herauskommen, würde also ins erste Herbstgeschäft kommen.« Woran das Projekt gescheitert ist, läßt sich heute nicht mehr mit Bestimmtheit sagen. Ob es an Honorarforderungen Schmidts scheiterte oder an der finanziellen Misere des 'Verlags der Fragmente' bleibt der Spekulation überlassen.

Der literarische Rahmen der nicht verwirklichten Projekte der Schriftenreihe ist weitgespannt. Er geht von *Negro Spirituals and Songs* über eine Anthologie fünf neue deutsche Dichter (die Namen der Autoren lassen sich z.Zt. nicht bestimmen) und der Gedanken über Romane des Marquis de Sade zu der Schrift *Die Situation des Surrealismus zwischen den Kriegen* von André Breton. Auf diese Fülle an Neuem und Verstörendem war die literarische Landschaft des Jahres 1954 nicht vorbereitet, die Ziele waren zu weit gesteckt, das Projekt Fragmente mußte scheitern.

Anmerkungen:

- 1) Gerhardt an Olson, a.a.O., Seite 55.
- 2) In: Olson/Creeley, *Correspondence*, Vol. 4, a.a.O., Seite 33.
- 3) Rainer M. Gerhardt an Arno Schmidt, 8.7.1951, Typoskript, Arno Schmidt Stiftung, Bargfeld.
- 4) Gerhardt, *Rundschau*, a.a.O., Seite 15.
- 5) Wolfgang Weyrauch: *Die Feuersbrunst*. Prosa, Karlsruhe 1952 (= Schriftenreihe der Fragmente, Band 2), Seite 17.
- 6) A.a.O., Seite 32-33.
- 7) A.a.O., Seite 36.
- 8) Claire Goll: *Versteinerte Tränen*. Gedichte, Karlsruhe 1952 (= Schriftenreihe der Fragmente, Band 3), Seite 8.
- 9) A.a.O., Seite 23.
- 10) Ebda.
- 11) Yvan Goll / Claire Goll: *Traumkraut - Die Antirose*. Gedichte, Frankfurt/M 1990, Seite 235.
- 12) Claire Goll: *Versteinerte Tränen*, a.a.O., Seite 9.
- 13) Claus Bremer: *Farbe bekennen*. Mein Weg durch die konkrete Poesie, Zürich 1983.
- 14) Klaus Bremer: *Poesie*, Karlsruhe 1954 (= Schriftenreihe der Fragmente, Band 19), Seite 35-36. - Im ungedruckten Nachlaß Gerhardts befindet sich ein Gedichtzyklus *Seegedichte*, aus dem drei Gedichte in Heft 3 des Jahrgangs 1956 der Münchner Zeitschrift *Akzente* erschienen. Es schien sich ein neuer poetischer Dialog anzubahnen, vergleichbar dem aus den Jahren 1950-52 zwischen Gerhardt und Olson. - Im Herbst 1992 hat Michael Braun in der Stuttgarter Literaturzeitschrift *Flugasche* die *Seegedichte I-III* veröffentlicht.
- 15) A.a.O., Seite 35.
- 16) A.a.O., Seite 35 und 36.
- 17) A.a.O., Seite 37-58.
- 18) A.a.O., Seite 37.
- 19) Rainer M. Gerhardt an Arno Schmidt (18.12.1950), Typoskript, Arno Schmidt Stiftung, Bargfeld.
- 20) Rainer M. Gerhardt an Arno Schmidt (8.7.1951), a.a.O.
- 21) Rainer M. Gerhardt an Arno Schmidt (12.7.1951), a.a.O.

3.4.4 Das Scheitern eines ehrgeizigen Plans

R.M.Gerhardt konnte nur einen Bruchteil dessen verwirklichen, was er geplant hatte. Ersichtlich wird dies aus einem Verlagsprospekt (am Ende des Kapitel wiedergegeben), der kurz vor seinem Tod erschien. Er soll hier vorgestellt werden, damit das Ausmaß dessen ersichtlich wird, was der Verlag der Fragmente geplant hatte, was er verwirklichen konnte und woran er letztendlich scheiterte.

Herzstücke des Verlages waren und blieben die Zeitschrift und die Taschenbuchreihe. Von der Zeitschrift waren 1954 zwei Nummern erschienen. Geplant waren ein Deutschland-Sonderheft als Doppelnummer 3/4 und ein Heft (Nr. 5) mit Beiträgen von Antonin Artaud, Gertrude Stein, Jorge Andrade, Henry Miller und anderen. Im Briefwechsel zwischen Charles Olson und Robert Creeley ist öfter die Rede von einem Amerika-Heft der Fragmente. Material dazu scheint vorhanden gewesen zu sein; ein Verzeichnis der Manuskripte Robert Creeleys deutet darauf hin.¹⁾ Anfang Januar 1952 schreibt Robert Creeley aus Südfrankreich an Charles Olson:

*The 2nd issue of FRAGMENTE has gotten bogged, I guess, because of money; they hope to get out soon, i.e., to be able to continue. He says he has the first 15 (!) issues planned, etc. But no money.*²⁾

Von der Taschenbuchreihe erschienen, wie bereits ausgeführt, sechs Ausgaben. Der Gedichtband von Klaus Bremer wird in dem Verlagsprospekt nicht erwähnt. Er trägt die Nummer 19, während die Zählung im Prospekt nur bis Nummer 15 geht (zuzüglich zweier, nicht numerierter Werke). Von sämtlichen Ausgaben sollten leinengebundene Exemplare lieferbar sein. Das Spektrum reicht von Confucius über Ezra Pound und Guillaume Appolinaire bis zu chinesischer Reimprosa, einer Anthologie (fünf neue deutsche Dichter) und einer Sammlung mit negro spirituals und songs. Von einigen Nummern wurden auch Luxusausgaben hergestellt, so z.B. von Claire Golls Gedichtband 'Versteinerte Tränen'.³⁾

Doch Gerhardt vertrieb nicht nur Werke aus seinem eigenen Verlag. So übernahm er z.B. die deutsche Auslieferung von Cid Corman's Zeitschrift *Origin*, die in den fünfziger Jahren zu den wichtigsten Publikationsorganen der modernen amerikanischen Literatur zählte.⁴⁾ Außerdem verlegte er in Kommission eine Anthologie mit Gedichten von Charles Olson, Robert Creeley, Cid Corman und Vincent Ferrini.⁵⁾

Neben der Zeitschrift und den Taschenbüchern sollten auch gebundene Bücher im Umfang von 80-120 Seiten (Format 16,5 x 23 cm) erscheinen, von denen jeweils 50 Exemplare als Vorzugsausgaben auf Zerkall gedruckt werden sollten. Vorgesehen waren Werke von Ezra Pound (Pisaner Gesänge und Lustra, Gedichte), Antonin Artaud (um mit der Gerechtigkeit Gottes Schluss zu machen, Dichtung für Radio) und Alfred Jarry (*Ubu Roi*).

Von zwei weiteren Reihen wurden Sonderprospekte angekündigt, die aber nicht erschienen: (1) 'Libellen-Presse' (angekündigt: Franz Blei: *Das Lustwäldchen*) und (2) 'Fragmente-Handels-Presse'. Das ehrgeizigste Projekt war die 'Fragmente-Presse': »bibliophile Ausgaben und Luxusdrucke«. Bedenkt man die wirtschaftlichen Voraussetzungen eines jungen Verlages, der auf kein gesichertes finanzielles Fundament zurückgreifen konnte, dem keine Zuschüsse zur Verfügung standen und der dennoch keine Kompromisse schließen wollte, so können die fünf hier angezeigten Projekte dem außenstehenden Betrachter nur ein verwundertes Kopfschütteln abringen. Neben dem schon erwähnten Gedichtband von Claire Goll sollte der Mythos vom durchbrochenen Felsen ihres Mannes Ivan Goll mit zwei Originalradierungen von Yves Tanguy erscheinen (Nr. 1-11 auf Japan, 32 DM; Nr. 11-50 auf Zerkall, 24 DM).

Geplant und weitgehend vorbereitet waren zwei Werke von Max Ernst: paramythen. Zeichnungen und Gedichte; sieben mikroskopen. Gedichte und Reproduktionen.

Auch hier waren neben den 'normalen' Ausgaben Vorzugs- und Luxusausgaben geplant. - Die Vorlagen zu diesen beiden Projekten wurden und werden noch heute verwendet für eine Max Ernst-Ausgabe des Frankfurter Versands 'Zweitausendundeins'.

Als das größte Projekt erscheint eine Ausgabe des Gesamtwerkes von Hans Arp in vier Bänden; ebenfalls schon weitgehend vorbereitet:

Format 20,5 x 25,5 cm im Schuber

Nr. 1 - 10: Japan 120,-- DM

Nr. 11 - 40: Büttchen 80,-- DM

Nr. 41 - 100: Zerkall 40,-- DM

Nr. 101 - 600: 8,50 DM

Die Vorzugsausgabe sollte jeweils mit einer Anzahl Originalgrafiken des Künstlers ausgestattet und von ihm signiert sein.

Des Weiteren war geplant eine Taschenbuchreihe in Kooperation mit der Karlsruher Galerie Ubu, R. Schlothauer. Erscheinen sollten Werke von Antoni Clavé, Henry Moore, Joan Miró, Calder, ein Band über indianische Malerei, herausgegeben von Ilse Schneider-Lengyel und ein Buch über Charly Chaplin, herausgegeben von R.M. Gerhardt. Die Taschenbücher sollten 32 Seiten Text und 48 Abbildungen, davon 32 ganzseitige enthalten; der Text sollte in fünf Sprachen gedruckt werden.

Der bildenden Kunst waren drei weitere Reihen reserviert:

1) 'broadside - breitseite'

Originalgrafiken von (u.a.) Max Ernst, Charles Olson, Hans Arp, Benjamin Péret. (Auflage: 300 Exemplare, signiert).

2) 'der neue stil'

Bauhausbücher, Werke über Musik, Typographie, Poetik, etc.

Umfang: 48 Seiten mit Abbildungen; Preis: 12 DM.

3) 'material und handform'

Geplant waren zwei Bücher über Keramik (herausgegeben von Beate Kuhn) und Puppen (herausgegeben von Ilse Schneider-Lengyel).

Umfang: 96 Seiten; Preis: 12 DM.

Um das Bild abzurunden seien noch drei weitere Projekte erwähnt, die zu der damaligen Zeit mehr als abenteuerlich erscheinen mußten. Je eine Gesamtausgabe der Werke von Gustave Flaubert und des Marquis de Sade und eine dreibändige Anthologie der amerikanischen Dichtung.

Doch bereits zum Zeitpunkt des Erscheinens waren die Angaben im Prospekt nichts als eine unerreichbare Utopie – ein Luftschloß. Der 'junge' Verlag war finanziell am Ende; vielleicht weil der Verleger zu sehr die Literatur und weniger den Markt im Auge hatte. Literaturvermittlung ist (auch) ein Geschäft, und Projekte dieser Art müssen vorfinanziert werden. Nur so ist auch der riesige Schuldenberg von 40.000 DM⁹ zu erklären, der bei Gerhardts Tod vorhanden war. – Es sei an dieser Stelle noch einmal auf die Erinnerungen Robert Creeleys hingewiesen (vgl. Kapitel 1).

Sicherlich hat auch die mangelnde bis nicht vorhandene Resonanz zum Scheitern dieses wohl wichtigsten Unternehmens der literarischen Avantgarde im Nachkriegsdeutschland geführt.

Der Zuspruch von Curtius scheint der einzige gewesen zu sein, den Gerhardt zu seinen Lebzeiten öffentlich erhalten hat. Noch kurz vor seinem Tod erscheint aus der Feder von Helmuth de Haas eine Polemik gegen seinen Gedichtband umkreisung. Darin erfährt er laut und entschieden, wobei es auch nicht ohne ein paar Schläge unter die Gürtellinie abgeht, eine Zurückweisung seines poetischen Weges, der hier als Avantgardismus nach rückwärts verworfen wird.

Das war im Januar 1954, und für Gerhardt scheint zu diesem Zeitpunkt ohnehin alles zu spät zu sein. Der briefliche Kontakt mit Olson war nach den großen Briefen zwischen 1950 und 1952 wieder abgerissen. Creeley bezeugt, daß auch er nach 1952 nur vage auf dem laufenden gewesen sei, was die Gerhardts anging. Mich würde es jedenfalls nicht wundern, sollte sich herausstellen, daß dieses Pamphlet, zwar vielleicht nicht ursächlich, aber doch in dem Sinne zu Gerhardts Sterben beigetragen hat, daß er allmählich anfang, sein Leben aus den Fingern gleiten zu lassen.⁷⁾

Inwieweit auch persönliche, familiäre Probleme Rainer Maria Gerhardt in den Tod getrieben haben, kann nicht erörtert werden, da ein solches Reden hier nur bloße Spekulation sein kann.

Anmerkungen:

1) Indiana University: Typescript journal by Creeley January 1, 1950 to October 18, 1951, which includes personal notes, theories of poetry and prose, and working notes for stories, articles, letters and poems (including an early draft of part 2 of 'Divisions'). Including drafts of four unpublished articles: 'An Open Letter', 'A Note on American Poetry: 1951' (intended for the proposed American issue of "Fragmente"), 'Notes on American Poetry: 1951' (a rewrite of the previous work), and 'Notebook' (June 21, 1951; excerpts from the journal and the August 30, 1950 letter to Olson listed in 1054). - Aus: Mary Novik: Robert Creeley. An Inventory. 1945-1970, o.O., Seite 154.

2) Olson/Creeley: Correspondence, Vol. 9, Santa Rosa 1990, Seite 17.

3) Angabe im Impressum:

Eine Luxusausgabe von »Versteinerte Tränen

4) Vgl. den Brief von Cid Corman an Charles Olson vom 10.5.1951, in: Olson / Corman: a.a.O., Seite 151-152.

5) Ferrini & Others, Gloucester, Mass., 1953. - Printed by Julius Engelberg. Akademie der Bildenden Künste, Karlsruhe. On Commission of Fragmente. Rainer M. Gerhardt, Karlsruhe. - Vgl. dazu: Olson/Corman, a.a.O., Seite 298.

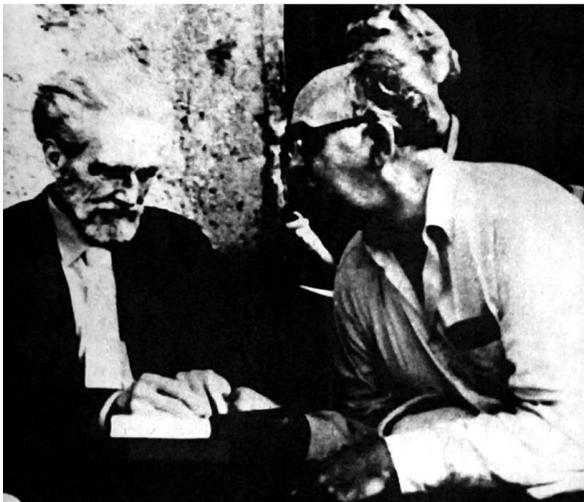
6) Um ein klein wenig die Relationen zu klären: am 4. Juli 1954 (nicht ganz zwei Monate vor Gerhardts Tod) nahm Fritz Walter, der Kapitän der bei der Weltmeisterschaft siegreichen deutschen Nationalmannschaft, den Siegerpokal entgegen - Wert: 30.000 DM.

7) Helmut Salzinger: Der Fall Gerhardt oder Geschichte einer Wirkung, in: Hyner / Salzinger: Leben wir eben ein wenig weiter..., Teil I, a.a.O., Seite 37.

IV. CHARLES OLSON – FREUND PARTNER LEHRER

»For use, now!«

4.1 Die Bedeutung dieser Freundschaft



Durch Ezra Pound lernte Rainer M. Gerhardt Robert Creeley kennen, und dieser wiederum gab ihm die Adresse Charles Olsons. Es begann am 28.10.1950 ein Briefwechsel, der in zwei langen, grundsätzlichen Gedichten 1951 seinen Höhepunkt fand. (Vgl. Kap. 5) Es war dies ein erster Brückenschlag über den Ozean hinweg, die erste Möglichkeit einer Zusammenführung von europäischer und amerikanischer Literatur in der Nachkriegszeit. Mit Olson hatte Gerhardt einen Dichter und Wissenschaftler kennengelernt, der bereits durch Gedichte ¹⁾, Essays ²⁾ und seine literaturwissenschaftlichen Arbeiten über Herman Melville ³⁾ bekannt war;

der 1946 mit Ezra Pound Kontakt aufgenommen hatte und mit anderen dafür sorgte, daß der in einer Anstalt für Geisteskranke Internierte frei kam. ⁴⁾

In seinem Brief an Charles Olson vom 22. November 1950 würdigt und beschreibt Robert Creeley die Bedeutung, die Gerhardt für seine amerikanischen Freunde hat:

Goddamn happy we found him, or he found us, as it was. Real crazy, such things, i.e., figure it so - that even as far, or as close, back as 6 or so months: myself, was sitting on bottom, was crawling thru co/ with the divers idiots: ACCENT/ etc.

agh.

Well, how abt that, eh. Look: yrself, and now: Gerhardt. Too much. Which explodes botair/ MUST: that it comes to sitting in the Remo, or whatever. I mean: like Ransom had it / to meet & associate with 'writers ...': what I fear, fñally. ⁵⁾

Es mag für europäische, speziell deutsche Verhältnisse ungewöhnlich erscheinen, daß das Zusammengehörigkeitsgefühl US-amerikanischer Dichter entschieden stärker ausgeprägt war und ist als das in unserem Land. Während bei uns viele Schriftsteller ihre eigenen Wege zu gehen versuchen, scheinen der riesige amerikanische Raum und die weniger erdrückende Tradition die Dichter dazu zu bringen, enger zusammenzurücken. Der Brief ist in diesem Rahmen ein nicht zu unterschätzendes Kommunikationsmittel. ⁶⁾ Mit seiner Hilfe gelingt es, große Distanzen zu überbrücken, sich über gemeinsame Interessen klar zu werden und eine Strategie zu entwickeln, der es möglich ist, der Dichtung die Position zu erkämpfen, die ihr im Spiel der gesellschaftlichen Kräfte zukommt.

Charles Olson und Rainer Maria Gerhardt gehen von sehr unterschiedlichen Standpunkten aus, was die Rolle des Dichters in der Gesellschaft betrifft. Um beide Partner besser zu verstehen, ist

es notwendig, über die Funktion und die Bedeutung des Schriftstellers bei beiden Autoren nachzudenken, über ihren Lebens- und Arbeits-RAUM.

space n. [U] *that in which all objects exist and move ...* ⁷⁾

Ausgehend von der Vereinzelung, die nicht selten Einsamkeit bedeutet, braucht der Dichter einen Raum, in dem er leben, arbeiten und wirken kann. Da ist zuerst einmal der Raum der Imagination, in dem er sich suchend fortbewegt, auf den Spuren nach seinem Werk, das er zu er/schaffen sucht. Erst mit der Vollendung des Werkes konstituiert er sich als Schriftsteller. Solange das Werke nur in seinem Kopf, in seiner Imagination vorhanden und noch nicht 'geschaffen' ist, können wir nicht von einem Schriftsteller sprechen. ⁸⁾ Der Raum dieser Einbildungskraft wird nun wiederum geprägt von anderen Räumen. In unserem konkreten Fall können wir zwei in sich verschiedene unterscheiden. Da ist zum einen (Charles Olson) der konkrete Raum eines Landes und seiner Geschichte, von der der Imaginationsraum seine Impulse bekommt und da ist zum anderen (Rainer M. Gerhardt) der Raum der kulturellen Tradition. Während wir es im ersten Fall mit konkreten Gegebenheiten zu tun haben, überwiegen im zweiten die mehr abstrakten Einflüsse.

4.2 Rainer Maria Gerhardt - Tradition als Raum

Nach dem Zeugnis Robert Creeleys war für Gerhardt der Dichter ein Mensch, der nicht isoliert von seinem Volk, einer Gemeinschaft existiert, der seine Wurzeln in der Tradition dieser Lebensgemeinschaft fand und findet:

He spoke to me of what he felt to be the community, the complex of people any city or town describes. He felt that a writer was not distinct from such a unity, but rather helped very literally in its definition. ⁹⁾

Die Worte Creeleys sollten klarmachen, daß nicht Staat im Sinne einer politischen Vereinigung gemeint ist, sondern der alle Interessen vereinende Zusammenhalt von Menschen. Die Erfahrungen der Kriegs- und Nachkriegszeit zeigten ihm, daß es mehr denn je notwendig war, den eigenen Raum über seine Grenzen hinaus zu erweitern. Anknüpfend an die Tradition, die nicht mit positivistischer Geschichtsschreibung gleichzusetzen ist, suchte er gleichzeitig Anschluß an fremde Traditionen / RÄUME ¹⁰⁾. Das Eigene und das Fremde verschmolzen in ihm zu einer Einheit. ¹¹⁾

In seiner programmatischen Schrift 'Rundschau der Fragmente' (Beilage zu Heft 1 der Fragmente) suchte er einen solchen Anknüpfungspunkt zu finden. Er polemisiert gegen die zeitgenössische Literatur, die seiner Auffassung nach »nicht über die anfänge dieses jahrhunderts hinausgekommen« sei. Jedoch reicht seine Anknüpfung an die Tradition weit über den Expressionismus hinaus. Ein wichtiger Teil der Rundschau ist Ernst Robert Curtius gewidmet, für Gerhardt ein Mann, der dem Chaos der Zeit eine geistige Ordnung entgegenzusetzen weiß ¹³⁾ Programmatisch auch der Essay Mediaevalismus von Ezra Pound, mit dem Heft 1 der Fragmente eröffnet wurde.

Die demonstration von ordnung, dem chaos entgegengesetzt, ist von allergrößter bedeutung, erst nach der feststellung von ordnung ist die frage zulässig, welcher art diese ordnung ist, und drittens die frage, in welcher weise sie sich von der eigenen vorstellung von ordnung unterscheidet. ¹⁴⁾

Ordnung ist in diesem Fall gleichzusetzen mit Tradition, diese wiederum mit dem Urgrund, der Bedingung aller Existenz überhaupt. Motto dieser Traditionssuche als Suche nach einem Lebensraum könnte ein Satz des Konfuzius sein, der von Gerhardt zitiert wird: »Wenn die Wurzel verwirrt ist, wird niemand mehr gut regiert werden.« In Charles Olson fand er einen Freund und Lehrer, der ihm auf dieser Suche behilflich war. Für den Amerikaner bedeutete LebensRAUM etwas entschieden anderes als für den Europäer Gerhardt. Um den Einfluß Olsons auf Gerhardt

und seine Vorstellung vom Ort des Menschen verstehen zu können, ist es wichtig, die wesentlichen Werke dieses »Weltweisen« kennenzulernen. Ein Essay (Human Universe), eine Studie über Herman Melville (Call Me Ishmael) und sein Hauptwerk, der Gedichtzyklus The Maximus Poems, können hierbei helfen.

4.3 Charles Olson und der 'amerikanische Raum'

There are laws, that is to say, the human universe is as discoverable as that other. And as definable. The trouble has been, that a man stays so astonished he can triumph over his own incoherence, he settles for that, crows over it, and goes at a day again happy he at least makes a little sense. Or, if he says anything to another, he thinks it is enough - the struggle does involve such labor and some terror - to wrap it in a little mystery: ah, the way is hard but this is what you find if you go it. The need now is a cooler one, a discrimination, and then, a shout. Der Weg stirbt, sd one. And was right, was he not? Then the question is: was ist der Weg?¹⁷⁾

Zwei Essays Charles Olsons haben in der amerikanischen Literaturgeschichte inzwischen einen nahezu klassischen Status erreicht: die Ausführungen über den projektiven Vers¹⁸⁾ und der eher weltanschaulich-politisch orientierte Aufsatz Human Universe.

Es steht am Anfang die Skepsis des US-Amerikaners dem abendländisch-diskursiven Denken gegenüber, eine Skepsis, die sich später als selbstverständlich erweisen wird.

Logic and classification (...) have so fastened themselves on habits of thought that action is interfered with, absolutely interfered with, I should say.¹⁹⁾

Und da für Olson das Handeln, aus dem heraus sich erst eine Form ergeben kann, im Vordergrund steht, versucht er eine Alternative zum abstrakt-griechischen Denken (Aristoteles, Plato) zu finden. In dem Moment, in dem die schriftgewordene Erfahrung zum Diskurs wird, verliert sie den Leser, interessiert nicht mehr. Die Dinge, auch die Erfahrungs-Dinge, haben ein Recht auf ihre EigenART:

What really matters: that a thing, any thing, impinges on us by a more important fact, its self-existence, without reference to any other thing.²⁰⁾

Die Aufgabe lautet: Eine Möglichkeit für die Sprache, für das Schreiben zu finden, die nicht diskursiv-klassifizierend ist. Diese Möglichkeit scheint Olson nicht auf dem europäischen, sondern auf dem amerikanischen Kontinent gefunden zu haben: bei den Mayas.²¹⁾ In der Hieroglyphen-Schrift dieses Volkes kommen die Dinge, Tiere, Menschen - die Natur zu ihrem Recht, indem sie nur da-sind, nicht vergleichbar, nicht abstrakt, nicht diskursiv. Die Beschäftigung mit dieser vergangenen Kultur ist Erforschung der eigenen Wurzeln getreu der Maxime, die William Carlos Williams in einem frühen Text formuliert hat:

Der Hintergrund Amerikas ist Amerika. Wenn es eine neue Welt geben soll, darf Europa nicht bei uns eindringen. Es geht nicht darum, das y in ein i zu ändern wie in Chile, die haben ihre Verflechtungen.

Der Hintergrund von Amerika ist nicht Europa, sondern Amerika.²²⁾

Der Historiker und Dichter Charles Olson wehrt sich heftig gegen die Beschreibung menschlicher Geschichte wie sie bislang praktiziert wurde²³⁾ und er versucht in seinem Werk dem etwas Neues entgegenzusetzen: die Vergangenheit des amerikanischen Menschen (The Maximus Poems) und sein LebensRAUM (Call Me Ishmael) sollen zu ihrem Recht kommen, sollen selbst

reden dürfen. Dieses Bestreben findet seinen Ausdruck in der Aneignung eines literarischen Werkes (Moby Dick), aus dessen Deutung ein Mythos heranwächst.

4.3.1 *Call Me Ishmael*

*O fabter, fabter
gone amoong
O eeys that loke
Loke, fabter:
your sone!*²⁴⁾

So wie Rainer Maria Gerhardt in Charles Olson, so fand dieser in Herman Melville eine literarische Vaterfigur. Während für Gerhardt RAUM zuerst Zeitraum war, fand Olson seinen RAUM in der Weite der amerikanischen Landschaft. Hierfür wiederum fand er die Metapher in Herman Melvilles Moby Dick, den Pazifik.

I take SPACE to be the central fact to man born in America, from Folsom cave to now. I spell it large because it comes large here. Large, and without mercy.

It is geography at bottom, a bell of wide land from the beginning. That made the first American story (Parkman's): exploration.

Something else than a stretch of earth-seas on both sides, no barriers to contain as restless a thing as Western man was becoming in Columbus' day. That made Melville's story (part of it).

PLUS a harshness we still perpetuate, a sun like a tomahawk, small earthquakes but big tornadoes and hurricanes, a river north and south in the middle of the land running out the blood.

*The fulcrum of America is the Plains, half sea half land, a high sun as metal and obdurate as the iron horizon, and a man's job to square the circle.*²⁵⁾

So wie Ahab weder den Pazifik noch den Weißen Wal bezwingen kann, so unmöglich erscheint es, das Land zu beherrschen. Die Aufgabe ist zu groß, und die Kräfte eines Mannes scheitern an dieser 'Quadratur des Kreises'. Andererseits wiederum kann und muß man sagen, daß nur ein solches Land (RAUM) einen Menschen wie Ahab hervorbringen kann. Das wiederum legt die These nahe: der RAUM produziert die ihm entsprechende Literatur; zumindest im Falle Melville kann dies mit Fug und Recht behauptet werden. Wie kann es da möglich sein, in der 'Enge Europas' den Moby Dick zu verstehen? Wie kann ein Europäer Melville lesen?

In einem Brief muß Charles Olson die Vorstellungen seines Freundes Rainer M. Gerhardt, der die amerikanischen Freunde besuchen will, von diesem Land zurechtrücken:

*(Oh, yes: a motorrad, is, here, where space is so huge, of no use whatsoever! (Bus, my lad, BUS, or PLANE, is, the way, der weg ueber die steppen!*²⁶⁾

Elf Jahre nach der Veröffentlichung von Call Me Ishmael beschäftigt sich Charles Olson anläßlich einer Buchbesprechung noch einmal und diesmal etwas differenzierter mit der Problematik des Raumes bei Melville. Er kommt dabei auf den deutschen Mathematiker Riemann zu sprechen, den Begründer einer nicht-euklidischen Geometrie:

*He distinguished two kinds of manifold, the discrete (which would be the old system, and includes discourse, language as it had been since Socrates) and, what he took to be more true, the continuous.*²⁷⁾

Die Begrenzung des Diskurses hat nach Riemanns, Melvilles und Olsons Auffassung bisher verhindert, daß der Mensch über seinen begrenzten Horizont hinausschaut, um seinen Lebens-RAUM in der ganzen Weite und Größe zu erfahren. Das 'Kontinuum' ermöglicht den 'erweiter-

ten' Blick. Natürlich kannte Melville nicht die Arbeiten des deutschen Mathematikers, aber er war nach Olsons Einschätzung der erste Praktiker der neuen Gleichung: »quantity as intensive« Melvilles Kunst wird definiert als:

the first art of space to arise from the redefinition of the real, and in that respect free, for the first time since Homer, of the rigidities of the discrete. ²⁹⁾

Doch diese neugewonnene Freiheit führt in Moby Dick zu einer Konfrontation von Mensch und RAUM, und die erfordert physische Energie, Kraft: Ahabs Kampf ist physisch und intellektuell zugleich. Der tägliche Kampf mit der See wird in der Nacht in der Kapitänskajüte fortgesetzt: Mit den Karten aller vier Weltmeere vor sich, wand Ahab sich durch ein Labyrinth von Strömungen und Wasserwirbeln, um das eine, das rasende Verlangen seiner Seele um so sicherer zu stillen. Für jeden, der mit den Wegen des Leviathan nicht völlig vertraut ist, mag es ein sinnlos verzweifeltes Bemühen scheinen, in den grenzenlosen Ozeanen unseres Planeten ein einzelnes Geschöpf zu suchen. Doch nicht so erschien das Ahab, der den Lauf aller Strömungen und Gezeiten kannte; und indem er berechnete, wohin die Nahrung des Pottwals getrieben wurde, und sich vergewärtigte, daß man den Wal in bestimmten Breiten zu längst ermittelten, regelmäßigen Zeiten jagt, konnte er zu begründeten Vermutungen, ja fast zur Gewißheit darüber gelangen, wann es an der Zeit sei, auf der Jagd nach seiner Beute auf diesem oder jenem Walgrund zu erscheinen. ³⁰⁾ Um einen Raum wie Amerika erforschend darzustellen, sind Männer wie Ahab und Melville gefordert: Männer, die sich aus der Enge des europäischen Denkens (das 'Diskrete') befreit haben zu einem RAUM-Denken (das 'Kontinuum').

Some men ride on such space, others have to fasten themselves like a tent stake to survive. As I see it Poe dug in and Melville mounted. They are the alternatives. ³¹⁾

Poe ist der (noch) 'europäische' Dichter, Melville der erste amerikanische. Selbst Walt Whitman ist für Olson nicht so 'amerikanisch' wie Melville. Er scheint zwar der größere Dichter zu sein, »because of his notation of the features of American life and his conscious identification of himself with the people ³²⁾ (...), but Melville is the truer man. He lived intensely the first dream. The White Whale is more accurate than Leaves of Grass. Because it is America, all of her space, the malice, the root.

Ahab ist der Einzelkämpfer, der in seinem Wahn den Weißen Wal um den Erdkreis jagt. Er ist isoliert, auf sich allein gestellt, sein Ziel ist der Tod: entweder er oder Moby Dick. Die Crew ist das ('amerikanische') Volk, ein buntes Gemisch der verschiedensten Nationalitäten und Rassen. Ihre Arbeit ist der Walfang; eine Arbeit, die nie eine nicht-entfremdete Arbeit war, sondern immer durch Arbeitsteilung geprägte Industrie. ³⁴⁾

I'm putting a stress Melville didn't on whaling as industry. Cutting out the glory: a book Moby-Dick turns out to be its glory. We still are soft about our industries, wonder-eyed. What's important is the energy they are clue to, the drive in the people. The things made are OK, too, some of them. But the captains of industry ain't worth the powder etc. ³⁵⁾

Olson beschreibt auf den vorhergehenden Seiten die Größe und Bedeutung dieser Industrie für die amerikanische Wirtschaft. Der Walfang ist Industrie und Kampf gleichzeitig. Kampf deshalb, weil er die Menschen mit den Kräften der Natur konfrontiert, die es zu besiegen gilt. So wie der Pionier des Westens das Land eroberte, versucht der Walfänger, sich das Meer und seine Kräfte zu unterwerfen. Der Wal ist die Gefahr, das Bedrohende, das Böse, das sich ihm jederzeit in den Weg stellen kann. Der Wal ist gefährlich und groß wie das Land.

Und doch war es weder seine Riesengröße noch seine auffällige Färbung und nicht einmal der mißgestaltete Unterkiefer, was den Wal mit so wilden Schrecken umkleidete, sondern jene bei-

spiellos tückische Verschlagenheit, die er, ausführlichen Berichten zufolge, bei allen Angriffen immer und immer wieder bekundet hatte. (...) Schon war die Jagd auf ihn mehrfach von Tod und Verderben begleitet gewesen. Obwohl sich dergleichen, an Land freilich wenig beachtetes Unheil beim Walfang keineswegs selten ereignet, so war es doch, als ob der Weiße Wal in den meisten Fällen mit solch teuflischem Vorbedacht zu Werke ging, daß jeder Verstümmelte, jeder Tote, der ihm zum Opfer fiel, von keinem vernunftlosen Wesen getroffen schien.³⁶⁾

Wie muß ein Mensch beschaffen sein, der es auf sich nehmen könnte, dieses Werk der Inbesitznahme eines RAUMES solcher Größe und Bedrohlichkeit in Angriff zu nehmen? »Melville found answers in the darkness of Lear.« Das wesentliche Verdienst der Studie Olsons liegt nach übereinstimmender Auffassung der Kritiker³⁸⁾ in der Entdeckung des Einflusses Shakespeares auf die Entstehung des Moby Dick. Er entdeckt bei einer Enkelin Melvilles einen Teil von dessen Bibliothek, u.a. eine stark kommentierte Shakespeare-Ausgabe. Aufgrund der Kommentare und Anstreichungen konnte er den Arbeitsprozeß des Autors rekonstruieren. Insbesondere von der Lektüre des Lear scheinen sehr starke Impulse ausgegangen zu sein.³⁹⁾

*What moves Melville is the stricken goodness of a Lear, a Gloucester, an Edgar, who in suffering feel and thus probe more closely to the truth. Melville is to put Ahab through this humbling.*⁴⁰⁾

Auf dem letzten Vorsatzblatt des letzten Bandes seiner Shakespeare-Ausgabe (Der Band enthält Lear, Othello und Hamlet.) findet Olson folgende Notiz von Melvilles Hand mit Bleistift geschrieben:

*Ego non baptizo te in nomine patris et
Filii et Spiritus Sancti - sed in nomine
Diaboli. - madness is undefinable -
It is right reason extremes of one,
- not the (black art) Goetic but Theurgic magic -
seeks converse with the Intelligence, Power, the
Angel.*⁴¹⁾

Die christliche Taufformel wird hier in ihr Gegenteil verkehrt. In Moby Dick ruft Ahab sie über der Harpune aus, nachdem er diese in Heidenblut gehärtet hat; allerdings gebraucht er nur die Anrufung des Teufels (= Umkehrung des ersten Teils). Heiliger Geist und Sohn entfallen. Das entspricht dem geistigen Hintergrund des Romans: Ahab ist ein alttestamentarischer Held, der zürnende und rächende Jahwe des Alten Testaments entspricht ihm mehr als der Gott des Neuen, der durch seinen Sohn und seinen Geist den Menschen Erlösung bringen will. Der Rachegedanke, mit den Mitteln der schärfsten Vernunft verfolgt, bringt Ahab in den Wahnsinn. Die Motive des wahnsinnigen Walfängers sind Motive Shakespeare'scher Figuren. Auch ihr Wahnsinn ist letztendlich undefinierbar wie der Wahnsinn Ahabs, aus dem es kein Entrinnen gibt, keine 'Umkehr in die Intelligenz, Kraft, den Engel'.

*There remains Ishmael. (...) He cries forth the glory of the crew's humanity. Ishmael tells their story and their tragedy as well as Ahab's, and thus creates the Moby-Dick universe in which the Ahab-world is, by the necessity of life - or the Declaration of Independence - included.*⁴²⁾

Ismael wird zum Prototyp des Amerikaner, so wie ihn Charles Olson sieht. In dem letzten, seiner Frau gewidmeten Kapitel beschreibt Olson den 'pazifischen Menschen' und seine Welterfahrung.

Ein unsagbar geheimnisvoller Zauber schwebt um dieses Meer; mild und erhaben ist sein Gewoge und scheint eine Seele zu künden, die in seinen Tiefen verborgen liegt; so wogte, wie die Legende erzählt, der Rasen über dem Grab

von Ephesus, in dem der Evangelist Johannes begraben ward. Was Wunder, daß über diesen Meeresweidegründen, den fernhinwallenden wässerigen Prärien und Töpfersackern, darin die Ausgestoßenen und die Pilger aller vier Kontinente ruhen, die Wellen endlos steigen und fallen und ebbend und fluten; denn hier schlummern, ungleich vereint, Millionen Schatten und Phantome, versunkene Wünsche, nachtwandlerisch abenteuerliche Träume, alles, was wir Menschenleben und Menschenseele nennen: sie alle liegen träumend, in tiefen Träumen noch, und werfen sich wie unruhvolle Schläfer in ihrem Bett umher; die ewig rollenden Wogen sind rastlos nur durch dieser Schläfer Unrast.⁴³⁾

Liest man diese beschreibende Interpretation des Pazifik, glaubt man, eine Beschreibung Amerikas und seiner Geschichte zu lesen. In der Sehweise Olsons bedeutete der PAZIFIK für Melville:

1. an experience of SPACE (...),
2. a comprehension of PAST (...) [und]
3. a confirmation of FUTURE.⁴⁴⁾

Die Bewegung führt weg von Europa. Der Weg geht vom Odysseus Homers über den des Dante zu Melvilles Ahab. Melville aber erfährt und begreift als Amerikaner, als Demokrat: die Crew (das Volk) wird (noch!) tyrannisiert von einem 'absolutistisch' herrschenden Kapitän, doch in der Gestalt Ismaels ist die Idee der Demokratie immer vorhanden. Mit der Tatsache aber, daß Moby Dick in einen Zusammenhang mit der Odyssee gesehen wird, wird das spezifisch 'Amerikanische' auch schon wieder verlassen. Es werden europäisch-abendländische Vorstellungen zum Vergleich herangezogen, aber auch gleichzeitig einer Kritik unterzogen.

The third and final odyssey was Ahab's. The Atlantic crossed, the new land America known, the dream's death lay around the Horn, where West returned to East. The Pacific is the end of the UNKNOWN which Homer's and Dante's Ulysses opened men's eyes to. END of individual responsible only to himself. Ahab is full stop.⁴⁵⁾

Es beginnt eine neue Geschichte, die Geschichte des Westens. In seinem Hauptwerk versucht Charles Olson, die Vergangenheit seines Landes zu erkunden: als Historiker und als Poet. Auf den letzten Seiten von Call Me Ishmael entwirft er den 'pazifischen Menschen' und das ist gleichzeitig der Entwurf für Maximus, den Protagonisten seines langen Gedichtes. »The scope of The Maximus Poems is all outlined in the last pages of Call Me Ishmael.«

4.3.2 *The Maximus Poems*

*Die Prärie ist wie die See; sie läßt denjenigen, der sie kennengelernt und lieb gewonnen hat, niemals von sich. Nein, alle diese Bücherschreiber kennen den Westen nicht, denn wenn sie ihn kennengelernt hätten, so hätten sie ihn nicht verlassen, um ein paar hundert Papierseiten mit Tinte schwarz zu machen.*⁴⁷⁾

Im Mai 1950 begann Olson einen lange gehegten Plan zu verwirklichen: Er schrieb das erste Gedicht seines 'Maximus-Zyklus' I, Maximus of Gloucester, to You. Ausgehend von seiner Heimatstadt wollte er versuchen, in einer Folge von Gedichten dem amerikanischen Raum eine Geschichte zu geben. Im 23. Brief des Zyklus gibt er dem Leser einen Einblick in seine Zielvorstellung:

*I would be an historian as Herodotus was, looking
for oneself for the evidence of
what is said.*⁴⁸⁾

1953 erscheint die erste Folge (Letter 1-10) im Verlag seines ehemaligen Schülers aus der Black-Mountain-College-Zeit Jonathan Williams in Stuttgart. Es steht fest, daß Rainer M. Gerhardt am

Zustandekommen dieser Publikation beteiligt war. Am 9. April 53 schreibt Olson an Cid Cor-
man:

*So now it's only a question of final mss of all eight (fr yr #1, thru 8) to be published in Stuttgart (I may have told
you, with Gerhardt, as printer-designer) by a fellow named Williams:*

The Maximus Poems
titel: 1-8 ⁴⁹⁾

Das Bild Amerikas und seiner Geschichte ist in diesem Werk gekennzeichnet durch zusammen-
gefügte Erinnerung, also nichts Lineares, also: RAUM. In diesem Sinne kann Olson in einem
Vorspruch zu seinem Gedichtzyklus West sagen: »So I have here a larger story than would ap-
peare.«

Im lyrischen Ich des Gedichts vereinigen sich zwei Figuren: Der Philosoph der griechischen An-
tike Maximus von Tyra und der 'homo maximus', eine archetypische Figur C. G. Jungs. In Olsons
Worten heißt dies: »Maximus, Hero, a metal hot from boiling water, born in the winter, 1949-50,
age 38-39.« Der Ort dieses Ich ist Gloucester, eine Stadt in Neu England, in der Olson von 1915
bis zu seinem Tod mit längeren Unterbrechungen lebte. Von hier ausgehend 'erobert' sich Maxi-
mus das Land neu. Bei dieser 'Eroberung' spielt eine wesentliche Rolle die See. Immer wieder
sind es die Fischer und Seefahrer, die rühmend erwähnt werden. Bereits im ersten Gedicht heißt
es:

*Off-shore, by islands hidden in the blood
jewels & miracles, I, Maximus
a metal hot from boiling water, tell you
what is a lance, who obeys the figures of
the present dance ⁵²⁾*

Die Blickrichtung und der Standort sind angegeben, ebenso die wesentlichen Motive, die den
Zyklus beherrschen: die See, die Stadt, die Natur (und das Verhalten der Menschen zu ihr), die
Geschichte und die Liebe.

*love is form, and cannot be without
important substance ⁵³⁾.*

Der Autor nähert sich seinem Gegenstand mit affektiver Zuneigung; und diese Liebe ist es, die
dem Gegenstand die Form gibt. Das 'Ding' (der Gegenstand) ist wichtiger als der Formwille des
Autors: »I believe in Truth! (Wahrheit) My sense is that beauty (Schönheit) better stay in the
thingitself: das Ding - Ja! - macht ring. Man könnte dieses erste Gedicht, das Olson wie kein an-
deres des gesamten Werkes immer wieder umgearbeitet hat, als Ouvertüre ansehen, als Aus-
gangspunkt und Standortbestimmung.«

Es ist Material aus der amerikanischen Geschichte, das Olson in den Vordergrund stellt. Nicht
die Worte des Gedichts sind es, auf die es ankommt, sondern die Dinge, die sie ins Leben rufen
sollen. Durch das Nennen sind sie für den Leser da. Nur durch die Dinge kann etwas entstehen,
nicht durch die Worte.

*one loves only form,
and form only comes
into existence when
the thing is born ⁵⁵⁾*

Die Dinge, die im Gedicht lebendig werden, haben vielerlei Gestalt. Der Autor verschwindet hinter ihnen. Ob es Anekdoten aus der amerikanischen Geschichte sind, Rechnungen, Materialverzeichnisse, Eintragungen in Kirchen- und Grundbüchern - sie behalten ihr Eigenleben, sie werden nicht 'geformt'.

Die frühen Gedichte des ersten Bandes dringen ein in die Geschichte der Hafenstadt Gloucester und Umland. Vielfältige Zeugnisse, die bis in die Früh- und Vorgeschichte des Landes zurückreichen, werden angeführt. Angesprochen werden die Fischer des Ortes; berichtet wird von ihrer Arbeit und ihren Bemühungen um die Stadt. Die Texte dieser ersten 160 Seiten sind strenger und einheitlicher gebaut als die der beiden folgenden Bände. Typographische Freiheiten wie z.B. in Letter, May 2, 1959 ⁵⁶⁾ sind selten.

Der zweite Band (The Maximus Poems IV, V, VI) erweitert das Feld. Der Blick geht über Gloucester hinaus; Maximus sucht seine Wurzeln auch in den Traditionen des nicht-amerikanischen Raumes: Hesiod wird zitiert und die Edda. Großen Einfluß auf den Verlauf des Gedichtes nimmt Olsons Lektüre der Werke C.G.Jungs ⁵⁷⁾. Doch so mannigfaltig die Einflüsse sind, so immens die Vielfalt des durch den Dichter ins (poetische) Leben Gerufene auch ist: immer wieder ist es Gloucester, zu dem Olson / Maximus zurückkehrt. ⁵⁸⁾ Auffallend ist der Wechsel von kompakten, materialreichen und kurzen (zwei bis vier Zeilen langen) Texten; der Konzentration auf die Mitteilung dienen auch leere Seiten ⁵⁹⁾.

Die Gedichte des dritten Bandes werden zunehmend persönlicher: Das eigene Leben und Erleben in und um Gloucester rückt immer mehr in den Mittelpunkt (der Tod seiner Frau, das Gefühl der Isolation in der Stadt, die Reisen in den USA und nach Europa). Dennoch wird das zentrale Thema, dem RAUM Amerika eine Stimme zu geben, nie aus den Augen verloren. Der Ton ist einfacher, musikalischer geworden. Das Zitat, auch das fremdsprachliche, ist zum Eigenen geworden:

Stirb und Werde the
Mountain-child of
Water and of Mind ⁶⁰⁾

Die »Maximus-Poems' sind gewidmet: *my wife my car my color and myself*. Charles Olson verlor seine Frau durch einen Autounfall im März 1964; sein Auto hatte er in Gloucester zurückgelassen (die letzten Monate in Connecticut fuhr er einen Leihwagen).

Die kurze Darstellung dieses 'amerikanischen' Epos' könnte suggerieren, daß es sich um eine vorwärtsschreitende Gesamtdarstellung handelt. Es gibt jedoch kein geschlossenes Bild, keine zwingenden Zusammenhänge; dazu ist das Material zu vielfältig, zu disparat. Amerika ist nicht der vielgenannte 'melting pot', da ist nichts verschmolzen, zusammengewachsen, da steht das Einzelne für sich, unverbunden und sich widersprechend. Es gibt im ganzen Gedicht keine Bestrebung, die Widersprüche zu vereinen bzw. aufzuheben. Das Amerika-Bild Charles Olson ist skeptisch und kritisch, aber es ist 'amerikanisch'.

Wie bei Pound spielt auch bei Olson eine gewisse Reserve gegenüber dem heutigen offiziellen Amerika eine Rolle. Diese verbindet sich mit einer spezifischen Auffassung von Geschichte, regionaler Geschichte, Lokalchronik und altindianischer Überlieferung (gemischt mit Reminiszenzen an die europäische Antike). Geschichte gehört zum Rekapitulierbaren; der Prospekt des Gedichts vermag durchsichtig zu werden bis auf jene Gründe hin, die hinter aller Überlieferung liegen. Er vermag dies nicht in der Deutung durch eine Idee oder Lehre, sondern im Zitat dessen, was sprachlich seine Spur hinterlassen hat. ⁶³⁾

Im letzten Satz macht Helmut Heißenbüttel aufmerksam auf den wesentlichen Unterschied zwischen einer europäischen und einer amerikanischen Auffassung von Literatur. Dieser Unterschied wird auch den poetischen Briefwechsel zwischen Charles Olson und Rainer Maria Gerhardt bestimmen. Während der deutsche Briefpartner noch von der Idee einer abendländischen Tradition geprägt ist, konzentriert sich sein Partner auf das einzelne, nicht immer in einem größeren Zusammenhang stehende 'Ding'⁶⁴, um es unbelastet von allen Vorstellungen und Vorurteilen nur da-sein zu lassen. Diese Differenz gilt es zu sehen und für das Gespräch fruchtbar werden zu lassen.

Anmerkungen:

- 1) Charles Olson: *x & y*, Washington, 1950.
- 2) Charles Olson: *Projective Verse*, in: *Poetry*, New York, 3 (1950), Seite 13-22.
- 3) Charles Olson: *The Growth of Herman Melville*, 1933 (Erhältlich auf Mikrofilm bei der Wesleyan University Library, Middletown, Connecticut und: *Call Me Ishmael. A Study of Melville*, San Francisco 1971 (Deutsch: *Nennt mich Ismael. Eine Studie über Herman Melville*, München 1979).
- 4) Vier Jahre nach Olsons Tod erschien eine Sammlung aller seiner Texte (Gedichte, Notizen und Erinnerungen), die den großen Vorgänger, Widerpart aber auch Mitstreiter betreffen: Charles Olson & Ezra Pound. *An Encounter at St. Elizabeth*. Edited by Catherine Seelye, New York 1975.
- 5) Charles Olson & Robert Creeley: *The Complete Correspondence*, Vol. 4, Santa Barbara, Cal. 1982, Seite 40.
- 6) Nicht nur im Fall Charles Olson haben die Briefe eine gleichgewichtige Stellung gegenüber der poetischen Produktion.
- 7) Langenscheidts Großes Schulwörterbuch Englisch - Deutsch, Berlin etc. 11 1982.
- 8) Vgl. hierzu die Ausführungen von Maurice Blanchot: *Die Literatur und das Recht auf den Tod*, Berlin 1982, Seite 15 ff.
- 9) Robert Creeley: *Rainer Gerhardt: A Note*, in: *WORK / 3*, ed. by John Sinclair, Detroit, Mich., Winter 1965/66, Seite 5.
- 10) Vgl. 3.2.
- 11) Von diesem Faktum ausgehend ist auch der Titel dieser Arbeit zu verstehen: ...zugeritten in manchen sprachen... verband Rainer Maria Gerhardt die eigene kulturelle Herkunft mit den Ergebnissen der künstlerischen Traditionen in allen Kontinenten bis hin zu den Eskimos (vgl. Heft 1 und 2 der »Fragmente«.)
- 12) Rainer Maria Gerhardt: *Rundschau der Fragmente*, Beilage zu: *Fragmente. internationale revue für moderne dichtung*, Heft 1, Karlsruhe 1951, Seite 1.
- 13) Vgl. 3.1.1.
- 14) Gerhardt: *Rundschau der Fragmente*, a.a.O., Seite 3.
- 15) Rainer M. Gerhardt: *Die Maer von der musa nihilistica*, Frankfurt/M, Hessischer Rundfunk, Abendstudio, November 1952, Typoskript, Seite 2.
- 16) Klaus Reichert: *First Facts*, in: Charles Olson: *Nennt mich Ismael*, München 1979, Seite 119.
- 17) Charles Olson: *Human Universe*, in: ders.: *Human Universe and other Essays*, New York 1967, Seite 3.
- 18) Vgl. Kapitel 6.
- 19) Olson: *Human Universe*, a.a.O., Seite 4.
- 20) A.a.O., Seite 6.
- 21) Vgl. a.a.O., Seite 6-8 und *The Mayan-Letters*, Mallorca 1953.
- 22) William Carlos Williams: *Der große amerikanische Roman*, in: *Kore in der Hölle. Frühe Schriften*, München 1988, Seite 217.
- 23) »It is unbearable what knowledge of the past has been allowed to become, what function of human memory has been dribbled out to in the hands of these learned monsters whom people are led to think "know". They know nothing in not knowing how to reify what they do know. What is worse, they do not know to pass over to us the energy implicit in any high work of the past because they purposely destroy that energy as dangerous to the states for which they work«. Olson: *Human Universe*, a.a.O., Seite 12.»
- 24) Charles Olson: *Widmungsgedicht zu »Call Me Ishmael«* a.a.O., Vorsatzblatt.»
- 25) A.a.O., Seite 11-12.
- 26) Charles Olson an Rainer Maria Gerhardt, 15.1.1951, in: Stefan Hyner & Helmut Salzinger (Hrsg.):

- Leben wir eben ein wenig weiter..., Odisheim 1988, Teil 1, Seite 73.
- 27) Charles Olson: Equal, That Is, to the Real Itself, in: Human Universe, a.a.O., Seite 117.
- 28) Ebda.
- 29) Ebda.
- 30) Herman Melville: Moby Dick oder Der Wal, Berlin und Weimar 1982, Seite 232-233.
- 31) Olson, Call Me Ishmael, a.a.O., Seite 12.
- 32) A.a.O., Seite 14.
- 33) A.a.O., Seite 15. - Und wenn wir die Linie weiterführen, können wir Uwe Nettelbeck zustimmen, der gesagt hat, daß Charles Olson das vielleicht amerikanischste Buch über Melville geschrieben hat. - Uwe Nettelbeck: More Light, And The Gloom Of That Light. More Gloom, And The Light Of That Gloom, in: Die Republik, Nr. 82-85, Salzhausen-Luhmühlen, 12. Dezember 1988, Seite 80.
- 34) Vgl. die vielen, hier nicht aufzulistenden Kapitel in »Moby Dick« die nicht nur den Fang, sondern auch die Verarbeitung des Wals an Bord beschreiben.»
- 35) Olson, a.a.O., Seite 20-21. - Hervorhebung FJK.
- 36) Melville: Moby Dick, a.a.O., Seite 216.
- 37) Olson, a.a.O., Seite 49.
- 38) Vgl. Klaus Reichert im Nachwort zur deutschen Ausgabe von Call Me Ishmael (Nenn mich Ismael, München 1979) und Paul Christensen: Charles Olson. Call Him Ismael, Austin / London 1979 (dort weitere Hinweise und Belege).
- 39) Vgl. Olson, a.a.O., Seite 33-73.
- 40) A.a.O., Seite 50-51.
- 41) A.a.O., Seite 52.
- 42) A.a.O., Seite 57-58.
- 43) Melville, Moby Dick, a.a.O., Seite 547.
- 44) Olson, a.a.O., Seite 114-116.
- 45) A.a.O., Seite 118-119.
- 46) George F. Butterick: A Guide to the Maximus Poems of Charles Olson, Berkeley 1978, Seite XXI.
- 47) Karl May: Winnetou I, historisch-kritische Ausgabe, hrsg. von Hermann Wiedenroth und Hans Wollschläger, Abteilung IV, Band 12, Zürich 1989, Seite 136.
- 48) Charles Olson: The Maximus Poems, Berkeley etc., Cal., 1983, Seite 104-105.
- 49) Charles Olson: Letters for Origin. 1950-1956, London 1969, Seite 124.
Die zweite Folge (Letter 11-22) erscheint 1956, ebenfalls bei Williams in Stuttgart. Es folgen in den nächsten Jahren die drei maßgebenden Sammlungen:
1960: The Maximus Poems bei Jargon/Corint Books, New York;
1968: Maximus Poems IV, V, VI bei Cape Goliard, London und (posthum)
1975: Maximus Poems: Volume Three bei Viking/Grossman, New York.
Seit 1985 ist der gesamte Zyklus in einer von George F. Butterick herausgegebenen und korrigierten Ausgabe bei der University of California Press in Berkeley lieferbar.
Es ist unmöglich, auf einigen wenigen Seiten den Maximus Poems gerecht zu werden. Die Fülle und der Materialreichtum der Gedichte übersteigt das Interpretationsvermögen eines einzelnen. Eine Hilfe für den Leser bildet der bereits zitierte 'Führer' George F. Buttericks, der auf 816 Seiten über 4000 Einzelerläuterungen zu den Texten zusammengestellt hat.
- 50) Charles Olson: The Collected Poems, Berkeley etc., Cal., 1987, Seite 593.
- 51) Zitiert nach Butterick: Guide, a.a.O., Seite 5. - Olson zitiert hier den Anfang seiner Maximus-Gedichte.
- 52) Olson, Maximus, a.a.O., Seite 5.
- 53) Ebda.
- 54) Charles Olson: Letter to Elaine Feinstein, in: Human Universe and other Essays, New York 1967 a.a.O., Seite 95.
- 55) Olson: Maximus, A.a.O., Seite 7.
- 56) A.a.O., Seite 150 f.
- 57) Im Bildteil des bereits zitierten Führers von G.F. Butterick sind zwei mit zahlreichen Unterstreichungen und Notizen versehene Seiten aus C.G. Jungs Psychology and Alchemy wiedergegeben mit der Anmerkung des Herausgebers: »Used for Maximus III, 116 and 228.«
- 58) Vgl. etwa »ALL MY LIFE I'VE HEARD ABOUT MANY« a.a.O., Seite 177.»
- 59) Vgl. die Seiten 242-245 und 284-285, a.a.O.
- 60) A.a.O., Seite 628.

- 61) A.a.O., Seite 635. - »The poem would seem to be a catalogue of losses or at least of concerns occupying the poet as he approached his last days.
- 62) Vgl. Butterick, a.a.O., Seite 752-753.
- 63) Helmut Heißenbüttel: Bruchstücke - nicht zu ergänzen, in: Die Welt der Literatur, Hamburg, vom 10. 6. 1965.
- 64) 'Ding' meint in diesem Zusammenhang immer das poetische Objekt. Der Terminus wird benützt, weil er der Denkweise Charles Olsons näherkommt als der von der europäischen Tradition geprägte.

V. DER BRIEFWECHSEL

Es gab bereits früher Brückenschläge über den Ozean hinweg: Am bekanntesten dürfte die für die Romantik äußerst fruchtbare Beziehung zwischen Edgar Allen Poe und seinen europäischen Dichterkollegen sein. ¹⁾ Hingewiesen sei auch auf den Einfluß Ludwig Tiecks auf seinen amerikanischen Kollegen James Fenimore Cooper. ²⁾ Ein grundlegender Unterschied zwischen allen früheren Verbindungen über den Ozean hinweg und heutigen Dialog-Versuchen besteht in dem Faktum, daß es früher, trotz aller Differenzen, doch einen, wenn auch begrenzten Gleichklang, einen gleichen Ausgangspunkt gab. ³⁾ Zur Zeit Rainer M. Gerhardts waren die Unterschiede wesentlich komplizierter. Die Dichter lebten in verschiedenen Räumen, gingen von wesentlich unterschiedlichen Voraussetzungen aus, die nicht nur durch die Ereignisse der Kriegs- und Nachkriegszeit bestimmt waren. ⁴⁾ Das gegenseitige Verstehen mußte erst noch erarbeitet werden.

Sicherlich ist Rainer Maria Gerhardt mit seinem Lebenswerk gescheitert. Trotzdem können wir sagen, daß zumindest eine seiner Bemühungen weitergewirkt hat. Es handelt sich dabei um den poetischen Briefwechsel, der am 12.12.1950 von Gerhardt begonnen und von Charles Olson in einem langen Gedicht aufgenommen wurde. Diese beiden Gedichte sind ein Gipfelpunkt der deutsch-amerikanischen Literaturbeziehung in der Nachkriegszeit. Nach dem Tode Gerhardts im Jahre 1954 setzte Charles Olson seinem Freund mit 'The Death of Europe' ein Denkmal.

5.1 Gerhardt: *Brief an Creeley und Olson*

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

Fassung A: Eine fragmentarische Übersetzung des Anfangs ins Amerikanische durch Robert Creeley. ⁵⁾

Fassung B: Letter For Creeley And Olson. ⁶⁾

Fassung C: Brief an Creeley und Olson. ⁷⁾ (s. Anhang)

Am 5. Februar 1951 schickt Robert Creeley »a bunch of stuff included (& what I take as best, no matter the compliment) BRIEF AN CREELEY UND OLSON! A long one/ & pretty damn good« Um Charles Olson eine Idee von Ger_hardts 'BRIEF' zu geben, hat er den Anfang des Gedichtes übersetzt.

Allen drei Fassungen gemeinsam ist das Vergil-Zitat zu Beginn. Da Fassung A nicht vollständig existiert, kann nur festgestellt werden, daß die meisten Textbestandteile (Bilder, Zitate, theoretische Erwägungen, etc.) in anderer Anordnung und Umgebung auch in den Fassungen B und C auftauchen. Die Ende des Jahres in Origin IV veröffentlichte Fassung besteht aus sechs Teilen, betitelt 'Montage 1 - 6'; sie ist mit 196 Zeilen um 44 länger als die wiederum anders montierte Fassung C. Ich beziehe mich bei der Darstellung des Textes auf die Version C, da nur von ihr die deutsche Originalversion vorliegt. Veröffentlicht wurde sie im Jahre 1952 in dem Band umkreisung. ⁹⁾

Der 'Brief' besteht aus drei Teilen: *I montage, II montage, III brief.*

Das Vergil-Zitat zu Beginn aller drei Fassungen lautet in der Übersetzung Theodor Haeckers:

*Nymphen von Helikons Quell, meine Lust ihr, gönnet ein Lied mir, / So wie Codrus dem Freund, der nächst dem Apollo die schönsten / Strophen gedichtet.*¹⁰⁾

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

Die drei folgenden Verse lassen einen Optimismus bezüglich der Wirksamkeit von Poesie erkennen, der durch das sich anschließende Zitat noch verstärkt wird. Die Worte stammen von Saint-John Perse (EXIL - Pluies, Teil VII, Strophe 2)¹²⁾. Die Zitierweise ist eigenwillig: auch hier radikale Kleinschreibung, die Akzente werden fortgelassen, es finden sich geringfügige Verschreibungen. Die Starken versammeln sich an einem großen Tisch. Sie bewahren ihren klaren Blick und ihre Größe. In dieser Versammlung den jungen Dichter zu sehen, verwundert ein wenig. Der Anspruch ist groß, ob er eingelöst werden kann, sei vorerst noch dahingestellt.

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

*ein neu zeichen zu aufbruch
ein alt zeichen zu untergang*¹⁴⁾

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

*mit einem gros zerbrochener statuen
mit ein paar tausend zerfetzter bücher*¹⁵⁾

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

*immer die felder geerntet
immer der gleiche himmel über gebeugtem rücken von
erd schwer
und in regen das haus der abgeschiedenen seelen*¹⁸⁾

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

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

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

*but Creeley
finds me surely garrulous
and then Olson
too much
spoke about this paper
an inner
conference with all the
bits
good for montage*²⁰⁾

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

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

Gerade in seinem Brief an Creeley und Olson, wo er ausdrücklich in die Schuhe von Ezra Pound zu steigen versucht, zeigt sich, daß ihm diese doch ein wenig zu weit sind. Und auch sein europäi- sches Bewußtsein scheint hie und da an ihm zu schlottern, als sei es zum Hineinwachsen bemes- sen. Sprachlich äußert sich das als Glossolalie, als ein Reden in Zungen, nur daß es halt nicht wie beim Pfingstwunder jeder, sondern kaum einer versteht.²¹⁾

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

einsamkeiten über allen kontinenten
im einzig heimischen
genital
zu schüchtern für ihre bezeichnung 22)
zuflucht
zeit

Der Sprecher hat sein Ziel gefunden, zumindest ist er auf dem Weg dorthin. Die Tatsache, daß er 'genital' und 'zeit', zwar auseinandergerückt, in einer Zeile montiert hat, weist wohl darauf hin, daß hier niemand redet, der sich endgültig verabschiedet hat, um in einer (selbst-) konstruierten Vergangenheit unterzutauchen. Die beiden letzten Zeilen (»heim-zukehren / in den wirbel der zeit«) unterstützen diese Interpretation. Und wenn es einige Zeilen vorher heißt: »heimzukehren / im wirbel einer gedächtnisphrase / derweilen ein dante vergeht«, so ist auch hier, trotz aller Rückbezüge, Verweise und Zitate eine Richtung nach vorwärts durchaus zu erkennen. Heimkehr meint also bei Gerhardt keinesfalls ein nur restauratives Sich-Einnisten in vorgefundene Traditions-Räume, sondern auch ein Einmischen in die Fragen der Zeit.

Mißverständnisse hat vor allem Gerhardts gegen Ende des zweiten Teiles eingefügte 'lauretani-sche litanei'²⁵⁾ europäischer Städtenamen ausgelöst, vor allem bei Charles Olson, der seinen Schüler barsch zurechtweist:

I offer you no proper names
either from great cities
on the other side of civilization
which have only to be visited
to be got the hell out of, by bus
or motorcycle, simply because place
*as a force is a lie.*²⁶⁾

Was dem amerikanischen Freund entgangen war, ist die Tatsache, daß, um nur ein Beispiel zu nennen, auf die große europäische Kulturstadt Siena die mit den schrecklichsten Kriegsgreueln verbundenen Namen der Städte Verdun und Monte Cassino folgen.²⁷⁾

Auf weitere Einwände, die Charles Olson vor allem gegen diesen Mittelteil des Gedichtes vorbringt, wird im nächsten Kapitel (5.2) eingegangen werden.

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

im alten europa
übersetze pound
und williams
versuche
diese vokabeln in einer methode
hier noch unbekannt
zu neuer hebung
belastet mit
den pfade des sees

*der abgeschiedenen
im mondenen gedächtnis²⁸⁾*

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

*zugeritten in
manchen sprachen in
dieser noch störrisch
pack es beim schwanz olson³⁰⁾*

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

Nach einer sehr pessimistischen Beschreibung des Zustandes 'im alten Europa' taucht ein Hoffnungsschimmer auf:

*der sprache heimkunft
im späten gedicht
und doch
die neue grube des bauwerks entbehrt
nicht der rätsel³¹⁾*

Dieses Prinzip Hoffnung, das Heimat sucht und zu finden glaubt »im späten gedicht« wird sofort in Frage gestellt durch das anschließende »und doch« Die Arbeit am Fundament für das neue Bauwerk hat noch nicht einmal begonnen, und schon tauchen Zweifel und Fragen auf.»Während Fassung B des Gedichtes die Form der Montage sehr stark betont, wirkt die Buchfassung C durch die neue Anordnung der Texte und Textteile persönlicher. Auch die Bezeichnung 'Brief' für den dritten Teil deutet in diese Richtung. Dennoch bleibt auch hier der von Gerhardt an anderer Stelle beschriebene 'Montagestil' maß- und formgebend.³²⁾

Für die drei Teile des 'briefs an creeley und olson' trifft diese Feststellung sicher zu. Den gewaltigen Fundus abendländischer Geschichte auf wenigen Zeilen zitierend vorzuführen, dürfte allerdings in einem Gedicht Schwierigkeiten bereiten, das durch ein bestimmtes metrisches Schema gestützt ist. Die Montage immerhin ermöglicht die Zusammenführung der disparatesten Teile. An den Schnittstellen können sich Einsichten und Erkenntnisse ergeben, die neu und überra-

schend sind. Um es an einem Beispiel zu zeigen: Das Verschwinden Dantes aus dem Gedächtnis der Literatur zu verknüpfen mit einer Litanei europäischer Kultur- und Kriegsschauplätze ist sicherlich nur möglich in der Montage. Ob die Intentionen des Schreibenden auf entsprechende Erfahrungen und Kenntnisse beim Leser zählen können, muß allerdings unsicher bleiben. Der Lehrer Gerhardts ist hier Ezra Pound.

Und obwohl Robert Creeley in einem ersten Urteil Gerhardts Gedicht »pretty damn good« nennt, gibt es doch Entscheidendes, das er bemängelt. Und das ist eben diese große Abhängigkeit des Schülers Gerhardt von seinem Lehrer Pound.»

*What I don't like - that he leans real hard on Ez, for his string: 'and ... and ... and ...' [added below: "And I went up to Frieberg ... (!)" like Ez has it there.] Etc. But cool, even so, the switch, & shift, & the spread, & out tops: Tammuz, En-lil, all the lads. He works on a short line there, a 'phrase' string, somewhat too much so; again, the habit, some, from Ez. Damn well MUST be weaned.*³⁴⁾

Wenn man später entstandene Gedichte Gerhardts liest, kann man feststellen, daß es Creeley und Olson geschafft haben, Gerhardt vom Prinzip dieser an Pound geschulten Reihung abzubringen. Gerhardts formale Überlegung war der seines Freundes Olson verwandt: die Offenheit des Satzes, der Zeile forderten beide. Olson war ihm darin freilich weit voraus, und Gerhardt, bedrückt von der Last der geschundenen und noch immer betörenden Metaphorik Europas folgte ihm nicht. 1954 schied er freiwillig aus dem Leben.³⁵⁾

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

Olson, der stille und gewalttätige Lehrmeister, antwortet ihm.

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

*Of course, still, for this citizen, it's THE REPLY TO GERHARDT which woofs. I don't know why, on this one, I am its only champion (even you say, HU is the "best" thing in # 4 !) HU [Human Universe] may be the text but the DEMONSTRANDUM is also right there!*³⁸⁾

Ungeduldig erwartet er von Cid Corman das vierte Heft von *Origin*; er will seine beiden Texte, an denen er so intensiv gearbeitet hat, endlich auf Papier sehen. Corman soll ihm jeden Leserbrief, jede Reaktion auf Gedicht und Essay sofort mitteilen.³⁹⁾

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

*I feel finished with the frame of my people - that is, as an urgent necessity for me to come to conclusion about it (CALL ME ISHMAEL, sureley, was a document of that struggle. And so much of the verse - KINGFISHERS, e.g.). And I go off with an ease & a joy & a hunger which surprises and delights me!*⁴⁰⁾

Am 31. März scheint Olson eine eigene Fassung des 'Briefes' erhalten zu haben, kann sie aber nicht lesen, da ihm ein Mißgeschick zugestoßen ist:

I must say, it's my own fault, for I fucked up, by losing my German dictionary, taken with me, specially, for Gerhardt; left on boat, I guess. And me helpless, without it. Couldn't translate his BRIEF to you and me. And so, no way of acknowledging. Helpless. ⁴¹⁾

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

He asks (ha) if you are angry with him, i.e., "Fand er beides so schlecht...", meaning, like they say, did you find both the things (the translation & his BRIEF) so bad? I had written him, anyhow, noting yr loss of the dictionary, & so, he now knows why he hasn't heard, etc. ⁴²⁾

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

It's Gerhardt. I had taken it, for some time, as you least know, that my failure to respond directly to him for his LETTER to us, and his translation of LOBGESANGE, was a gross omission. So, with a miserable German dictionary sent to me, I fell to even though I took it (still take it) that my ignorance of German would not allow me to come to any more than a superficial measure of his succes. ⁴⁴⁾

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

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

*June 28th, '51, on this horst
on the Heat Equator, a mediterranean sea
to the east, and north
what saves America from desert, waters
and thus rain-bearing winds,
by subsidence, salt-waters* ⁴⁶⁾

Vergleicht man den Brief an Creeley mit der vorliegenden Fassung von To Gerhardt..., so fallen die wörtlichen Übereinstimmungen auf, ebenso wie die 'Gleichsetzung' Europa = Gerhardt. Und gleich darauf folgt sowohl im Brief wie im Gedicht die erste Abrechnung mit Gerhardts Lehrmeister Ezra Pound: »A zoo / is what he's come to, the old / Beginner, the old / Winner / Who took all, / for awhile«. Die Anspielung zu Beginn bezieht sich auf Pounds Aufenthalt in der Heilanstalt St. Elizabeth bei Washington. Die Warnung vor der Faszination, die noch immer von ihm auszugehen scheint, ist nicht zu überhören.»

Durch das ganze Gedicht ziehen sich alte Lieder aus Yukatan, der Landschaft, in der sich Olson 1951 aufhielt. Er stellt sie Gerhardts Zitaten und Anspielungen gegenüber. ⁴⁸⁾

The Mayan culture to which Olson refers is the proper gate to the center of the primordial that Gerhardt seeks. Mexico, Olson urges, is as close to a return to Sumer and a truly human universe as one can expect. If Gerhardt can "forget" the barren nominalization he practices in Europe's ruins and effect a proper return to space through Mayan verbs he will then appreciate the "present" (pun intended) Olson feels he has given him. ⁴⁹⁾

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

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

*The proposition, Gerhardt
is to get it straight, right
from the start.*⁵⁰⁾

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

*Or from the other side of time, from a time on the other
side of yourself
from which you have so lightly borrowed men, naming them
as though,
like your litany of Europe's places, you could take up
their power: magic, my light-fingered Faust,
is not so easily sympathetic. Nor are the ladies
worn so decoratively.*⁵¹⁾

Das Gedicht ist kein Produkt der Magie, sondern ein sehr bewußt konstruiertes Gebilde, das konkrete (und handfeste) Botschaften übermittelt. Und der Gegenstand des Gedichts ist nicht das, was Gerhardt angespornt hat zu schreiben: »You climbed up the tree after some foul berry / and fell down and died.« Man kann sich vorstellen, daß es den jungen deutschen Dichter hart getroffen haben muß, von seinem Freund solche Einwände zu hören.

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

*>Den von Curtius - wie auch von Gerhardt als seinem Adepten - vertretenen europazentrierten Historismus versteht Olson als Teil einer breit angelegten Propagandakampagne, mit der die Machtzentralen Europas wie Amerikas von den spezifischen Eigenheiten eines Kontinents, dessen Geschichte (...) durch "things", nicht "stories" bestimmt sei, abzulenken versuchten.*⁵³⁾

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

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

*Speak of the Festival's nearness, of the Kingdom's -
Of new wine in new skin: but speak is not*

*Until through all your dull and toughened souls
 Shall run my fiery blood, my Roman breath* ⁵⁵⁾
It is, of course, baloney. All is more serious than such recrudescence. And it is culture (history, when it is Europeanised) which leads to such nonsense. And gives such decent folk as Gerhardt, Curtius, and how many more, expectations. When they should have the present. Instead of the great shitting from the sky they have had. And will have more of. And so they look for the Legitimate Child they are promised will come up out of the Rhine, falsely promised by George, and all leadership. ⁵⁶⁾

Der zweite Abschnitt von Olsons Antwort liefert Einwände gegen Gerhardts 'Methode', die für ihn keine Methode ist: »Nor can I talk of method, in the face of your letter, / in verse or otherwise.« Der 'Brief' ist für ihn ein 'Tanz', der die Worte nur als Zeichen benutzt, nicht als Gegenstände, die für sich stehen. Die Poetik des Amerikaners (vgl. 6.1) ist direkter, in ihr steht das Ding als Objekt des Gedichtes für sich selbst, nicht für etwas »nderes wie bei Gerhardt. Dessen Rückbezüge auf die Tradition werden abgelehnt:

*And with no back references, no
 floating over Asia arrogating
 how a raiding party moves in advantage of a nation
 thereby
 eventually
 giving a language the international power
 poets take advantage of. (...)* ⁵⁸⁾

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

*but you will remember that even Caesar comes to this, certainly you
 who has written of Hamlet's death, who is able to handle such large counters
 as the classic poet handled bank-notes in our time, before prizes
 were his lot, and I am envious, who can do neither* ⁵⁹⁾

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

Yet: what I can't take ist, this European lump use of Tammuz, Enlil, Tamar, Nepos, Corydon, all that cataloguing of nouns spuriously in the beginning of the poem, or, in the end, that damn lazy run of places - litany - when i think of whitman, and such, as of, another continent! shit! plain - plural, of Asia, and Anabase, tambien - mierde - mierde a dieu, as it is ⁶⁰⁾

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

*(...) As they also,
with much less reason, from too much economics speak
of the dream
in a peasant's bent shoulders, as though it were true
they cared a damn
for his conversation* ⁶¹⁾

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

*The enormous tragedy of the dream in the peasant's bent shoulders
Manes! Manes was tanned and stuffed,
Thus Ben and la Clara a Milano
by the heels at Milano
That maggots shd/ eat the dead bullock* ⁶²⁾

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

*that woman - who is, with more resistance
than you seem to have allowed, named -
lends herself to him as concubine
what you forget is, you
are their son! You are not
Telemachus. (...)* ⁶⁴⁾

Gerhardt muß sich aus dieser falschen und unglücklichen Verbindung Pound - Odysseus⁶⁵⁾ - Telemach befreien, um zu sich selbst zu finden und seinen eigenen Weg als Dichter gehen zu können: »And that you come back / under your own / steam«.

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

*There are no broken stones, no statues, no images, phrases, composition
otherwise than
what Creeley and I also have,
and without reference to
what reigned in the house
and is now well dismissed* ⁶⁷⁾

Ein Vers in Gerhardts Gedicht verwundert Olson, verwirrt ihn: »pack es beim schwanz olson«. Trotz aller Wut über die auf zerbrochenen Steinen, Bildern und zerfledderten Büchern beruhende 'Selbstherrlichkeit' des jungen Deutschen versteht der Amerikaner doch den im Gedicht versteckten Hilferuf des Sprechers. Und damit Gerhardt wieder Boden unter den Füßen bekommt, damit

er seinen eigenen Weg gehen kann, will ihm Olson ein Geschenk machen: »I am giving you a present.

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

*"Great man,
in climbing up the tree,
broke his leg." ⁷¹⁾*

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

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

*Or come here
where we will welcome you
with nothing but what is, with
no useful allusions, with no birds
but those we stone, nothing to eat
but ourselves, no end and no beginning, I assure you, yet
not all the primitive, living as we do in a space we do not need to contrive
And with the predecessors who, though they are not our nouns, the verbs
are like! ⁷⁴⁾*

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

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

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

*In such simplicities I would have you address me,
another time ⁷⁵⁾*

Es ist das einfache Lied, das die Wahrheit spricht und nicht die Litanei großer europäischer Städte, deren Glanz und Bedeutung längst verloschen ist. Diesen Unterschied zwischen europäischem

und amerikanischem Standpunkt hat Robert von Hallberg im Hinblick auf Olsons Gedicht in eine einfache, provokative Formel gefaßt: »Europe is as far from America as the dead are from the living.«

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

Es kann nicht mehr darum gehen, den ganzen Apparat verflossener Entitäten aufzurufen, die Theatermaschinerie einer gut geölten Tradition, die zum Popanz ihrer selbst wurde und nur noch literarisches Dasein fristet. Kultur ist kein Stückgut. Sie läßt sich auch nicht >studieren< (...). Das will keiner Erlebnislyrik das Wort reden, die auch nur wieder Referenz wäre. Viel mehr entscheidet sich Erfahrenes am Material selber, am Widerstand, den die Worte dem, der sie benutzt, in den Weg legen.⁷⁷⁾

Gegen Ende seiner Entgegnung erinnert Olson Gerhardt noch einmal an den Ebereschensstab; er soll ein 'Andenken' sein, das heißt, er soll seinen neuen Besitzer immer wieder daran erinnern, daß es das einfache, das natürliche Lied ist, das es zu singen gilt; auch wenn dieses Lied »made up / of particulars only«, so ist es doch nicht mit Klatsch ('gossip') zu verwechseln; es ist eine Form der mythologischen Wahrnehmung der Welt.»

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

*"To his resting place in spring,
to his house in autumn,
I shall go
With autumn plant, arouse the mountain
With spring plant, arouse the mountain
In summer, walk in the background,
do not frighten the children,
do not sniff, neither here
nor there."⁷⁹⁾*

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

(..) the clue is (...) what the Gerhardt poem is: that the mythologic, as method, is the only true one because, it distinguishes blood from sun, and reality from its own identical mythology, and sets sun as source and art as source, in the two areas, that is, of life and the other thing which is life for us, conjecture. At the same time it carefully does not subtract heart or blood from the business of what we are and what we are here for, because they are the overwhelming human appearance and experience, short of the necessary relation to beasts and danderlions. Nor does it, what aestheticism has done, in defense from the slaughter of sheep, what Kafka, ultimately does, and so many others, it does not divide art from reality because it declares the relation of the mythological as method to the mythological as the other of the double face of reality.⁸⁰⁾

Die Fähigkeit, die Natur und die uns umgebende Realität mit den Augen der Mythologie zu sehen, ist uns abhanden gekommen. Damit haben wir in den Augen des Schreibers auch den Bezug zur Kunst verloren. Als Olson 1965 in Berlin war, beschäftigte er sich intensiv mit althochdeutscher Sprache und Literatur, um auf diese Weise mit der Mythologie der Deutschen bekannt zu werden.⁸¹⁾

Die Unfähigkeit der Europäer zu einer mythologischen Sicht der Wirklichkeit wie sie Olson in der Kultur der Mayas kennengelernt hat, ist die eine Seite der Medaille, die andere ist ihre Unkenntnis des Raumes (vgl. 4.3.1 und 2). Deshalb braten sie in der 'Hölle der Geschichte', wie es Robert Creeley in einem Brief an Charles Olson formuliert hat. Da es sich hier um eine zwar subjektive, aber dennoch nicht unkritische Würdigung von To Gerhardt ... handelt, die gleichzeitig versucht, die Kluft zwischen Amerikanern und Europäern zu erklären, sei auch sie ausführlicher zitiert:

R[ainer]/s hell is one of 'history'. In that sense, your poem, to him, is very straight. The problem sticks, though, how to extricate him, or any European. You can't offer them too easily, the switch of base terms, etc. No European has SPACE; they wouldn't know what you are talking about. (Thinking of one night, with Mitch & his wife [Denise Levertov] (she's English, etc.) and our excitement about SPACE, how very damn intense it was, even to talk that way about it, of how it is on us, American, etc. Whereas she did not even make the feel, any, of it - just unknown, that dimension.) You can say to them, Space, etc. It won't come in as anything but geometry. Out this window, - speckles of the fields, houses, etc. Walking back in the woods, here, - old ruins of houses, etc. Like that. The Alps were, in that sense, dull. The back of our place there in NH was a totally different reality. Altogether, and not, to point to it, any part of a look, etc. 82)

Das was Europäern groß vorkommt, die Alpen z.B., müssen einem Amerikaner zwangsläufig langweilig vorkommen angesichts des Raumes, der sie umgibt. Wäre es Gerhardt möglich gewesen, seinen geplanten Amerikabesuch⁸³⁾ zu verwirklichen, so wäre das gegenseitige Verstehen nicht so schwierig geworden.

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

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

*'To Gerhardt' must be placed with 'The Kingfishers' and 'In Cold Hell' as among the fully rendered projective poems of his early years. It has breadth of thought and is rich in mythic allusion, but the speaker is not a discoverer as he is the other poems; he has become an angry disciple whose advice has become imperious.*⁸⁴⁾

Betrachtet man die beiden ineinanderverwobenen Teile des Gedichtes, die Christensen hier nennt, so kann man sie auf der Seite recht gut unterscheiden. Der Mythos, die Lieder der Yukataner, ist abgesetzt vom übrigen Text. Es gibt einige wenige gelegentliche Überschneidungen. Der Atem, der die Zeile bestimmt, erscheint überwiegend kräftig und weittragend. Der Schreiber muß hier seinem Schüler Einsichten vermitteln, die sich nicht kurz, hastig und im Vorbeigehen fixieren lassen. Wird die Rede aber, wie oben gesagt, gebieterisch und bestimmt, so wird auch die Zeile kurz und prägnant.

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

In seinem Brief vom 15. 11. 1951 versucht Olson eine Klarstellung:

*...(and you might take a care to spell out 'content', in the light - again - of G[erhardt]'s misunderstanding of it as 'material': that content is the things which the poem contains, and that things in a poem are ideas simply because things, there, are as things there, totally content in the ultimate sense, not, as matiere - matiere is sound, but Mont St Victoire is the content, eh? and the painting (the finished thing) is the form.*⁸⁵⁾

Gerhardt zitiert in seinem Gedicht die Worte als Worte, sie sind nicht da als Dinge wie bei Olson. Bei diesem ist der Blick nicht rückwärtsgewandt auf verlorene und vergessene Traditionen, sondern nach vorn. Er macht seinem Gesprächspartner ein Angebot:

He offers America to the young German poet, not as a subjekt but as a location in the world where others are also inventing. The company, not the continent, is what the speaker proffers to Gerhardt.⁸⁶⁾

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

5.3 Weiterführung: Der Briefwechsel Olson - Creeley

Das 'poetische Ereignis' in Origin # 4 fand seine Fortsetzung. Wie auch bei anderen Freunden üblich (z.B. Cid Corman), wurde Rainer M. Gerhardt in den Briefwechsel zwischen Charles Olson und Robert Creeley miteinbezogen.

Schon in Gerhardts Korrespondenz mit Creeley und Olson war etwas Symptomatisches geschehen: auf der formalen Ebene der Sprache fanden zugleich Vereinheitlichung und Vermischung statt. Das Deutsch von Gerhardts Briefen erscheint in der Korrespondenz Creeley / Olson größtenteils in Form eines Referats, größtenteils aber auch in einer kursorischen Übersetzung von Creeley für Olson, und das nicht bloß ins Amerikanische, sondern zugleich auch in das persönliche Idiom, dessen sich die beiden untereinander bedienen und das als praktisch unübersetzbare Abart des Amerikanischen durch ihre Briefe geistert. Gerhardts Deutsch erscheint darin gleichsam wie aufgesogen. Jedenfalls wird auf diesem Wege Gerhardt rasch zum unsichtbaren Dritten in dem Dialog zwischen Creeley und Olson.⁸⁷⁾

Die Korrespondenz beginnt mit einem Brief Charles Olsons vom 21.4.1950 an Robert Creeley, und er beginnt sein Schreiben mit einer Begründung: »so Bill W[illiams] too sez, write creeley, he has ideas and wants to USE `em / so what do i do? / so i write«. Und es entwickelt sich einer der interessantesten und wichtigsten Briefwechsel der amerikanischen Literatur, dessen Veröffentlichung heute (1992) nach neun Bänden noch nicht abgeschlossen ist. Nach dem Tode des Nachlaßverwalters und Herausgebers »er Werke Olsons George F. Butterick hat Richard Blevins diese Aufgabe übernommen.

Anfang September 1950 taucht Rainer M. Gerhardt zum erstmal im Briefwechsel der beiden Amerikaner auf. Robert Creeley schreibt an Charles Olson:

*Enclosed 1 letter from man in Germany, might be an out. Wrote him, giving yr address & the Doctor's [William Carlos Williams, FJK], etc. Suggested he ask for poetry/ also for the piece coming in P:NY/ and a possible section made up from letters. Let's see what he does. Can't figure from his letter how much space he wants to give it.*⁸⁹⁾

Bei dem von Gerhardt angeforderten Text handelt es sich um den Essay über den projektiven Vers, der in der New Yorker Zeitschrift Poetry erschienen war. In seinem Brief vom 3. 11. 1950 zitiert Creeley aus diesem Brief Gerhardts. Was Creeley am meisten überrascht zu haben scheint, ist die Tatsache, daß es Ezra Pound war, der Gerhardt Creeleys Adresse gab: »The cool part: was Ez put him on to me, & will enjoy very much, yr being printed as the result.«

Der junge deutsche Verleger beschreibt seine Lage als abgeschnitten von allem, was in der Welt der modernen Literatur vor sich geht. So sei es ihm nur möglich, dem deutschen Lesepublikum Fragmente von dem zu vermitteln, was wichtig sei.

Creeley ist sofort bereit, die Arbeit Gerhardts mit eigenen Texten und denen Olsons zu unterstützen. Er entwirft auch gleich ein Programm und fordert seinen Briefpartner auf, sich nach jemandem umzusehen, der genug Deutsch kann, um Texte übersetzen zu können. Eine Probe seiner eigenen 'Übersetzungskünste' liefert er gleich mit, indem er drei Zeilen aus Olsons Gedicht ABCs (2) ins Deutsche überträgt. Um zu demonstrieren, was dabei herauskommt, wenn Enthusiasmus erforderliche Kenntnisse mißachtet, sei dieser Versuch kurz demonstriert:

Zuerst das Original:

*And the boat
how he swerves it to avoid the yelping rocks
where the tidal river rushes*

Dann die 'Übersetzung':

*Und das Boot
wie es abweicht, zu vermeiden die klässene Stein
wo schiesst der Ebbe & Flut unterworfenen Fluss...*

Dann Creeleys Kommentar: »Shit, Get an expert, eh.« Und er zieht seinen Experten zu Hilfe: ein Deutsch-Wörterbuch aus dem Jahre 1890.»

Anfang November 1950 bedankt sich Gerhardt bei Robert Creeley für die Überlassung von Texten und die Bereitschaft, die amerikanische Repräsentanz der Fragmente zu übernehmen. Gleichzeitig stellt er eine kleine Sammlung von Texten junger deutscher Autoren in Aussicht, die Anfang Februar 1951 in den USA eintrifft. Diese kleine Anthologie enthält auch Gerhardts Brief an Creeley und Olson⁹²⁾, der bei den beiden Amerikanern einen starken Eindruck hinterläßt.

Charles Olson beginnt fünf Monate später mit seiner Antwort To Gerhardt, There ...; gleichzeitig übernimmt er die Leitung des Black Mountain College. Die Arbeit an dem langen Gedicht steht im Mittelpunkt: »Go have coffee with Jalowitz (she is now translating Gerhardt for me, so that, we can, together, make a shining text.« Oder: »I take it, the GERHARDT, does well, if you can get through this forest, i shall be rewarded.« Die Übertragung von Gerhardts Text ins Amerikanische geht nur mühsam voran.»

Es ist nicht viel, was die beiden Amerikaner und der junge Deutsche gemeinsam verwirklichen können. Es sind die beiden Hefte der Fragmente, der poetische Briefwechsel und ein kleines Werk, das Gerhardt für Olson und Creeley produziert:

FERRINI & OTHERS, Gloucester, Massachusetts: [Vincent Ferrini, early 1953] . [Printed by Julius Engelberg in Karlsruhe, Germany, on commission of Rainer M. Gerhardt. 300 copies, not for sale.] 13 leaves. Yellow wrappers with title printed in black on cover. It contains fourteen poems, all anonymous, by Charles Olson, Robert Creeley, Cid Corman and Vincent Ferrini.⁹⁶⁾ Groß dagegen ist die Zahl der geplanten und teilweise vorbereiteten, dann aber doch nicht verwirklichten Projekte.

Da sind zuerst einmal Gerhardts Anstrengungen, Olsons Melville-Studie *Call Me Ishmael* dem deutschen Publikum näher zu bringen. Der Limes Verlag schien interessiert gewesen zu sein, ebenso der Claasen Verlag⁹⁷⁾. Neben Gerhardts Bemühungen, für dieses Werk einen deutschen Verlag zu finden, wird eine französische Ausgabe im Pariser Verlag Gallimard vorbereitet.⁹⁸⁾ Außerdem versucht man, für Olsons Essay *Human Universe* eine Publikationsmöglichkeit in Europa zu finden. Beide Versuche scheitern, da daß deutsche Lesepublikum zwar an *Moby Dick* interessiert ist, nicht aber an einer Studie über dessen Autor.⁹⁹⁾

Viel Arbeitszeit und -kraft beansprucht die Vorbereitung einer amerikanischen Ausgabe von Fragmenten, denn man ist mit Cid Corman, dem Herausgeber von *Origin* nicht sehr zufrieden und hofft, mit einer eigenen Zeitschrift unabhängiger zu sein, die eigenen Texte angemessener präsentieren zu können. Nach Creeleys Vorstellung:

*... an AMERICAN parallel of FRAGMENTE, i.e., to continue that title, contents of course altogether different, but to keep format (tho different covers, etc.) generally the same. In short, what wd/ be great: to build up this press here, FRAGMENTE, to secure a series of mag/ in German, in English, eventually in French, etc., and, with them, editions, separate, of relevant material on the hand-press. Sd press cannot be used too easily for mag/ issue, i.e., size of type, etc., hard to handle, but an issue of FRAGMENTE, at 1000 copies, does print for \$ 250. The works. So we can damn well figure it, it is NOT an impossible cost, etc. In any case, I am excited.*¹⁰⁰⁾

Da Gerhardt mit der Finanzierung der deutschen Ausgabe von Fragmenten so sehr beschäftigt ist, daß eine Konkretisierung des Plans nicht sehr rasch voranschreitet, kommt es erst im Sommer 1951 zu weiteren Überlegungen. Die Verwirklichung der Idee erhofft man von dem geplanten Besuch Gerhardts bei Creeley in Südfrankreich:

*The main thing is that Gerhardt's back on. A letter in yesterday, & all goes pretty cool. He's been pretty well smothered, I take it, with work, & had not been able to get out. He now plans to make the tour in September, & I'll see him then. In the meantime, have to get on with the Am/ issue biz [Added: He gives me free hand.] So: here's what I'd like to figure, roughly, & tell me what you think.*¹⁰¹⁾

Der Titel scheint auch schon festzustehen. In einem Brief an Arno Schmidt spricht Gerhardt von seinem 'amerikanischen geschwisterunternehmen': re/SOURCE¹⁰²⁾. Das Projekt kommt voran: Creeley bittet Olson, sich um einen Maler zu kümmern, der das Titelblatt dieser Ausgabe gestalten soll¹⁰³⁾. Er selbst schreibt an einem Essay über die neue amerikanische Literatur. Gerhardt arbeitet an Notizen zu Olsons Gedichten.

Charles Olson ist begeistert von der Idee und schickt auch gleich ein Gedicht:

*It's damned good news (I figure between you - you & G - you have any of my stuff you might want to hook on - smaller things, as you say ((the smallest is, that gig, IMAGI:
THESE DAYS*

*whatever you have to say, leave
the roots on, let em
dangle
And the dirt
just to make clear
where they come from*¹⁰⁴⁾

Das Gedicht erschien in der Übersetzung Gerhardts im zweiten Heft der *fragmente*. Gleichzeitig vermittelt Gerhardt Texte seiner Freunde an die schweizer Zeitschrift *Essence: Monatsschrift für originalgraphik und dichtung*, die in Zürich 1950 und 1951 erschien. Ein angestrebte Verbindung zu der renommierten französischen Literaturzeitschrift *Cahier du Sud* kommt nicht zustande.

Trotz der vielfältigen Bemühungen scheitert das Projekt der amerikanischen Ausgabe. Die Gründe sind vielfältig. So kommt z.B. der in diesem Zusammenhang geplante Kauf einer eigenen Druckerpresse nicht zustande. Die wichtigste Ursache ist aber auch hier wieder die fehlende finanzielle Basis.

Mitte Februar faßt man den Plan zu einer Flugblattserie. Gerhardt will die technische Seite der Arbeit übernehmen: Typographie, Druck, etc.¹⁰⁵⁾. Creeley ist einverstanden, er traut Gerhardt mehr zu als Cid Corman, dem amerikanischen Herausgeber und Verleger ihrer Texte: »I do trust G/ in a way I can't Cid; I don't ever see he sees anything. Anything at all.«) Aber auch dieses Vorhaben zerschlägt sich, die Serie kann nicht erscheinen.»

Ebenfalls nicht verwirklicht wurde eine in Südfrankreich geplante Anthologie amerikanischer Dichtung¹⁰⁷⁾ in der Art von Pounds 'active anthology'. Beginnend mit Walt Whitman sollten auf 160 Seiten die vielfältigen Verflechtungen in der Landschaft der amerikanischen Poesie durch eine besondere Anordnung der Gedichte und eine besondere Typographie deutlich gemacht werden. Gerhardt war als Übersetzer und Verleger vorgesehen, Geld für das Projekt sollte vom Marshall-Plan kommen. Charles Olson begrüßt den Plan und will sich für ihn einsetzen.

Es sind die enormen Anstrengungen Gerhardts, die für die Amerikaner wichtig sind, sein Gespür für das Verwandte. Creeley konstatiert ihm: »Has the ear & the way of it (...)When does he sleep.«) In einem einen Tag später geschriebenen Brief drückt er seine Freude darüber aus, daß man in dem jungen deutschen Dichter einen Partner gefunden hat.»

Drei Monate nach seiner Kontaktaufnahme ist Gerhardt bereits der immer anwesende Dritte im Bunde. Wie selbstverständlich fragen sich Creeley und Olson, wenn es darum geht, einem ihrer Texte eine Öffentlichkeit zu schaffen, ob dies nicht eine Sache für Gerhardt sei (»as possible thing for G/«). Und sie freuen sich, als William Carlos Williams Gerhardt Teile seines großen *Poems Paterson* zur Verfügung stellt: der kleine poetische Zirkel, zu dem noch Cid Corman, der Herausgeber des Literaturmagazins *Origin* stößt, vergrößert sich, erhält ein festes Fundament. Die beiden Amerikaner sind durchgehend bemüht, weitere amerikanische Dichter, von deren Werk sie überzeugt sind, dazu zu bringen, ihrem deutschen Partner 'Material' zur Verfügung zu stellen.¹¹¹⁾

Im Mai 1951 geht Robert Creeley mit seiner Familie zuerst nach Fontrousse und später nach Lambesc in der Nähe von Aix-en-Provence. Ein Jahr später übersiedelt er nach Mallorca und lebt dort bis 1955. Die größere räumliche Nähe zu Freiburg verspricht eine Intensivierung der Beziehung zu Gerhardt.

In Olsons Briefen aus dieser Zeit spricht ein gewisser Neid auf die Situation, in der Creeley leben kann: gemeinsam mit Freunden etwas verwirklichen, das wichtig ist:

And all love to you all, the four of you - and best to Bud, who seems close, through you. And Bryant and G[erhardt]. You are now having it, lad! Wish I were there. ¹¹²⁾

Gerhardts für Mitte November 1951 angekündigter Besuch in Aix-en-Provence verschiebt sich, es gibt auch kein anderes Lebenszeichen von ihm. »I haven't heard anything from G/ for too damn long; I always get so damn nervours«, schreibt Creeley an Olson. Erst Anfang Januar kommt ein Brief:

I had a letter from Rainer, a whole batch, and they were very damn fine. The trouble has been that they were broke; he notes getting back to Freiburg late Xmas eve, after having hitchhiked to Frankfurt to try to raise some [word added in ink:] money. Anyhow, they are both, Renate & him, so great: I feel, as usual, very small that I ever do get nervous, etc. He says he's written to you, and adds, "Betrachte mich in vielen als sein schüler und feiere ihn als den bedeutendsten poeten der nachpound-williamschen generation. Wäre froh, wenn er mich als schüler akzeptieren würde. Das klingt seltsam, aber es ist so..." ¹¹⁴⁾

In den oft schwierigen Momenten der Beziehung wird deutlich, daß es sowohl Creeley wie auch Olson nicht nur darauf ankommt, in Europa eine Publikationsmöglichkeit zu finden, sondern Freunde, die sich mit dem auseinandersetzen, was sie schreiben, es kommentieren und so eine unverzichtbare Hilfe sind: »what they both say helps so damn much, and so much just now when I am so goddamn spread, etc.« Creeley schreibt zu dieser Zeit sein Gedicht For Rainer Gerhardt, von dem Charles Olson sagt, daß es einen Höhe- und Wendepunkte in Creeleys lyrischer Produktion darstelle.

Die angesprochenen Schwierigkeiten der Freundschaft versucht Robert Creeley zu analysieren. Die Differenzen beruhen auf der unterschiedlichen Herkunft: Amerika ist anders als Europa. Diese Binsenwahrheit, die Charles Olson in seiner Entgegnung auf Gerhardts 'Brief' so eindringlich seinem deutschen Freund ins Gedächtnis geschrieben hat, ist Ursache vielfältiger Probleme und Mißverständnisse:

Listening to him, there was often this confusion - where does the experience become personal, where does it define itself as 'one man'? Likewise, it involves responsibility, - what a man can deal with as his own, where to act on it, and how.

Being with him, I felt the 'European' as I had never got it before, the time in it, the literal progression of detail. He had said that I wrote something like a European, i.e., that I related my material in their way; and I was interested, because I don't believe that I do, or don't from what very little knowledge I have of that work he refers to. But then, later, just before he left, he said, we work on two different grounds. I thought that was more true. ¹¹⁷⁾

Diese, die Arbeit betreffenden verschiedenartigen Ausgangspunkte und Hintergründe vermögen die Freundschaft nicht zu beeinträchtigen. Das Interesse an persönlichen und familiären Dingen wächst. So kann Creeley drei Monate nach Beginn des Briefwechsels an Olson schreiben:

Confess to me (!) that he's 24, which, how abt that, my age, & as well, he too, had been expecting their 2nd kid (since December 16th!) - very damn uncanny. ¹¹⁸⁾

Desweiteren enthält der sechsseitige Brief »a good deal more on ars poetica« aber auch Schwierigkeiten: »my fucking german is nichts.« Es werden Photos ausgetauscht, auf denen der Deutsche als Motorradfahrer zu sehen sein muß, denn er taucht in den folgenden Briefen immer mal wieder als der 'motorcycle rider' auf.»

Zeitweilig gibt es Störungen und Verzögerungen im Briefwechsel:

I have written to G/, but no answers on any of the letters sent him since we got here. I suspect he's off on the motorcycle. Damn well hope he makes it here, tho beyond some note to that purpose, i.e., his own hope, I haven't heard. ¹²⁰⁾

Die Hoffnung, die Creeley hier ausspricht, bezieht sich auf die bereits erwähnten Pläne Gerhardts, nach Südfrankreich zu übersiedeln. Was in dieser engen Zusammenarbeit hätte verwirklicht werden können, wenn dieses Projekt Wirklichkeit geworden wäre, läßt sich nur vermuten. Robert Creeley gründet später auf Mallorca einen eigenen Verlag, 'The Divers Press'.

Einen kleinen Einblick in die Lebensumstände der Gerhardts vermittelt Creeleys Brief vom 5. 10. 1951, in dem er aus einem Brief Renate Gerhardts zitiert:

"I am sitting here in a bureau, tiping french texts and have just a little rest for a private letter. Life has so much changed for us all during these last days since I am sitting here all day, children and Rainer lonely at home. But that goddamn money. And must be happy to have this job and to have some money regularly to pay the rent and all one needs for that little bit of life. Two days before my job began we fetched little Ezra from grandpa in Buehlertal where we left him because first number for fragmente didn't leave us time enough to have him with us. He is well and a very well-humoured baby, but not quite correctly feeded during his absence; so I have little bit sorrow about him. But beeing the happiest men of the world to be now together - quand meme all in one room. Rainer is busy to be ready for his visit chez nous and very happy to start soon..." ¹²¹⁾

Creeley freut sich auf diesen Besuch; er möchte Rainer dann selbst mit dem Auto zurückbringen, um auch Renate und die Kinder kennenzulernen (»They sound like very damn fine people.«). Es fallen zwar oft heftige Worte sowohl von Olson als auch von Creeley, wenn Gerhardt die hohen Erwartungen, die er selbst hervorruft, nicht einlöst, aber man kann ihm nicht böse sein: »I damn him very often, not hearing, but do feel so damn silly whenever the letters come in.«

Am 23. 2. schreibt Creeley an Olson, daß er Gerhardt in Freiburg besuchen wolle. Zwei Wochen später schreibt er von dort:

Rainer G/ very very decent, likewise Renate, and do not see why something can't move. Fragmente 2 now in press & should be around April 1st or shortly thereafter. Plans for the little press (saw pictures of it & description of platen, etc., can handle a hell of a lot) depend on how soon they can all get into France. (...) Titus G[erhardt] - yanking at this machine, wich I don't manage with much confidence anyhow S- they have the damn y where the z should be, etc. ¹²⁴⁾

Gerhardt begleitet Creeley nach Südfrankreich, und das Pläneschmieden nimmt keine Ende. Die Familie soll möglichst bald nachkommen. Es scheint für die Gerhardts unmöglich, in Deutschland das verwirklichen zu können, was sie sich vorstellen. Renate Gerhardt schreibt ihrem Mann nach Aix, daß das französische Konsulat mit einer Einwanderung einverstanden sei und die Formalitäten in sechs Wochen erledigt sein könnten, was Robert Creeley verwundert: »which is damn short, believe me, for the european formality.« Aber auch dieser Plan scheitert wie so viele andere, und Gerhardt muß die Unmöglichkeit der Verwirklichung seiner Vorstellungen in Deutschland teuer bezahlen.»

In seinem Brief vom 27. 3. 1952 gibt Robert Creeley seinem Freund in Amerika eine Vorstellung vom Leben im Nachkriegsdeutschland, insbesondere ein Bild von den Schwierigkeiten, mit denen ein junger, gleichaltriger Dichter und Verleger zu kämpfen hat. ¹²⁶⁾ Für ihn ist es keine Frage, daß Gerhardt in Deutschland scheitern muß und er versucht, dies seinem Freund klar zu machen. Es gibt Mißverständnisse, Probleme, und manchmal scheint es zu handgreiflichen Auseinandersetzungen zu kommen: »Some nights it came almost ugly, and we were very close to fighting, though it would have been even a love in that.« In seinem Gedicht For Rainer Gerhardt be-

schreibt Creeley auf sehr eindrucksvolle Weise die schwierigen Bedingungen dieser Freundschaft. In seinem Brief heißt es: »No one ever said it was easy, etc. The damn cheap words that sometimes fall in.«

Der veröffentlichte Briefwechsel endet mit einem Brief Charles Olsons vom 26. 4. 1952. - Da weitere Bände und damit weitere Informationen über Rainer M. Gerhardts Arbeit und Freundschaft mit Robert Creeley und Charles Olson zu erwarten sind, bleibt eine Fortsetzung dieses Kapitels nicht ausgeschlossen.

5.4 Olson: *The Death of Europe*

*Impossible, rightly to define these
conditions of
friendship, the wandering & inexhaustible wish to
be of use, somehow
to be helpful¹²⁹⁾*

Einen Monat nach Gerhardts Tod schreibt Charles Olson sein funeral poem for Rainer M. Gerhardt¹³⁰⁾. Der Ton hat sich fundamental geändert. Nicht mehr der Zorn über die Anmaßung des jungen Europäers beherrscht den Text, sondern die Trauer um den Verlust eines Freundes, der, obwohl es Schwierigkeiten gab, nicht von seinem Ziel abließ, eine Brücke zu schlagen vom alten zum neuen Kontinent.

Ein anderer Brückenschlag greift Olsons Nachruf auf. 1961 gab Walter Höllerer zusammen mit Gregory Corso die Anthologie Junge Amerikanische Lyrik heraus. Sie wurde eröffnet mit *The Death of Europe*. Die Herausgeber wollten damit aufmerksam machen auf ihren Vorgänger, von dem Höllerer im Nachwort schreibt:

Bald schon nach 45 gab es Kontakte der jungen deutschen Literatur mit den jungen Amerikanern. So brachte Rainer M. Gerhardt, der zu früh Verstorbene, in seiner Zeitschrift »fragmente ... Blackmountain-Review« widmet ihm Gedichte; William Carlos Williams, der Freund der San Francisco Gruppe, unterstützte die Bestrebungen der jungen deutschen Lyrik; Charles Olson, der Inspirator der Blackmountain-Dichter, widmete Rainer M. Gerhardt den Nachruf mit dem Titel »The Death of Europe«

Und sie wollten aufmerksam machen auf den ersten gelungenen Versuch eines poetischen Gesprächs über den Atlantik hinweg. Bei einer von Walter Höllerer im Winter 1966/67 initiierten Veranstaltungsreihe mit dem Titel Ein Gedicht und sein Autor trug Charles Olson sein Gedicht *To Gerhardt...* vor.¹³²⁾ Beide Bemühungen führten leider nicht dazu, die Vermittlungsarbeit Gerhardts in Deutschland bekannter zu machen.

Olson eröffnet seinen Nachruf mit einer Anekdote, die noch einmal die unterschiedlichen Standpunkte betont. Weil er anders nicht kann, hört er aus der Reaktion eines anderen, statt 'Dionysos' 'Dinosaurier' heraus. Seine Erklärung dieses Mißverständnisses erscheint, bedenkt man die Herkunft, den geistigen Raum der beiden Freunde, sehr verständlich: »it has to do with how far back are / Americans / as well as, / Germans«

Trotz des Bewußtseins von all den Verständnisschwierigkeiten war Gerhardt für ihn »the first of Europe / I could have words with«. Und er findet eine Entsprechung:»

*as Hölderlin on Patmos you
trying to hold bay leaves
on a cinder block!*¹³⁵⁾

Für Gerhardt waren die Blätter des Lorbeer blutrot und kündeten schon 1949 von einem tragischen Ende¹³⁶⁾, über das der Freund fünf Jahre später Vermutungen anstellt:

*Were your eyes
brown, Rainer?
Rainer,
who is in the ground,
what did you look like?
Did you die of your head bursting,
like a land-mine?
Did you walk
on your unplanted self?*¹³⁷⁾

Der 'geplatze Schädel' und das 'ungepflanzte Selbst' dürften durchaus die Todesursachen gewesen sein. Der 'geplatze Schädel', übervoll von Ideen, Plänen, Aufgaben und Verpflichtungen, konnte das nicht ertragen, was Gerhardt ihm zumutete. Es war zu viel für einen Menschen, auch wenn er Freunde wie Olson hatte. Das 'ungepflanzte Selbst' als Todesursache weist auf die Kritik in Olsons Antwort auf Gerhardts 'Brief' hin (vgl. 5.2). Die Tradition des (untergegangenen) Abendlandes konnte nicht der Boden sein, in den ein junger Dichter im Nachkriegsdeutschland sich einpflanzen konnte. Dieser Boden war nur ein »cinder block

Hinzu kommt, so Olson, die Blindheit, mit der auch die Freunde geschlagen waren, so daß sie nicht erkennen konnten, worauf es ankommt:

*(...) by creation we are
moles. We are let out
sightless, and thus miss
what we are given, what woman
is, what your two sons
looking out of a picture at me,
sitting on some small hillside -
they have brown eyes, surely.*¹³⁸⁾

Blind wie die Maulwürfe gehen wir durchs Leben und erkennen nicht die Schwierigkeiten, unter denen der andere zu leiden hat, und erkennen auch nicht das, was zählt: die braunen Augen der Söhne. Nicht die Literatur, die Freundschaft ist es, die hier zählt. Sein Hauptwerk *The Maximus Poems* beendet Charles Olson mit der Zeile: »my wife my car my color and myself«, mit den 'Dingen' also, die von existentieller Bedeutung sind.»

»Rainer, the thyrsus / is down« - Der Thyrsus, Kennzeichen des orgiastischen Dionysos-Kultes, ist eine wesentliche Metapher in Gerhardts Werk. In seinem langen Gedicht der 'tod des hamlet' (vgl. 3.3.1) symbolisieren er und das Bild des gekreuzigten Christus eine Durchdringung von antikem Mythos und christlicher Religion. Verständlich also, daß Olson hier und in der Anekdote zu Beginn seines Gedichts Dionysos nennt, wenn er an seinen Freund denkt. Er knüpft in den folgenden Zeilen auch eine Verbindung zwischen dem Thyrsusstab und einem Geschenk (einem Ebereschensstab), das er in 'To Gerhardt, There, Among Europe's Things...' seinem europäischen Gesprächspartner machte und das ihm helfen sollten, die Gefahren zu meistern, die nach Olsons Auffassung in der zu engen Bindung an die abendländischen Traditionen lagen.

*I can no longer
put anything
into your hands
It does no good
for me to wish
to arm you ¹⁴¹⁾*

Was vor drei Jahren noch Zurechtweisung war, wird jetzt als fürsorgendes Geschenk gedeutet, das zu spät gekommen zu sein scheint. Der Ebereschentab hat keine Funktion mehr, und auch das Ruder, Bild für den Versuch, eine Richtung zu suchen und einen Ort zu finden, das ebenfalls schon in To Gerhardt... erwähnt wurde, ist als Geschenk untauglich geworden. Der Trauernde kann nur nach rückwärts schauen, die Dinge haben nur noch einen Sinn als Gegenstände der Erinnerung, als Andenken:

*I can only carry laurel,
and some red flowers,
mere memorials, not cut
with my own knife an oar
for you, last poet
of a civilization ¹⁴²⁾*

»Last poet of a civilisation« Einen 28jährigen Dichter, für den der Tod der einzige Ausweg war, mit diesem Titel zu ehren, bedeutet nicht mehr und nicht weniger, als daß mit ihm eine ganze Welt verlorengegangen ist. Gerhardts Tod wird von Olson mit diesen Worten und dem Titel des Gedichts als der Tod Europas, der Tod des Abendlandes gedeutet. Aus den Gegensätzen des ersten Gedichts (To Gerhardt...) sind Gemeinsamkeiten geworden. Der Tod hat einen hoffnungsvollen Beginn zerstört.

Sehr eindrucksvoll reflektiert Olson im vierten Abschnitt seines 'funeral poems' zwei Möglichkeiten, die ein Überleben im doppelten Sinn hätten ermöglichen können. Da sind zum einen die von den Vorfahren übermittelten 'falschen' Geschichten, sprich Traditionen, die von beiden, dem Amerikaner und dem Deutschen, unkritisch aufgenommen werden mußten, da ihnen das Instrumentarium ('die Zähne') fehlte, diese Traditionen als falsche Wege zu erkennen und zu vermeiden. Olson kleidet diese Erkenntnis in ein Bild, das er bereits in To Gerhardt... aus den Liedern der Yukataner zitiert hat:

*What breaks my heart
is that your grandfather
did not do better, that our grandmothers
(I think we agreed)
did not tell us
the proper tales
so that we are as raw
as our inventions, have not the teeth
to bite off Grandfather's
paws ¹⁴³⁾*

Was Gerhardt hätte helfen können, wären nach Auffassung seines Freundes gesunde Zähne gewesen, die in den sprichwörtlichen Silberdollar hätten beißen können, um ihn auf seine Echtheit zu prüfen. Herkunft, Zeit und Raum im Sinne von Tradition machten dies unmöglich.

Aus dieser Erkenntnis hätte eine andere 'Rettungsmöglichkeit' erwachsen können: das Exil. Es ist bereits an anderer Stelle darauf hingewiesen worden, daß Gerhardt erwog, Deutschland zu verlassen, um nach Südfrankreich zu gehen. Im März 1952 hatte er Robert Creeley besucht, der dort mit seiner Familie lebte. Dieser Plan zerschlug sich. Aber schon bereits früher, gegen Ende 1950, scheint er vorgehabt zu haben, nach Amerika auszuwandern. Um seine Bedenken zu zerstreuen, schreibt ihm Charles Olson in einem Brief vom 15. 1. 1951:

At the same time, I don't think you should be too worried about any of us, so far as war is concerned: I take it both Creeley and I are not army men. And Bill [William Carlos Williams, FJK] is settin there, solid, in Rutherford. And these are the workers who ought, among them, to bring about this much desired thing: you're coming!

But it will take time. For it means raising up institutions!

(Oh, yes: a motorrad, is, here, where space is so huge, of no use whatsoever! (Bus, my lad, BUS or PLANE, is, the way, der weg ueber die steppen! ¹⁴⁴)

Aber auch diese Möglichkeit, den Verhältnissen im Nachkriegsdeutschland und der übermächtigen Tradition zu entfliehen zerschlug sich. Und so kann Olson, sich dieses Auswanderungsversuches erinnernd, in seinem poetischen Nachruf schreiben:

*(O, Rainer,
you should have ridden your bike
across the Atlantic instead of your mind,
that bothered itself to much
with how we were hanging on
the horse's tail, fared, fared
we who had Sam Huston, not
Ulysses ¹⁴⁵)*

Der Wunsch bezeichnet das Unmögliche: Es war Gerhardt nicht möglich gewesen, von den Bedingungen abzusehen, in denen er gefangen war. Ein Ausbruch aus dem Teufelskreis von Niederlagen, die er erleiden mußte, gelang nicht. Die Zeitumstände und das Gebundensein an die eigenen Wurzeln und Ziele ließen nur eine 'geistige Reise' über den Atlantik zu. Gerhardt war nicht Odysseus, höchstens Telemach. Dem amerikanischen Freund bleiben nur die Trauer und die Wut über die Verhältnisse und die Menschen, die den Tod seines Partners (mit-)verschuldeten:

*I can only cry: Those
who gave you not enough
caused you settle for
too little*

*The ground
is now the sky ¹⁴⁶)*

Faßt man die Aussagen und Impulse, die von den beiden Gedichten Olsons ausgehen, zusammen, so kann die These gewagt werden, daß von diesen poetischen Reaktionen, mögen sie noch so subjektiv gefärbt sein, eine der stärksten Wirkungen ausgehen, die Rainer Maria Gerhardt gehabt hat. Zumindest wird klar, daß seine Wirkung nicht nur in seiner Vermittlungsarbeit liegt, sondern auch in den Reaktionen seiner Freunde, auf die er Einfluß genommen hat, und die in seinem Tod einen unersetzbaren Verlust sehen, ein Ende, das das Ende einer ganzen Welt bedeutet.

*O my collapsed brother,
the body
does bring us*

down

*The images
have to be
contradicted*

*The metamorphoses
are to be
undone
The stick
and the ear
are to be no more than
they are: the cedar
and the lebanon
of this impossible
life.¹⁴⁷⁾*

Zum Schluß dieses Kapitels möchte ich die letzten Verses des Nachrufs zitieren, die für mich zu den schönsten gehören, die eine Freundschaft hervorgebracht hat. Sie zitieren noch einmal ein Bild aus Gerhardts Brief an Creeley und Olson, das auch den Titel zu dieser Arbeit lieferte. Es ist das Bild des jungen Perdes (»zugeritten in manchen sprachen«), das wünscht, von seinem Lehrmeister gezäumt und auf den richtigen Weg gebracht zu werden. Und der Lehrmeister nimmt den Ebereschensstab, den er seinem Freund in seiner Antwort auf diesen Brief geschenkt hatte, wieder zurück.

*What you have left us
is what you did
It is enough
It is what we
praise
I take back
the stick.
I open my hand
to throw dirt
into your grave
I praise you
who watched the riding
on the horse's back
It was your glory to know
that we must mount
O that the Earth
had to be given you
this way!
O Rainer, rest
in the false
peace
Let us who live
try¹⁴⁹⁾*

Anmerkungen

- 1) Hierbei ist nicht nur an die Zusammenarbeit mit Baudelaire gedacht, sondern auch an die mit deutschen Romantikern wie z.B. Fouqué.
- 2) Arno Schmidt schildert den Versuch Coopers, sein großes Vorbild bei einem Deutschlandbesuch kennenzulernen in seinem Tieck-Essay; in: Bargfelder Ausgabe, II/2, Zürich 1990, Seite 287 f.
- 3) Das mag vor allem in der Tatsache begründet liegen, daß die amerikanischen Autoren bis hin zu Walt Whitman (z.T. auch er noch) sehr stark von europäischer Tradition geprägt sind. Für Charles Olson beginnt die amerikanische Literatur mit Herman Melville. Vgl. Call Me Ismael, München 1979, Seite 17.
- 4) Vgl. Kapitel 4.
- 5) Charles Olson / Robert Creeley, Complete Correspondence, Vol. 4, Santa Barbara. Cal. 1982, Seite 125-126 (Brief Creeley vom 5.2.1951)
- 6) In: Origin, Vol. IV (Winter 1951/52), Seite 187-193 (Übersetzung: W. Heider und J.Jalowetz).
- 7) Rainer M. Gerhardt: umkreisung, Karlsruhe 1952, Seite 25-30.
- 8) Olson/Creeley, a.a.O., Seite 125.
- 9) Weitere Veröffentlichungen des 'Briefes':
 - Falk 9, Odisheim 1984, o.P. (C),
 - Work 3, Detroit 1966, Seite 6-11 (B),
 - Address, Vol. I, No. 2, o.O., o.P. (C),
 - Charles Olson: Gedichte, Frankfurt/M 1965, Seite 97-98 (C, Teil II).
- 10) Vergil: Hirtengedichte, Frankfurt/M 1958, Seite 33.
- 11) Gerhardt, a.a.O., Seite 25.
- 12) Saint-John Perse: Oeuvres complètes, Paris 1972, Seite 150.
- 13) Gerhardt, Ebda.
- 14) A.a.O., Seite 26.
- 15) Ebda. - Die beiden Zeilen entstammen E. P. Ode pour l'élection de son sépulchre, einem von Gerhardt übersetzten Gedicht Ezra Pounds (»For two gross of broken statues, / For a few thousand battered books.«, in: Ezra Pound: Personae - Masken, Zürich 1959, Seite 298.)
- 16) Saint-John Perse, a.a.O.
- 17) Ebda.
- 18) Gerhardt, a.a.O.
- 19) Ezra Pound: The Cantos, London 1986, Seite 425.
- 20) Gerhard, Letter, a.a.O., Seite 193.
- 21) Helmut Salzinger: Der Fall Gerhardt oder Geschichte einer Wirkung, in: Stefan Hyner & Helmut Salzinger (Hrsg.): Leben wir eben ein wenig weiter. Über das Nachleben des Dichters Rainer Maria Gerhardt, Odisheim 1988, Teil I, Seite 43.
- 22) Gerhardt, Brief, a.a.O., Seite 27.
- 23) A.a.O., Seite 28.
- 24) Ebda. - Einige Zeilen vorher finden wir bereits einen Hinweis auf Dante in der Zeile »das thema francesca im ersten akt« a.a.O., Seite 27. - Francesca da Rimini und ihr Liebhaber Paolo Malatesta erscheinen im fünften Gesang des Inferno.»
- 25) Eine Aufzählung von Städten, die für jeden Europäer sowohl mit Hochachtung vor den kulturellen Leistungen, die diese Namen assoziieren, als auch mit Verachtung für die mit ihnen verbundenen Kriegstaten verbunden sind, lauretanische Litanei zu nennen, erscheint nicht nur gewagt, für manche vielleicht sogar blasphemisch, sondern ist Ausdruck einer Haltung, die nicht nur die positiven Seiten der eigenen Herkunft kennt, sondern auch deren Schattenseiten. Es geht Gerhardt in seinem Gedicht nicht um eine Glorifizierung der abendländischen Kultur, sondern um eine Bilanz.
- 26) Charles Olson: To Gerhardt, There, Among Europe's Things of Wich He Has Written Us in His "Brief an Creeley und Olson", in: The Collected Poems of Charles Olson, Berkeley - Los Angeles - London 1987, Seite 213-214.
- 27) Helmut Salzinger schreibt dazu: »Und was Olson, dort drüben in Amerika, anscheinend entgangen war: zumindest die Hälfte der Städte aus Gerhardts Litanei bezeichneten Schlachten und Zerstörung. Angesichts dessen, was anfangs der vierziger Jahre in Europa geschehen war, konnte es einem deutschen Europäer nicht ganz leicht fallen, umstandslos in die Lobpreisungen des Primitiven einzustimmen.« A.a.O., Seite 44.»
- 28) Gerhardt, a.a.O., Seite 29.

- 29) A.a.O., Seite 29-30.
- 30) A.a.O., Seite 30.
- 31) Ebda.
- 32) Vgl. Rainer M. Gerhardt: rundschau der fragmente, Beilage zu Heft 1 der fragmente. internationale revue für moderne dichtung, Freiburg 1951, Seite 5.
- 33) Olson/Creeley, a.a.O., Seite 125.
- 34) Ebda.
- 35) Peter Härtling: Rainer Maria Gerhardt: »Umkreisung« in: Vergessene Bücher, Karls_ruhe 1983, Seite 241.»
- 36) Härtling, Gerhardt, a.a.O., Seite 240.
- 37) Charles Olson & Cid Corman: Complete Correspondence, Vol. I, Orono. Maine 1987, Seite 227.
- 38) A.a.O., Seite 241.
- 39) Vgl. A.a.O., Seite 238. - Am 23.7.1965 gibt Olson anlässlich einer Lesung in der Universität von Californien in Berkeley folgende etwas ungewöhnliche Erklärung für seine Vorliebe ab: »[It] is the only poem I believe in because it really has such a weak backbone that there's nerve in it, only, like that principle of the condition of a frog, the elementary - Not the synapse. The synapse is easy; it's the neural condition that's difficult.Fehler! Verweisquelle konnte nicht gefunden werden.
- 40) Charles Olson an Rainer M. Gerhardt, in: Hyner / Salzinger, Leben..., a.a.O., Seite 73.
- 41) Olson/Creeley, Correspondence, Vol. 5, Santa Barbara. Cal. 1983, Seite 116.
- 42) A.a.O., Seite 141. - Im gleichen Brief erwähnt Creeley einen Text Gerhardts, dessen Verbleib unbekannt ist. Es scheint sich um einen Essay über neue deutsche Dichtung gehandelt zu haben: »He had enclosed a long prose thing, a 'letter', which I take it, goes to Cid [Corman] for possible use as a head for any selection of new german poets, etc. It's ok - some slide in it, i.e., once they, he, get, gets, on the 'abstract', it's hard to pull them back, but there are some very damn fine sections, to same, & so hope Cid can handle it.
- 43) Olson/Creeley, Correspondence, Vol. 6, Santa Barbara. Cal. 1985, Seite 90.
- 44) Ebda.
- 45) Olson, Gerhardt, a.a.O., Seite 212.
- 46) Ebda. - Mit »on this horstwell, with no smile in my mouth, and no boroken [sic] crockery (for which, read, statuen) / O« A.a.O., Seite 96. - 'Statuen' be_zieht sich auf Gerhardts Vers »mit einem gros zerbrochener statuen
- 47) A.a.O., Seite 212-213.
- 48) Vgl. die Erläuterungen von Klaus Reichert im Anhang zu seiner deutschen Übersetzung der Gedichte Charles Olsons, a.a.O., Seite 99.
- 49) Thomas F. Merrill: The Poetry of Charles Olson, Newark 1982, Seite 114.
- 50) Olson, Gerhardt, a.a.O., Seite 213.
- 51) A.a.O., Seite 214.
- 52) Ebda.
- 53) Volker Bischoff: Rainer Maria Gerhardt und die amerikanische Lyrik, in: Claus Uhlig / Volker Bischoff (Hrsg.): Die amerikanische Literatur in der Weltliteratur, Berlin 1982, Seite 428.
- 54) Ebda.
- 55) Die Verse Stefan Georges lauten:
 Spricht von des Festes von des Reiches nähe -
 Spricht erst vom neuen wein im neuen schlauch:
 Wenn ganz durch eure seelen dumpf und zähe
 Mein feurig blut sich regt, mein römischer hauch!
- Zitiert nach: Ernst Robert Curtius: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, 101984, Seite 20. - Curtius schreibt zu diesen Versen: »Ich führe diese Zeugnisse an, weil sie eine Bindung des einst zum Imperium gehörigen Deutschland an Rom bekunden, die nicht sentimentale Reflexion, sondern Teilhabe an der Substanz ist. In solchem Bewußtsein ist Geschichte gegenwärtig geworden. Hier gewahren wir Europa.« Ebda.»
- 56) Charles Olson: Ernst Robert Curtius, in: Human Universe and other Essays, New York 1967, Seite 156.
- 57) Olson, Gerhardt, a.a.O., Seite 215.
- 58) Ebda.
- 59) A.a.O., Seite 216.
- 60) Olson/Creeley, a.a.O., Seite 92. - Ein Schreibfehler ist 'mierde' für frz. 'merde' (Scheiße).

- 61) Olson, Gerhardt, a.a.O., Seite 215.
- 62) Ezra Pound, *The Cantos*, a.a.O., Seite 425.
- 63) Vgl. Charles Olson & Ezra Pound: *An Encounter at St. Elizabeths*. Ed. by Catherine Seelye, New York 1975.
- 64) Olson, Gerhardt, a.a.O., Seite 218.
- 65) »Odysseus / the name of my family.« So spricht Pound in seinem eben zitierten *Pi_san Canto LX_XIV*. A.a.O.»
- 66) Olson, Gerhardt, a.a.O.
- 67) Ebda.
- 68) Gerhardt, Brief, a.a.O., Seite 30.
- 69) Schon in seiner ersten Reaktion in dem bereits zitierten Brief an Robert Creeley zeigt sich, daß Olson seine 'Antwort' auch als Hilfestellung verstanden wissen will, die er allerdings nur in seiner eigenen Sprache leisten kann, nicht in einem aufgezwungen 'internationalen geschwätz': »I have spilled the mind. And if you will let me have back all that you can see and know, it will help to square me away toward Gerhardt again. I am bewildered. If it all took place in my own language, I would know what to do. As it is, I do not wish to crawl all over him, in return. In fact, if it is as vital as I now read it, what i should most like to do is write back a verse to him, an ANSWER TO GERHARDT. But if so, I shall have to do it without international gossip - and inside my own language and particulars, not believing that any of us can pass over to such critique of another man as he offers, when that other man works in a tongue he, the critic, is not native to.« Olson/Creeley, a.a.O., Seite 94.»
- 70) Olson, Gerhardt, a.a.O., Seite 216.
- 71) A.a.O., Seite 217.
- 72) Michel Onfray schreibt über die Symbolik des Stocks (= Wanderstab) in der Antike: »Der Stock ist das Mittel, für Distanz zu sorgen und sich zu isolieren, die Bedingung der Möglichkeit wahrer Autonomie.« In: *Der Philosoph als Hund. Vom Ursprung subversiven Denkens bei den Kynikern*, Frankfurt/Main 1991, Seite 49.»
- 73) Olson / Gerhardt, a.a.O.
- 74) A.a.O., Seite 219.
- 75) A.a.O., Seite 220.
- 76) Robert von Hallberg: *Charles Olson. The Scholar's Art*, Cambridge, Mass. 1978, Seite 104.
- 77) Klaus Reichert in: *Charles Olson: Gedichte*, Frankfurt/M 1965, Seite 125.
- 78) Olson, Gerhardt, a.a.O., Seite 222.
- 79) Ebda.
- 80) Olson/Creeley, a.a.O., Seite 148.
- 81) In George F. Buttericks *A Guide to the Maximus Poems of Charles Olson*, Berkeley, Cal. 1978 sind im Abbildungsteil zwei Seiten aus der Sammlung *Älteste deutsche Dichtungen* mit zahlreichen handschriftlichen Notizen Olsons zu sehen. Das Gedicht *Hotel Steinplatz*, Berlin, December 25 (1966) aus dem dritten Teil der Maximus-Poems legt Zeugnis ab von Olsons Beschäftigung mit der germanischen Mythologie.
- 82) Olson/Creeley, *Correspondence*, Vol. 9, Santa Rosa, Cal. 1990, Seite 223-224.
- 83) Es ist hier ausschließlich von 'Amerika' die Rede, nicht von den USA. Der erste Begriff läßt auch bei einem Europäer ganz andere Assoziationen aufkommen als der zweite, mehr politische gemeinte. Amerika ist der Raum, die USA ist ein politisches Gebilde.
- 84) Paul Christensen: *Charles Olson. Call Him Ishmael*, Austin / London 1979, Seite 109.
- 85) Olson/Creeley, *Correspondence*, Vol.8, Santa Rosa, Cal. 1987, Seite 140.
- 86) Ebda.
- 87) Salzinger, *Der Fall Gerhardt*, a.a.O., Seite 38.
- 88) Olson/Creeley, *Correspondence*, Vol. 1, Santa Barbara, Cal. 1980, Seite 19.
- 89) Olson/Creeley, *Correspondence*, Vol. 2, a.a.O., Seite 118.
- 90) Olson/Creeley, *Correspondence*, Vol. 3, Santa Barbara, Cal. 1981, Seite 153.
- 91) A.a.O., Seite 155.
- 92) Vgl. Kapitel 5.1
- 93) A.a.O., Seite 163.
- 94) A.a.O., Seite 169.
- 95) Trotz der Hilfe erfahrener Übersetzer ist Olson nicht zufrieden mit deren Arbeit. Sie sind offensichtlich nicht in der Lage, Gerhardts 'Ton' zu treffen: »...but, all these Deutchers [sic] here are unaware of the usage G gives his tongue, and I'm sure there are holes, holes, holes« Und er wünscht sich eine Überset-

- zung, die Creeley und Gerhardt gemeinsam anfertigen; und er möchte gern der Dritte im Bunde sein: »And ought to be something, wish I was there, to work it out!« A.a.O., Seite 109-110.»
- 96) Mary Novik: Robert Creeley. An Inventory, 1945-1970, Montreal 1973, Seite 23.
- 97) Vgl. Creeleys Brief vom 3.1.1951.
- 98) Die deutsche Ausgabe erschien erst 1979 in der Übersetzung Klaus Reicherts im Münchner Carl Hanser Verlag.
- 99) Vgl. o.a. Brief.
- 100) Ebda.
- 101) Olson/Creeley, Correspondence, Vol. 7, Santa Rosa. Cal. 1987, Seite 89.
- 102) Rainer M. Gerhardt an Arno Schmidt (18.12.1950), Typoskript, Arno Schmidt Stiftung, Bargfeld.
- 103) Zeitweilig war Cy Twombly, der sich zu dieser Zeit im Black Mountain College aufhielt, für diese Aufgabe vorgesehen. - Vgl. Olsons Brief vom 20. 8. 1951, a.a.O., Seite 112.
- 104) Olson/Creeley, a.a.O., Seite 112-113.
- 105) Vgl. Gerhardts Brief an Olson vom 8. 1. 1952 im Anhang zitiert.
- 106) A.a.O., Seite 51.
- 107) Vgl. Verlagsprospekt im Anschluß an Kapitel 3.5.
- 108) Olson/Creeley, Correspondence, Vol. 4, Santa Barbara. Cal. 1982, Seite 27.
- 109) Vgl. Kapitel 4.1.
- 110) A.a.O., Seite 54.
- 111) Der vierte Band des Briefwechsels, der wichtige Briefe Gerhardts in der Übersetzung Creeleys zugänglich macht, enthält nach der Seite 68 ein zweiseitiges Faksimile eines Briefes von Rainer M. Gerhardt (14.11.1950) an Charles Olson. Er bezeugt die Übereinstimmung in den Vorstellungen von literarischer Arbeit, die Gerhardt bei sich und Olson zu erkennen glaubt und schließt mit den Worten: »Aber auf alle Fälle: Sie gehören zu uns.«
- 112) A.a.O., Seite 111.
- 113) A.a.O., Seite 248.
- 114) Olson/Creeley, Correspondence, Vol. 9, Santa Rosa. Cal. 1990, Seite 17. - Wie ernst Olson seine Rolle als Lehrer nimmt, vermag sein To Gerhardt, There, ... (vgl. Kapitel 5.2) zeigen.
- 115) A.a.O., Seite 18.
- 116) Vgl. seinen Brief vom 31. 1. 1952.
- 117) Olson/Creeley, a.a.O., Seite 222.
- 118) A.a.O., Seite 93.
- 119) Ebda.
- 120) Olson/Creeley, Correspondence, Vol. 6, Santa Barbara. Cal. 1985, Seite 113.
- 121) Olson/Creeley, Correspondence, Vol. 8, Santa Rosa 1987, Seite 19.
- 122) Ebda.
- 123) A.a.O., Seite 20.
- 124) A.a.O., Seite 173. Über die Presse schreibt Creeley an Olson am 24.3.1951: »The press: the idea is to get hold of one, which R/ can, a very fine one, for \$ 250, then to start printing small editions, the first of which will be a collective 'magazine', i.e., Fr/, Ger/, Ital/, & Am/!Fehler! Verweisquelle konnte nicht gefunden werden.
- 125) Ebda.
- 126) Wesentliche Aussagen dieses Briefes wurden bereits im ersten Kapitel dieser Arbeit zitiert.
- 127) A.a.O., Seite 197.
- 128) A.a.O., Seite 198.
- 129) Robert Creeley: For Rainer Gerhardt, in: Gedichte, Salzburg 1988, Seite 12.
- 130) Anmerkung von George F. Butterick in: Olson, Poems, a.a.O., Seite 656: »Written ca. 24 August 1954. Published in Origin no. 16 (Summer 1955); reprinted in The Distances, the text used here. (...) Read at Buffalo, 4 October 1963 (recorded in Poetry Collection, SUNY Buffalo).«
- 131) Walter Höllerer: Über junge amerikanische Lyrik, in: Walter Höllerer / Gregory Corso: Junge Amerikanische Lyrik, München 1961, Seite 257.
- 132) Walter Höllerer (Hrsg.): Ein Gedicht und sein Autor. Lyrik und Essay, Berlin 1967. - Zu Charles Olson vgl. die Seiten 175-211.
- 133) Charles Olson: The Death of Europe (a funeral poem for Rainer M. Gerhardt), in: Olson, Poems, a.a.O., Seite 309.
- 134) Ebda.
- 135) Ebda.

- 136) Vgl. Rainer M. Gerhardt: *der tod des hamlet*, Freiburg 1950, Seite 10 ff.
- 137) Olson, *Europe*, a.a.O., Seite 311.
- 138) A.a.O., Seite 311-312.
- 139) Charles Olson: *The Maximus Poems*, Berkeley etc. 1983, Seite 635.
- 140) Olson, *Europe*, a.a.O., Seite 312.
- 141) Ebda.
- 142) Ebda.
- 143) A.a.O., Seite 312-313.
- 144) Charles Olson an Rainer M. Gerhardt, 15.1.1951, in: Hyner / Salzinger, *Leben...*, a.a.O., Seite 73.
- 145) Olson, *Europe*, a.a.O., Seite 313.
- 146) Ebda.
- 147) A.a.O., Seite 314.
- 148) Gerhardt, *Brief*, a.a.O., Seite 30.
- 149) Olson, *Europe*, a.a.O., Seite 315-316.

VI. POETOLOGIE

Nicht nur aufgrund seiner Lehrtätigkeit am Black Mountain College muß man den Einfluß Charles Olsons auf die jüngere amerikanische Dichtergeneration als besonders bedeutsam einschätzen. Robert Creeley, Allen Ginsberg, Paul Blackburn und viele andere haben immer wieder seinen Einfluß auf ihr Schaffen bekundet. Als eine Stimme von vielen mag die Allen Ginsbergs zitiert werden. In einem Interview antwortet er auf die Frage, ob Charles Olson ihn beeinflusst habe: »Oja, sicher, ich kannte ihn gut - ich habe seinen Sarg zu Grabe getragen! Ganz wichtiger Einfluß, ja.

(...) sehr nützlich (ist), weil er in der Tat eine Menge praktischer Vorschläge enthält, wie man Schreibmaschinen-Symbole, Schrägstriche und Punkte und solche Sachen einsetzen kann, wie man Takte notiert, wie man den Leser darauf hinweist, wie er seinen Atem unterbrechen soll, wie lange er warten soll, wann er ihn anhalten und wann er ihn wiederaufnehmen soll.¹⁾

Bis in die jüngere und jüngste amerikanische Dichtergeneration reicht sein Einfluß: So nimmt z.B. die inzwischen legendäre Rock-Gruppe 'The Fugs' seine Texte in ihr Programm auf (z.B. auf der Platte 'No More Slavery'), und ihr Gründungsmitglied, der Lyriker Ed Sanders, kann sich mit Fug und Recht als Olson-Schüler bezeichnen. Besonders hervorgehoben wurde die Bedeutung des Essays über den projektiven Vers durch William Carlos Williams, der in seiner Autobiographie Textteile abdruckte.²⁾ Auch in Deutschland ist nicht zuletzt dank Rainer Maria Gerhardt Olsons Einfluß nicht von der Hand zu weisen; z.B. bei Helmut Heißenbüttel:

*Daß Olson nicht bekannt ist, erscheint um so erstaunlicher, als er früher als andere amerikanische Lyriker in Deutschland vorgestellt wurde, und zwar bereits 1952 in Rainer M. Gerhardts 'Fragmenten', zu dessen engeren Mitarbeitern Creeley gehörte. Aber leider ist auch Olson, wie die anderen Aktivitäten, dieses wohl entschiedensten literarischen Vorstoßes in Deutschland unbemerkt geblieben. Die wenigen, die, wie ich selber, sich daran orientiert haben, scheinen nicht zu zählen.*³⁾

Die Gemeinsamkeit zwischen den Partnern wird von Gerhardt ausgesprochen, wenn er sagt: »Eine große übereinstimmung zwischen meinen vorstellungen vom gedicht und ihrer arbeit finde ich.« Im folgenden soll untersucht werden, wie weit diese von Gerhardt postulierten Gemeinsamkeiten gingen und wo die (zuweilen doch gravierenden) Unterschiede lagen.

6.1 *Der projektive Vers*

1950 erschien in der New Yorker Zeitschrift Poetry, Nr. 3, Olsons maßstäbesetzender Essay

Projective Verse
(projectile (percussive (prospective
vs.

The NON-Projective

(or what a French critic calls "closed" verse, that verse which print bred and which is pretty much what we have had, in English & American, and have still got, despite the work of Pound & Williams: it led Keats, already a hundred years ago, to see it (Wordsworth's, Milton's) in the light of "the Egoistical Sublime"; and it persists, at this latter day, as what you might call the private-soul-at-any-public-wall)⁵⁾

Wie nur wenige Texte in der amerikanischen Literaturgeschichte übte dieser Text Einfluß aus. Hervorgegangen aus brieflichen und mündlichen Äußerungen des Autors kann er auf eine lange Entstehungsgeschichte zurückblicken. ⁶⁾

Seine Absicht war die Befreiung von dem Vers, »den der Druck gezeugt hat« und der durch die Arbeiten von Ezra Pound (How 'To Read', Cantos) und William Carlos Williams (Paterson) überholt zu sein schien. Die 'neue Richtung' (im Sinne Pounds: »Make It New!« sollte ins Offene, in das FELD gehen. FELD kann hier übersetzt werden mit Buch- bzw. Manuskriptseite. Das Gedicht sollte zur FELD-KOMPOSITION werden.»

Der offene Vers wird bestimmt von einer Bewegung, die die Fähigkeit haben muß, das Gedicht über drei Stationen hinweg zu tragen. Ausgangspunkt ist der Impuls, der das Gedicht auslöst. In diesen Antrieb steckt der Dichter seine Kraft, die beim Leser wiederum eine neue Energie auslösen muß. ⁸⁾

Beeinflußt ist diese Theorie zweifellos von Ezra Pound und Ernest Fenollosa ('kinetische Feldtheorie'). ⁹⁾ Ausgehend vom chinesischen Ideogramm wird der Satz als ein komplexes Zeichen definiert: Dem Ideogramm liegt ein Gegenstand zugrunde, der sich in einem ganz bestimmten Bild ausdrückt, das einen ganz bestimmten Symbolwert (= Bedeutung) enthält. Analog dazu geht der (poetische) Satz aus von: (1) einem konkreten Objekt, von dem er abstrahiert; dieses Objekt wird (2) durch Energieübertragung (= eigentlicher Satz) zum (3) Zielobjekt, dem Leser, geführt. Voraussetzung ist, daß der Satz (als Ganzes) nach beiden Seiten hin offen ist: Weder (1) noch (3) werden sichtbar; was allein zählt ist (2).

Natürlich gibt es Differenzen zwischen den einzelnen Stationen; der Kern (das Unveränderbare, das, was im auslösenden Gegenstand, im Gedicht selbst und im Leser im Moment der Lektüre vorhanden ist), dieser Kern ist gleichsam von einer jeweils unterschiedlichen Hülle umgeben. Welche Unterschiede diese drei Stationen kennzeichnen, bleibt der Interpretation / Untersuchung des einzelnen Gedichtes vorbehalten; es gibt keine unumstößlichen, unveränderlichen Unterschiede.

Getragen wird Olsons Dichtung von dem poetischen Prinzip: »FORM IS NEVER MORE THAN AN EXTENSION OF CONTENT.« Was sich dem Dichter aufdrängt, was sich im Gedicht 'aussagen' will, sucht sich seine Form. Hat es seine adäquate Form gefunden (die Form, die ihm und nur ihm entspricht), so können wir sagen, daß seine Form vollkommen ist, auch dann, wenn sie dem Leser fragmentarisch unverbunden vorkommt. Der nach vorn gerichtete Vers muß sich einem bestimmten poetischen Schaffensprozeß unterordnen: »ONE PERCEPTION MUST IMMEDIATELY AND DIRECTLY LEAD TO A FURTHER PERCEPTION.« Das Gedicht hat einen Rhythmus, einen vielfach gebrochenen zwar, aber er ist da und er treibt den Leser an bei seiner Lektüre. Dieser Rhythmus, getragen vom Atem des Dichters (dazu später) muß das Tempo vorgeben: Da darf es keine Pausen und Unterbrechungen geben. So ist die Maxime von der fortschreitenden Erkenntnis zu verstehen.

Olsons Denken über Poesie ist geprägt von einigen wenigen Haupt-Wörtern, die sich in ihrer Bedeutung entscheidend von ihrem geläufigen Gebrauch absetzen. Speziell für europäische Ohren dürften einige Definitionen ungewöhnlich klingen. Im folgenden werde ich versuchen, einige der wichtigsten Begriffe von Olson Poetik näher zu erläutern.

»the HEAD, by way of the EAR, to the SYLLABLE
the HEART, by way of the BREATH, to the LINE«

a) **Der Atem**

Das wichtigste Kriterium für den Bau eines Gedichtes ist der Atem des Dichters: er bestimmt die Länge der Zeile und damit den Umfang bzw. die Dauer des Gedankens. Atem bedeutet nichts anderes als die Kraft, die der Dichter aufwenden kann und muß, um das von ihm aufgenommene 'Material' zum Leser zu 'transportieren'. Diese Kraft (oder besser: ENERGIE) kann den Bau der herkömmlichen Zeile sprengen. Nur der Vers darf passieren, »in which a poet manages to register both the acquisitions of his ear and the pressures of his breath«

Olson nimmt Bezug auf Dante, wenn er den vom Atem bestimmten Sprechrhythmus als »the non-literary« bezeichnet. Dieses ursprüngliche und im wörtlichen Sinne muttersprachliche Reden ist naturgemäß der Sprache der Regeln (Grammatik, Syntax, Orthographie) überlegen, weil es flexibler, anpassungsfähiger und damit für den Dichter des freien Verses brauchbarer ist.

Eine weitere Quelle für den Dichter, das ursprüngliche Wort zu finden, ist die Etymologie. Olson nutzt diese Quelle sehr umfassend, indem er weit in die Zeit zurückgreift und auch sehr entlegene Sprachen untersucht (Hopi, Maya, Sanskrit, etc.). Ziel dieser Bemühungen ist:

*the replacement of the Classical-representational by the primitive-abstract. (...) I mean of course not all primitive in that stupid use of it as opposed to civilized. One means it now as 'primary', as how one finds anything, pick it up as one does new - fresh / first.*¹⁵⁾

In einem Brief an Cid Corman faßt Olson seine Intentionen in einer sehr kurzen und prägnanten These zusammen: »not taste, but ENERGIE«.

b) **die Silbe**

Reim/Metrum und Sinn/Klang werden zugunsten der Silbe zurückgestellt. Wenn das vom Ohr des Dichters Aufgenommene Inhalt und Kriterium zugleich ist, dann kann nur die Silbe Bauelement werden. Denn nur sie gestattet die Präzisionsarbeit, die ein vollendetes Gedicht verlangt. Es ist dies eine Arbeit, die ständiges Hinhören verlangt, denn nur so kann das Ohr geschult und in die Fähigkeit versetzt werden, Harmonie von Disharmonie, Echtheit von Falschheit zu scheiden. »It is from the union of the mind and the ear that the syllable is born.« Die Silbe ist der Ausgangspunkt, die Wurzel des Gedichts (Sinn = Geist). Die Schönheit entsteht durch diese kleinsten (Klang-) Partikel und den Sinn der Wörter, die aus ihnen zusammengesetzt sind.

c) **die Zeile**

Sie ist neben der Silbe das zweite Bauelement des Gedichts. Der Inhalt strebt in der Zeile nach seiner Form. Auch hier wird wieder äußerste Konzentration und Aufmerksamkeit gefordert, um das, was an Energie vom Gegenstand des Gedichts ausgegangen ist, unverfälscht und genau zum Leser zu bringen. Jeder Verlust an Aufmerksamkeit bedeutet einen Verlust an Energie und damit an Überzeugungskraft.¹⁹⁾ Die von außen durch das Ohr zum Geist und weiter durch den Atem transportierte Energie findet in der Zeile ihren Ort. Der Zeilenbruch findet dort statt, wo auch die (Gedanken-)Energie abbricht/endet. Die Zeile ist also so lang, wie der Atem / die Energie des Dichters reicht.

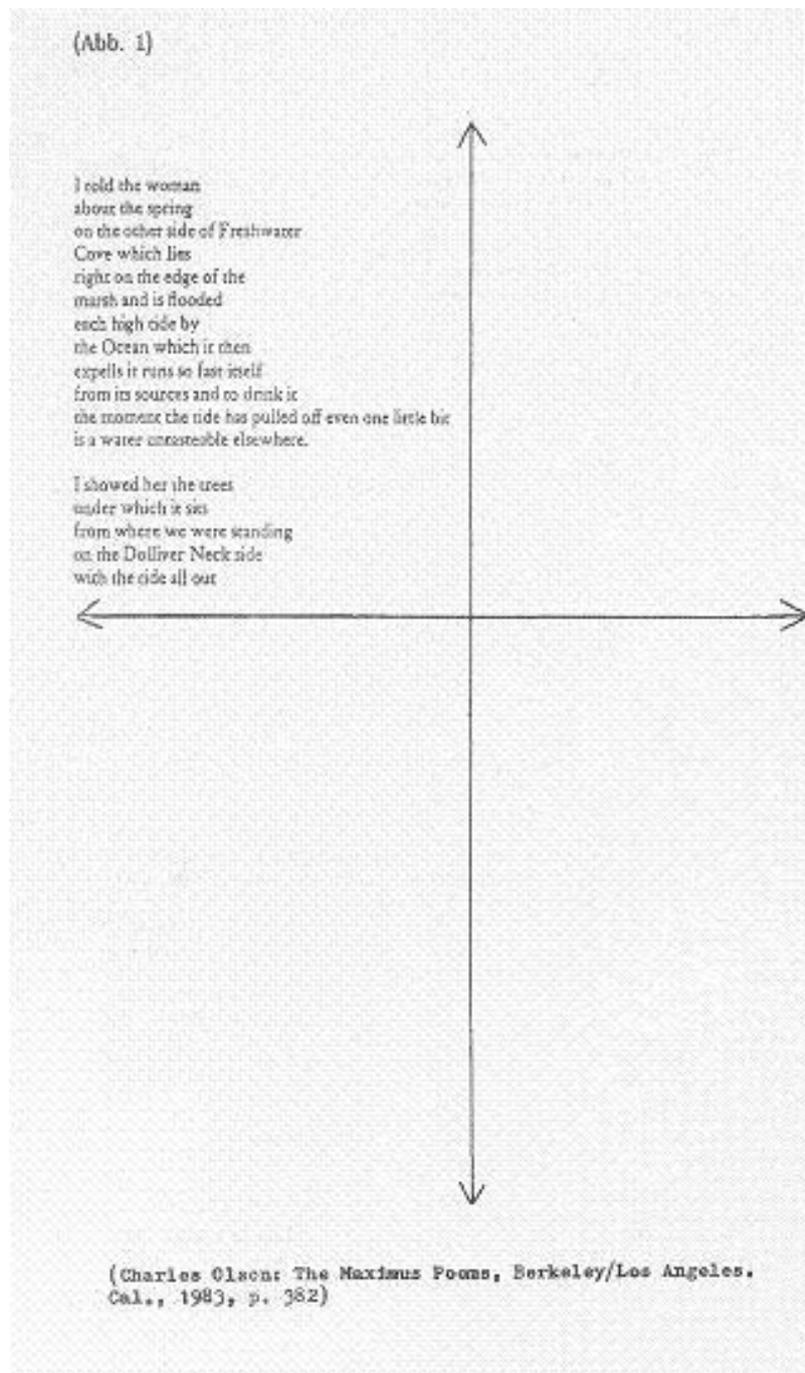
d) **das Feld**

Die vom Wortmaterial ausgestrahlte Energie bestimmt die Anordnung der Wörter, der Satzteile, der Sätze auf einer Seite. Die Buch- bzw. Schreibmaschinenseite wird als Einheit zugrunde gelegt

(besonders deutlich in den Maximus-Gedichten): Mit visueller Poesie hat das allerdings bis auf wenige Ausnahmen nichts zu tun.

The objects which occur at every given moment of composition (of recognition, we call it) are, can be, must be treated exactly as they do occur therein and not by any ideas or preconceptions from outside the poem, must be handled as a series of objects in field in such a way that a series of tensions (which they also are) are made to hold, and to hold exactly inside the content and the context of the poem which has forced itself, through the poet and them, into being.
20)

Charles Olson hat zeit seines Lebens darum kämpfen müssen, daß seine Gedichte in der FORM erscheinen konnten, die er für sie vorgesehen hatte. Dazu gehört auch vor allem die Verteilung des Textes auf der Buchseite. Grundsätzlich können wir fünf verschiedene Grundformen unterscheiden, mit deren Hilfe sich das projektive Gedicht auf der Seite RAUM verschafft ²¹⁾:



(Abb. 2)

as she always had sat, as must she always
forever sit there her head killing
into sleep? Awake, awake my mother

what wind will lift you too
forever from the crowdiness,
make you rich as all these souls

crave crave crave
to be rich?

They are right. We must have
what we want. We cannot afford
not to. We have only one course:
the nets which entangle us are flames

O souls, burn
alive, burn now

that you may forever
have peace, have

what you crave

O souls,
go into everything,
let not one knife pass
through your fingers

let not any they tell you
you must sleep as the net
comes through your authentic hands

What passes
is what is, what shall be, what has

(Charles Olson: The Collected Poems, Berkeley/Los Angeles,
Cal., 1987, p. 394)

(Abb. 3)

as Hölderlin on Patmos you
trying to hold bay leaves
on a cinder block?

Now I can only console you,
sing of widows,
and dead branches,
worry the meaning
that you do not live,
wear the robes
of loss

Neither of us
carrying a sock
any more

Credley told me
how you lived

It

I have urged anyone
back (or Williams asked
that Sam Houston
be recognized

as I said,
Rainer, plant
your ash

"I drive a stake into the ground, isn't it silly,"
I said out loud in the night, "to drive a stake into the ground?"

How primitive
does one have to get? Or,

as you and I were both open
to the charge: how large

(Charles Olson: The Collected Poems, Berkeley/Los Angeles,
Cal., 1987, p. 310)

(Abb. 5)

to counter
clockwise
Circle
rest
My beloved Father
turning this page to Right
Beloved Father as Your Son
to write
the poem

Upon this Earth
Secular Praise
of You and the
Creator
Forever
And an end to Hell
—and even to Heaven
a life America shall yield
or we will leave her
and ask Gloucester
to sail away
from this
Rising Shore
Forever Amen [...]

(Charles Olson: The Maxims Poems, Berkeley/Los Angeles, Cal., 1983, p. 499)

Beispiel Nr. 1: The Maximus Poems, Seite 382 (Die entsprechenden Seiten werden im folgenden reproduziert. Hier: vgl. Abb. 1). - Der Text des Gedichtes bleibt eng an den linken Rand der Seite gerückt. Diese Form legt das Gewicht auf eine 'realistische', unmittelbare Wiedergabe von Wahrnehmungen, Erfahrungen und intellektuellen Erkenntnissen. Es gibt keine 'Ausflüge' ins Imaginäre oder in den Traum. Bei unserem Beispiel handelt es sich um die Wiedergabe einer Erzählung des lyrischen Ich (= Maximus).

Beispiel Nr. 2: Eine Seite aus dem Gedicht As The Dead Pray Upon Us, The Collected Poems, Seite 394 (vgl. Abb. 2). - Hier wird der überwiegende Teil der Textmasse nach rechts gerückt. Dieser Textteil vermittelt uns Bilder und Vorstellungen aus der Traumwelt des Autors. Die Argumentation bewegt sich in künstlichen Räumen. Sie ist reich an spekulativen und prophetischen Elementen. Die vier an den linken Rand gerückten Zeilen führen uns zurück in das Reich der Realität. Diese changierende Form gibt dem Autor die Möglichkeit, bruchlos von einer Empfindungs- bzw. Darstellungsweise in eine andere zu wechseln. Die menschliche Wahrnehmungsweise wird so in ihrer ganzen Vielfalt darstellbar.

Beispiel Nr. 3: Eine Seite aus dem Gedicht The Death of Europe (a funeral poem for Rainer M. Gerhardt), The Collected Poems, Seite 310 (vgl. Abb. 3). - Diese Seite zeigt uns die Möglichkeit, von genauester Beobachtung bzw. erkennender Beschreibung (links) zu unvermuteter, plötzlicher Erkenntnis (rechts) zu kommen. Während der 'Realitätsteil' (links) versucht, die Person Rainer Maria Gerhardt zu evozieren, vermitteln uns die zehn nach rechts gerückten Zeilen die Bedeutung, die der Tod des jungen Dichters für seinen Freund gehabt hat. Die drei letzten Zeilen dieses Teils verweisen auf ein früheres Gedicht des Autors: To Gerhardt, There, Among Europe's Things of Which He Has Written Us In His "Brief an Creeley und Olson".

Beispiel Nr. 4: The Maximus Poems, Seite 7 (vgl. Abb. 4). - Wie eine Treppe sind diese zweimal drei Strophen angeordnet. Die Gedanken des Autors bewegen sich von einer Erkenntnis zu anderen, gemäß der Maxime: »ONE PERCEPTION MUST IMMEDIATELY AND DIRECTLY LEAD TO A FURTHER PERCEPTION.« So gelangt der Sprecher zu tieferen und weitergehenden Einsichten, im Fall des Gelingens zu einem überzeugenden Versuch, die Konflikte und Widersprüche innerhalb seines Denkens zu lösen.»

Beispiel Nr. 5: The Maximus Poems, Seite 499 (vgl. Abb. 5). - Hier zeigt sich am ehesten das, was visuelle Poesie genannt werden kann. Die Zeile ist aus der gewohnten geometrischen Ordnung auf der Seite befreit. Die Worte werden graphisch / zeichnerisch angeordnet. Wie eine Rauchwolke steigt ein Gebet in die Höhe. Am oberen Ende bilden die folgenden Worte einen Kreis: »My beloved Father / turning this page to Right to write this poem in your Praise in counter clockwise Circle rest Beloved Father as Your Son...« Der Gedanke findet im Text seine bildhafte Darstellung. Diese visuelle Art der Textgestaltung findet sich im Werk Olsons allerdings nur selten.

e) Syntax / Grammatik

Die Wirklichkeit ist nicht der Grammatik unterworfen. Folglich ist auch das Gedicht von ihr befreit. Und ebenso wie die starren Versfüße der alten Zeile werden die Regeln der Syntax (und auch der Grammatik im allgemeinen) gebrochen. Neue, ungeahnte Möglichkeiten ergeben sich. Wie weit der Dichter bei dieser Ausweitung gehen kann und darf wird nicht festgelegt. Wichtig auch hier allein der Glaube daran, daß Wahrheit und Schönheit im Gegenstand selbst liegen (23). Und diese Schönheit soll neu und erfrischend wirken:

It is my impression that all parts of speech suddenly, in composition by field, are fresh for both sound and percussive use, spring up like unknown, unnamed vegetables in the patch, when you work it, come spring. ²⁴⁾

Wie der Dichter die neuen Möglichkeiten einsetzt, ist nicht willkürlich, bleibt nicht ihm überlassen, das ist abhängig vom Objekt (dem 'Ding') seines Schaffens.

f) Der Inhalt

Das Gedicht vereint das Objekt (s.o.) aus der Realität mit dem Subjekt des Dichters, der dadurch nicht mehr nur Medium, sondern Teil der Botschaft wird. Der Mensch, der sich selbst und damit seine Um-Welt so darstellt, trennt nicht mehr zwischen Objekt und Subjekt, und Begriffe wie Objektivismus und Subjektivismus verlieren ihren Sinn.

*You can begin to make yourself master of materials which (my guess is) is EXACTLY THE SORT OF MATERIAL WHICH YOU ARE - which you are INTERESTED in - which you will, ahead, BE COMMITTED TO.*²⁵⁾

Die Poetologie Olsons ist letztendlich eine Philosophie des Menschen. Das Gedicht stellt den Menschen wieder in den Zusammenhang der Natur.²⁶⁾

*It comes to this: the use of a man, by himself and thus by others, lies down in how he conceives his relation to nature, that force to which he owes his somewhat small existence. If he sprawl, he shall find little to sing but himself, and shall sing, nature has such paradoxical ways, by way of artificial forms outside himself. But if he stays inside himself, if he is contained within his nature as he is participant in the larger force, he will be able to listen, and his hearing through himself will give him secrets objects share. And by an inverse law his shapes will make their own way. It is in this sense that the projective act, which is the artist's act in the larger field of objects, leads to dimensions larger than the man. For a man's problem, the moment he takes speech up in all its fullness, is to give his work his seriousness, a seriousness sufficient to cause the thing he makes to try to take its place alongside the things of nature. This is not easy. Nature works from reverence, even in her destructions (species go down with a crash). But breath is man's special qualification as animal. Sound is a dimension he has extended. Language is one of his proudest acts. And when a poet rests in these as they are in himself (in his physiology, if you like, but the life in him, for all that) then he, if he chooses to speak from these roots, works in that area where nature has given him size, projective size.*²⁷⁾

6.2 Poesie und *musa nihilistica*

Es gibt nichts, das man als eine ausformulierte Poetik Rainer M. Gerhardts bezeichnen könnte. Verschiedentliche Äußerungen in Briefen an seine amerikanischen Freunde, die Beilage zu Heft 1 der Fragmente und dann (vor allem anderen) sein Rundfunkessay die 'maer von der musa nihilistica.'²⁸⁾ Auf diesen Text soll vor allem unser Augenmerk gerichtet sein. Er liegt vor als Manuskript beim Hessischen Rundfunk, Abtlg. Abendstudio, die in diesen Jahren von Alfred Andersch geleitet wurde.

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

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

*Das Bewusstsein von einer neuen Entwicklung schließt das Verlangen in sich, gewisse Dinge, unbedingt für die Arbeit am Kunstling und am literarischen Werk wichtig, neu zu ordnen. Es gibt kein Bewusstsein von neuer Dichtung ohne neue Kritik.*²⁹⁾

Daß Gerhardts kritisches Denken (und damit seine Poetik) entscheidend von Ezra Pound beeinflusst ist, zeigt sich schon nach der ersten Lektüre: zu Beginn der Maer von der musa nihilistica stehen Texte der 'großen Meister': Lu Chi, Confucius und Pound.

Pound leitet den zweiten Teil seines Essays 'Wie lesen' ³⁰⁾ mit einer Definition 'großer Literatur' («Große literatur ist einfach sprache, bis zum äußerst möglichen grad mit bedeutung geladen.« und einer Unterscheidung der Dichter in Erfinder - Meister - Verwässerer - die von einem 'Stil' abhängigen - 'Schöngeste' - etc. ein. Gerhardt übernimmt diese Unterscheidung mit geringfügigen Korrekturen. Ebenfalls von Pound beeinflusst erscheint seine Unterscheidung von Stil und Manier. Wobei Stil für ihn eine Qualität ³³⁾ und Manier die »Anwendung gleichtechnischer Elemente, die Wiederholung oder Variierung der gleichen Elemente (...) [ist]. Manier kann Voraussetzung für Stil sein, oder auch Stilmittel.« Stil dagegen ist »Handschrift. Die Veränderungen, die Stil an Manier vornimmt sind die Veränderungen der lebendigen Handschrift am reinen Ornament.«

Dem Dichter stehen also zwei grundsätzlich verschiedene Möglichkeiten zur Verfügung, ein Kunstwerk zu schaffen: 1. aus der Kraft seines eigenen Ich (Stil) oder 2. aus den bereits vorhandenen (kulturellen, literarischen Möglichkeiten (Manier). ³⁶⁾ »Stil liegt eine gewisse Barbarei inne, eine gewisse Kraft, urweltlich und grausam.« Manier wird von Gerhardt allerdings nicht geringgeschätzt, ist aber in bestimmten Situationen weniger entscheidend. In sogenannten 'äußersten Situationen' ist Stil wichtiger. Also: Kraft statt Kultur; wobei diese Kraft selbstverständlich die Kultur als (Stil-)Mittel einsetzen kann.

Die Nachkriegszeit ist nach Gerhardts Meinung gekennzeichnet durch Nichtbeachtung der großen Meister des Stils. Es regiert das Sekundäre, das Mittelmaß, das Spiel mit den Stilmitteln, der Dichter ist der Tausendsassa, interessiert nur an der Brieftasche seiner Leser. ³⁸⁾

Es gab eine Zeit, in der es als kühn und modern galt, alles an moderner Dichtung in sich hineinzufressen. Heute kommen sich verschiedene schwachköpfige Kreaturen als nationale Helden vor, wenn sie sich von neuer Dichtung kalauernd abwenden. ³⁹⁾

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

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

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

Das alles macht einen sehr schlechten Eindruck und man wird nicht umhin können, diesen Erzeugnissen wohl keinen zweiten Blick mehr zu schenken. Ich würde diesen Dingen keine weitere Aufmerksamkeit entgegengebracht haben, bestünde nicht 9/10 aller Poesie aus solchen Gebilden. ⁴⁴⁾

Die 'Abrechnung' mit Gottfried Benn gewinnt die Qualität eines 'literarischen Vatermordes'. ⁴⁵⁾ Der Dichter auf den es ankommt, wird von Gerhardt als Mitglied einer Gemeinschaft gesehen,

als zoon politikon.⁴⁶⁾ Damit wird natürlich ein Widerspruch zur Benn'schen Position beschrieben, die von Gerhardt als 'nihilistische' bezeichnet und abgelehnt wird.

Was ist ein Dichter?

Was haben wir zuerst? Einen Menschen, der Gedichte schreibt. Was ist das: ein Mensch, der Gedichte schreibt? Erstens, ein Wesen, ein lebendiges Wesen, das eine bestimmte Konstitution besitzt und sich verhält. Zweitens: ein Wesen, das ganz bestimmte Verhaltensweisen besitzt, gebend - nehmend, es wird durch sein Verhalten geprägt und prägt sein Verhalten. Es gibt diesem Verhalten, das sich konstitutionell, materiell, ideell oder in sonstiger Weise manifestiert, artikulierten Ausdruck, und zwar in ganz bestimmter und vom Normalmenschen unterschiedlicher Weise.⁴⁷⁾

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

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

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

Die allgemein und immer wieder erprobten Metren reichen nicht aus, der Fülle an emotionalem Material gerecht zu werden. Es geht nur durch die Auflösung in die emotionalen Teile, in die Einzelteile dieses Gefühlsbündels, d.h. ich reihe diesen Schnitt in die Zeit materialmäßig und formal so, dass die Bestandteile in Erscheinung treten. Die Komplexität einer Sache kann nur durch die Komplexität des Gedichts und nicht durch allgemeine und undeutliche Metren wiedergegeben werden.⁵⁰⁾

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

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

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

*Mann, der in sich ruht
der Ordnung hat in sich
der die Wurzel hütet.* ⁵²⁾

Diese Auffassung von Dichtung redet von keiner irgendwie gearteten Nationalpoesie, denn diese würde die Möglichkeiten des Poeten einschränken. Dichtung kann nur dann bestehen, wenn sie sich ent-schränkt, ent-grenzt, und das bedeutet ein Hinausschauen über die engen Grenzen des eigenen Landes und der eigenen Sprache: Es bedeutet das, was Rainer M. Gerhardt zeit seines Lebens getan hat und wofür er immer wieder eingetreten ist:

...innerhalb von Dichtung spielt es keine Rolle, ob es sich um französische oder englische oder deutsche handelt, sondern ob überhaupt etwas da ist, das das Prädikat Dichtung oder besser gesagt Poesie verdient. ⁵³⁾

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

Deutsche Dichtung hat es im grossen und ganzen bisher versäumt was Neues hinzuzufügen. Die Deutschen lieben Konformität, und es scheint auch für den Dichter ein Ärgernis zu sein, aus der bewährten Form auszuziehen, eine neue Position zu suchen und Versuche anzustellen. Der Untertan scheint zu allen Zeiten nicht allzufern von unseren Poeten zu Hause gewesen zu sein. ⁵⁴⁾

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

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

Die vorgetragene Kritik entspricht der Haltung einer Gruppe junger Autoren, von denen in Freiburg im Breisgau 'Fragmente, eine internationale Revue für moderne Dichtung' herausgegeben wird. Ihre Bemühung ist es, an Sprache zu arbeiten und die grösstmögliche Sauberkeit der Mittel zu erreichen. Sie versuchen, einen neuen Stil zu entwickeln, Montagestil, und auf dem Weg zu active writing das Gedicht mit Emotionen zu erlassen. Das Gedicht soll selbst eine emotionale Kraft sein. ⁵⁵⁾

Ziel ist also der Ausgang des Poeten aus seiner selbstverschuldeten Isolation, die sich zwangsläufig aus dem Benn'schen Nihilismus ergibt, und der Übergang in die Gemeinschaft, in das unmittelbare Gespräch zweier oder mehrerer Poeten. Als Beispiel eines solchen poetischen Gesprächs fügt Gerhardt eine Gemeinschaftsarbeit an: Poeme Collectif von Klaus Bremer und Rainer Maria Gerhardt. Hingewiesen werden soll an dieser Stelle auch auf das 'poetische Gespräch' mit Charles Olson. ⁵⁶⁾

Anmerkungen:

- 1) Allen Ginsberg: Poetischer Atem und Pounds Usura, in: Schreibheft 27, Essen, April 1987, Seite 121 f.
- 2) William Carlos Williams: The Autobiography of William Carlos Williams, New York 1951, Seite 329 ff.
- 3) Helmut Heißenbüttel: Bruchstücke - nicht zu ergänzen, in: Die Welt der Literatur, Hamburg, vom 10.6.1965. - Vgl. auch die in Kapitel 7.1 zitierten Erinnerungen Heißenbüttels.

- 4) Rainer Maria Gerhardt im Brief vom 14.11.1950 an Charles Olson, in: Charles Olson & Robert Creeley: The Complete Correspondence, Vol. 4, Santa Barbara, Cal., 1982, nach Seite 68.
- 5) Zitiert wird nach Charles Olson: Human Universe and other Essays. Edited by Donald Allen, New York 1967, Seite 51-61.
- 6) Es war Olsons Art, seine theoretischen Texte aus mündlichen und brieflichen Äußerungen zu montieren. Die Folge ist, daß auch sie (wie die Gedichte) sowohl die Qualität der spontanen Äußerung wie auch der überlegten Reflexion haben. Die Veröffentlichung bedeutete für ihn nie das Ende der Arbeit am Text. Besonders in seinem Briefwechsel mit Robert Creeley wird deutlich, wie er auch nach der Publikation weiter an den Texten arbeitete und über sie nachdachte. Der Dialog mit Freunden war wesentlich, ja Voraussetzung für seine dichterische Arbeit.
- 7) Charles Olson: Projective Verse, a.a.O., Seite 51.
- 8) Vgl. A.a.O., Seite 52.
- 9) Ezra Pound / Ernest Fenollosa: NO - Vom Genius Japans, Zürich 1990, Seite 223-261.
- 10) Vgl. Charles Olson, a.a.O., Seite 52 und Charles Olson: Letter to Elaine Feinstein, in: Charles Olson: Human Universe, a.a.O., Seite 95 .
- 11) Olson, Projective Verse, a.a.O., Seite 52.
- 12) A.a.O., Seite 55.
- 13) A.a.O., Seite 53.
- 14) Olson: Letter to Elaine Feinstein, a.a.O., Seite 95.
- 15) A.a.O., Seite 96.
- 16) Charles Olson & Cid Corman: Complete Correspondence 1950-1964, Vol. I., Orono, Maine, 1987, Seite 42.
- 17) Olson: Projective Verse, a.a.O., Seite 54.
- 18) Vgl. a.a.O., Seite 53-54.
- 19) Vgl. a.a.O., Seite 55.
- 20) A.a.O., Seite 56.
- 21) Vgl. Paul Christensen: Charles Olson. Call Him Ishmael, Austin/London 1979, nach Seite 112.
- 22) Olson: Projective Verse, a.a.O., Seite 52.
- 23) Vgl. Olson: Letter to Elaine Feinstein, a.a.O., Seite 95.
- 24) Olson: Projective Verse, a.a.O., Seite 56-57.
- 25) Charles Olson & Cid Corman: Complete Correspondence 1950-1964, Vol. I, a.a.O., Seite 210.
- 26) Vgl. auch Olsons Ausführungen in seinem Essay 'Human Univers', in: Charles Olson: Human Universe and other Essays, New York 1967.
- 27) Olson: Projective Verse, a.a.O., Seite 60.
- 28) Rainer M. Gerhardt: Die Maer von der musa nihilistica, Frankfurt/M, Hessischer Rundfunk, Abendstudio, November 1952, Typoskript, 46 Seiten. (Umfassende Auszüge werden in einem Anhang zitiert.)
- 29) A.a.O., Seite 2.
- 30) Ezra Pound: wie lesen, karlsruhe 1953.
- 31) A.a.O., Seite 18.
- 32) Rainer M. Gerhardt: Die Maer..., a.a.O., Seite 12 ff.
- 33) A.a.O., Seite 6.
- 34) A.a.O., Seite 7.
- 35) Ebda.
- 36) Vgl. a.a.O., Seite 8.
- 37) Ebda.
- 38) Vgl. a.a.O., Seite 9.
- 39) Ebda.
- 40) Gottfried Benn: Probleme der Lyrik, in: ders.: Essays und Reden in der Fassung der Erstdrucke, Frankfurt/M 1989 (= Fischer Taschenbuch 5233), Seite 509.
- 41) Rainer M. Gerhardt: Die Maer..., a.a.O., Seite 10.
- 42) Vgl. Rainer M. Gerhardt: Rundschau der Fragmente, a.a.O., Seite 7.
- 43) Ernst Robert Curtius: Eine neue Zeitschrift: "Fragmente", in: Die Tat, Zürich, Nr. 195 vom 21.7.1971
- 44) Rainer M. Gerhardt: Die Maer..., a.a.O., Seite 12.
- 45) Vgl. Kapitel 3.1.2.
- 46) Vgl. Kapitel 4.2.
- 47) Rainer M. Gerhardt, a.a.O., Seite 17.
- 48) A.a.O., Seite 24.

- 49) Ebda.
- 50) A.a.O., Seite 27-28.
- 51) A.a.O., Seite 29.
- 52) A.a.O., Seite 30.
- 53) A.a.O., Seite 34-35.
- 54) A.a.O., Seite 36.
- 55) A.a.O., Seite 43.
- 56) Um Wiederholungen zu vermeiden, sei an dieser Stelle auf die Kapitel 3 bis 5 dieser Arbeit verwiesen, die ebenfalls (unter besonderen Gesichtspunkten) auf poetologische Äußerungen Gerhardts eingehen.

VII. ÜBER DAS NACHLEBEN EINES DICHTERS

In der Literaturszene der Zeit blieb der Tod Rainer Maria Gerhardts unbeachtet, abgesehen von den Würdigungen der Freunde: Alfred Andersch veröffentlichte einen Nachruf ¹⁾ in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung und Hans Magnus Enzensberger schrieb das Gedicht Tod eines Dichters ²⁾. Anders war es in den USA: The Pound Newsletter widmete ihre Oktoberausgabe 1954 dem Andenken des deutschen Dichters:

It has been a year of achievement, but also it has been a year of loss, for on the 27th of July, Rainer Gerhardt, the young German poet and editor, died in Baden. In honor and in sympathy, we are dedicating this final issue of the year to Rainer Gerhardt. ³⁾

Und doch gab es ein Nachleben, gab es immer wieder Versuche, auf das Werk Gerhardts hinzuweisen, es fortzusetzen. Von einigen dieser Versuche soll hier die Rede sein.

7.1 Das Nachleben

Zwei Jahre nach Gerhardts Tod veröffentlichte Walter Höllerer in der Zeitschrift Akzente drei Gedichte aus dem Nachlaß des Dichters. ⁴⁾ In einigermaßen regelmäßigen Abständen folgten weitere Veröffentlichungen (u.a. in Transit, Expeditionen, Widerspiel). ⁵⁾ Eine repräsentative Sammlung seiner Gedichte und Briefe ist bis heute nicht erschienen, obwohl bereits Mitte der fünfziger Jahre Helmut Heißenbüttel den Versuch unternahm, Gerhardts Werk im Hamburger Claassen Verlag zu veröffentlichen:

Ich habe mir damals die Bändchen und die beiden Hefte der Zeitschrift "Fragmente" gekauft, erinnere aber nicht, was mich darauf gestoßen hatte. Ich wurde zur Gruppe 47 eingeladen und erhielt im Anschluß an die Herbsttagung 1955 eine Anstellung im Claassenverlag in Hamburg, dessen Cheflektor derselbe Hans Georg Brenner war, der die Zeitschrift der Gruppe 47, "Die Literatur", 1952 redigiert hatte; empfohlen worden war ich zur Gruppe 47 durch Wolfgang Weyrauch. Ich ließ mir damals privat den Nachlaß von Rainer M. Gerhardt schicken, nahm das Konvolut mit in den Verlag und sprach Brenner darauf an. Die Reaktion war gespalten. Er sah, was mich reizte und argumentierte, soweit ich mich erinnere, etwa so: wenn das Ihr oder mein Verlag wäre, dann könnten wir vielleicht sowas machen, wahrscheinlich würde es schief gehn, aber man kann es nicht wissen; da wir aber beide Angestellte sind in einem Unternehmen, das uns nicht gehört und das auf Rentabilität achten muß, ist sowas nur eine Belästigung. Schicken Sie es so schnell wie möglich wieder weg. Was ich dann auch tat. ⁶⁾

1961 eröffneten Walter Höllerer und Gregory Corso ihre Anthologie Junge amerikanische Lyrik mit Charles Olsons Gedicht Der Tod Europas (vgl. 5.4 und 7.2). In seiner Serie Vergessene Bücher erinnerte Peter Härtling zum erstenmal im Jahre 1965 an den vergessenen deutschen Dichter:

Einige Jahre nach dem Kriege, 1949 und 1950, gab es, scheint mir, eine Chance für die deutsche Lyrik, die sie nicht annahm, die sie, erfaßt vom Schwung der Repetition, nicht begriff. ⁷⁾

Im gleichen Jahr wies Klaus Reichert mit Nachdruck auf Gerhardt hin. In einem von ihm übersetzen und herausgegebenen Band mit ausgewählten Gedichten Charles Olsons ⁸⁾ erschien dessen »An Gerhardt, dort,...« in den Anmerkungen wurde Teil II von Gerhardts Brief an Creeley und Olson veröffentlicht und im Nachwort auf die Fragmente aufmerksam gemacht, »dem zarten Ansatz einer neuen Dichtung im Nachkriegsdeutschland« ⁹⁾ In dem Nachwort zu einem Aus-

wahlband mit Gedichten Robert Creeleys schreibt Reichert:

*Creeley hat für Gerhardts fragmente zeitweilig als >associate editor< fungiert. Man kann nur mutmaßen, welchen Verlauf die neuere deutsche Lyrik genommen hätte, wenn Creeley länger auf >undone business< hingezigt hätte, wenn Gerhardt nicht 1954 gestorben wäre.*¹⁰⁾

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

*Den ausländischen Informanten folgte 1951-52 der erste deutsche Übersetzer. Der Lyriker Rainer Maria Gerhardt (1927-1954) veröffentlichte im ersten gedruckten Heft - Heft 1 (1951) - seiner vorher nur mimeographierten Freiburger Zeitschrift 'fragmente, internationale revue für moderne dichtung' seine Übertragung von 'The R R Bums' aus Williams' Gedichtgruppe 'The Rat' (ca. 1950): Heft 2 (1952) brachte die Verdeutschung von 'The Pink Church' (1959). Ein 24jähriger Deutscher aus Baden, dessen Rolle als Vermittler neuerer amerikanischer Literatur an das Deutschland der frühen Nachkriegsjahre noch der längstverdienten Würdigung harrt, wählte zwei in 'The Collected Poems' (1950) aufeinanderfolgende Nachkriegsgedichte des fast 70jährigen Williams aus, die in sehr persönlicher Weise seine Haltung zur amerikanischen Gesellschaft und zur christlichen Kirche aussprechen. Von diesen ersten Übersetzungen biegt der Weg zurück zu Auskunft und Kritik.*¹¹⁾

Anlässlich eines Sammelbandes über die Literatur der 50er Jahre erinnerten sich 1980 Heinrich Vormweg und Franz Mon an Rainer Maria Gerhardt:

*Ich verwahre zuhause die beiden Hefte von Rainer M. Gerhardts "Internationaler revue für moderne dichtung" mit dem Titel "fragmente", meines Wissens die einzigen. 1951 habe ich die "fragmente" abonniert, und die Hefte sind mir teuer auch deshalb, weil ich als junger Student ibretwegen einige Mahlzeiten habe ausfallen lassen. In den "fragmenten" habe ich, noch immer ebenso schlecht informiert wie informationshungrig nach Krieg und Nachkriegszeit, aufgewachsen in der Provinz, neben dem Ezra Pounds zum ersten Mal Namen wie Charles Olson und William Carlos Williams gelesen, oder Robert Creeley, dessen "Insel" Ernst Jandl dann sehr viel später übersetzt hat. Ich habe den Namen Claus Bremer gelesen. Ich habe in der dem Heft 1 beigelegten "Rundschau der Fragmente" Sätze gelesen wie: "Die heutige moderne dichtung - soweit es die moderne dichtung innerhalb des deutschen sprachraums betrifft - ist über die anfänge dieses jahrhunderts nicht hinausgekommen." Sätze wie: "Es gibt - außer der bestsellernachahmung von 'Berlin Alexanderplatz' - keine deutsche prosa, die die ergebnisse von Joyce aufnimmt und weiterverarbeitet." Die Aussagen haben mich fasziniert. Die Texte in den "fragmenten" habe ich Zeile für Zeile immer wieder abgeklopft. Ich spürte den Ausläufer eines mir völlig unbekanntem, ganz anderen Kontinents von Literatur.*¹²⁾

*1951 ergab sich der kontakt zu Rainer M. Gerhardt in Freiburg, der damals gerade seine hektographierten "Fragments. Blätter für Freunde" zu einer gedruckten Zeitschrift auszugestalten im Begriff war. Die Adresse erhielt ich von einem Freiburger Buchhändler, bei dem ich mit "META" 3 hausieren ging. Von den "Fragments" erschien 1952 eine zweite und letzte Nummer. Gerhardts besonderes Interesse galt der Vermittlung der amerikanischen experimentellen Literatur. Er übersetzte selbst Ezra Pound, Charles Olson, Robert Creeley. Ferner brachte er u.a. Michaux, Saint-John Perse, Claus Bremer und eigene Texte. Götz Wittkopf und Gerhardt haben neben den Zeitschriften auch Bücher und Broschüren VERLEGT. Ihre Programme waren umfangreicher als die Mittel, und so ist manches Plan geblieben.*¹³⁾

Die unbestritten wichtigste und umfassendste Arbeit für das Werk Rainer Maria Gerhardts leisteten Helmut Salzinger, Stefan Hyner und Peer Schröder. Ohne ihre Bemühungen wäre die vorliegende Arbeit in dieser Form nicht möglich gewesen. Im Oktober 1984 veröffentlichten Peer Schröder und Helmut Salzinger eine Collage, die alles bis dahin bekannte Material von und zu Gerhardt enthielt.¹⁴⁾ Vier Jahre später veröffentlichten Stefan Hyner und Helmut Salzinger eine umfangreiche Dokumentation aus Briefen, Gedichten und Essays Über das Nachleben eines Dichters. Rainer Maria Gerhardt.¹⁵⁾

Michael Braun machte in einem umfassenden Aufsatz die literarische Öffentlichkeit auf diese Dokumentation aufmerksam.¹⁶⁾ Innerhalb kürzester Zeit war diese vergriffen. Über die Schwierigkeiten bei ihrer Arbeit für das Werk Gerhardts haben die Herausgeber mehrfach berichtet.¹⁷⁾ Im gleichen Jahr wie die Dokumentation erschien eine Sammlung von Aufsätzen von H.J. Schütz, die, ähnlich den Bemühungen Peter Härtlings, versuchten, auf das Werk 'vergessener Dichter' aufmerksam zu machen.¹⁸⁾

Auffallend war und blieb dagegen die Resonanz im Bereich der amerikanischen Literatur und der Amerikanistik.¹⁹⁾ Auf drei Veröffentlichungen sei hier hingewiesen: zum ersten auf die bereits angezeigte Active Anthology (Teil II der auch in den USA erschienenen Dokumentation), zum anderen auf einen Nachdruck mehrerer Gedichte Rainer M. Gerhardts in amerikanischer Übersetzung in der Zeitschrift ADDRESS²⁰⁾ und auf Heft 3 der Detroitter Zeitschrift WORK.²¹⁾ Zum Schluß dieses kurzen Überblicks über das Nachleben eines Dichters sei noch einmal Peter Härtling zitiert:

*Ich kann einfach nicht begreifen, wieso sich kein Verleger findet, der das Gesamtwerk Gerhardts ediert. Es markiert einen Beginn: unseren, nach dem zweiten Weltkrieg. Wir gehen mit dem, was wir haben könnten, übel um.*²²⁾

7.2 Spätere, vergleichbare Versuche

Drei Anthologien versuchten in späteren Jahren in ihrer Zeit etwas von dem zu erreichen, was Gerhardt in seiner Zeit versagt blieb.

Bereits während seines Studiums in Freiburg lernte Hans Magnus Enzensberger Rainer Maria Gerhardt kennen. Sechs Jahre nach Gerhardts Tod gab Enzensberger eine vielbeachtete Anthologie heraus: »Museum der modernen Poesie«. ²³⁾ Der Bogen war weitgespannt: Sechsendneunzig Dichter aus sechzehn Sprachen waren vertreten; der Zeitraum umfaßte die Jahre 1910 (erste Veröffentlichungen von E. Pound, W.C. Williams, Saint-John Perse, G. Benn, W. Majakowski, u.a.) bis 1945. Auch nach den Bemühungen Gerhardts (und anderer) war diese Sammlung immer noch ein Ereignis, da auch noch 1960 das deutsche Publikum mit der Sprache der modernen (Welt-)Poesie nicht übermäßig vertraut war. Die Impulse, die dieses Buch geben wollte, lassen sich am besten mit den Worten des Herausgebers wiedergeben. Sie werden hier etwas ausführlich zitiert, weil sie auch den Intentionen R. M. Gerhardts entsprechen:

*Das Phantom der modernen Poesie ist nur zu bannen, indem man sie selber zitiert, sie vorzeigt als ein unabdingbares, als das jüngste und mächtigste Element unserer Tradition. Diesem Zweck dient das gegenwärtige Museum. Das Museum ist eine Einrichtung, deren Sinn sich verdunkelt hat. Es gilt gemeinhin als Sehenswürdigkeit, nicht als Arbeitsplatz. Richtiger wäre es, das Museum als Annex zum Atelier zu denken; denn es soll Vergangenes nicht mumifizieren, sondern verwendbar machen, dem Zugriff der Kritik nicht entziehen, sondern aussetzen. So verhält sich das literarische Museum zum Schreibtisch der gegenwärtigen produktiven Arbeit wie das Mittel zum Zweck. Daraus folgt, daß es keine endgültige Einrichtung zuläßt. Es ist kein Mausoleum, sondern ein Ort unaufhörlicher Verwandlung. Nur, wenn seine Ordnung dem Augenblick entspricht, kann es seine Aufgabe erfüllen: die Werke der Vergangenheit der bloßen Bewunderung ebenso wie der Vergessenheit und der Nachahmung zu entziehen. Sie sollen den Betrachter dazu herausfordern, sich an ihnen zu messen, ja ad liminem, sie produktiv zu verbrennen - ein Akt, aus dem das Alte immer von neuem phönixhaft hervorgeht. Das Museum als ein Ort der Tradition ist nicht Konsekration, sondern Herausforderung.*²⁴⁾

Im letzten Satz finden wir einen deutlichen Bezug zu Gerhardt, für den ebenfalls die Tradition stets eine lebendige Grundlage seiner Vermittlungsarbeit war. Ein wichtiges Verdienst Enzensbergers war es, daß er mit seiner Arbeit den Nachweis des Vorhandenseins einer Weltspra-

che der Poesie liefern konnte: der Verfertiger moderner Poesie ist ein Dichter - »...zugeritten in manchen Sprachen...«»

Bereits ein Jahr später erschien eine weitere Anthologie, die sich, im Gegensatz zu Enzensbergers Sammlung, auf die neuere amerikanische Lyrik beschränkte.²⁵⁾

Das Erscheinen von Höllers Anthologie ('Junge Amerikanische Lyrik') markierte damals schon den zweiten Anlauf, das deutsche Gedicht mit den Errungenschaften der amerikanischen Moderne vertraut zu machen, nachdem um 1950 die Versuche des genialischen Dichters und Verlegers Rainer Maria Gerhardt am kulturellen Spießertum Adenauer-Deutschlands gescheitert waren.²⁶⁾

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

*I hail no thing but poetry, so here is an anthology of some young American poets, some are Beat and some are not, and they are the ones I personally like. Long live Beat! Long live non-Beat! Long live everything! Poetry will always live.*²⁷⁾

Walter Höllerer stellte sich bewußt in eine Tradition: »Bald schon nach 45 gab es Kontakte der jungen deutschen Literatur mit den jungen Amerikanern. So brachte Rainer M. Gerhardt, der zu früh Verstorbene, in seiner Zeitschrift »fragmente kte der vorliegenden Anthologie allerdings nicht denkbar wären.

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

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

*hallucinating Arkansas and Blake-light tragedy
among the scholars of war...*²⁹⁾

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

Es sind Momentaufnahmen aus der Wirklichkeit, die der deutsche Leser in den Texten der Amerikaner finden kann. Beiläufige Wahrnehmungen werden verbunden entweder in stark rhythmisierten Langedichten oder bleiben scharf umrissen für sich stehen in präzise gearbeiteten Kurzgedichten. Diesen beiden Gedichtformen wurden von zwei verschiedenen Dichtergruppen vertreten. Die Autoren der San Francisco-Schule, die sich der Tradition Whitmans verpflichtet fühlten, bevorzugten das lange Gedicht. Die andere Gruppe sah sich in der Nachfolge der Imagisten; sie konzentrierte sich um Charles Olson und das Black Mountain-College.³⁰⁾

Von einem ganz anderen Impuls gingen 1969 Rolf Dieter Brinkmann und Ralf-Rainer Rygulla aus, als sie die Anthologien ACID und 'Silverscreen'³¹⁾ veröffentlichten. Sie wollten ein Gesamtklima vorstellen, das sich nach dem Auftreten der Beat-Dichter in den USA herauskristallisiert hatte. Nicht der auch in Deutschland durch Einzelpublikationen bekannte offizielle Literaturbetrieb erregte ihr Interesse, sondern ein von ihnen so genannter »voroffizieller Bereich«).

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

Hingewiesen werden soll auch auf den wichtigen Essay *Der Film in Worten*, den Rolf Dieter Brinkmann dem Buch mitgegeben hat.³²⁾ Für eine vertiefte Kenntnis des 'amerikanischen Klimas' der sechziger Jahre ist er unverzichtbar.

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

*...die USA-Dinger hätte ich gar nicht machen dürfen, und tatsächlich war das antreibende Motiv, daß ich sie herausgab, damit ich sie selber einmal lesen könnte, auf deutsch, ist das nicht lächerlich? Aber so ist es wirklich gewesen, als ich damit anfing - und dann, je mehr ich davon sah, kennenlernte, desto mehr habe ich mich auch erschrocken, was meine eigene Umgebung anbetraf, das literarische zeitgenössische Umweltfeld hier auf deutsch - wie steril, blaß leblos, entsinnlicht, unlebendig das ist - wie Anbau-Möbel, Prosa nach Schnittmusterbogen gefertigt, Erfahrungen, die so klein sind, ein Lebenshorizont, der nur noch dumpf und eng ist - auch die herzlose Art der Fertigung, das Verschwinden eines Selbstbewußtseins - was laufen denn überhaupt für Figuren in den Büchern herum?*³⁴⁾

Die drei kurz vorgestellten Anthologien zeigen einen Weg auf, den Weg, den die amerikanische Poesie seit Anfang des Jahrhunderts genommen hat. Die Grundlage hat Rainer Maria Gerhardt

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

Anmerkungen

1) Alfred Andersch: Zum Tod Rainer M. Gerhardts, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Frankfurt/Main, vom 15.9.1954; vgl. auch Kapitel 1.

2) Hans Magnus Enzensberger: Tod eines Dichters
(für Rainer M. Gerhardt)

Jeder Tag ein Geriesel von fahlen Papieren,
ein Spinnweb von Einflüsterungen,
Ohren voll Kot deinem Mund nah,
ein Dunst von Pfandleihen und Spitälern,
von Treppenhäusern, fleckig wie
das Bett eines geilen Flusses.
ein grauer Schnee von Paragraphen auf dem Pflaster
der Welt, und blutige Schuhe, und Streptokokken.
Jede Nacht die Umarmung der neun wilden Schwestern,
der Vampire, schönzüngig,
ein Beischlaf mit neun Feuern, eine
Verschwendung zum Tode.
O eingeäschertes Phönix!
Zeugung unbezeugt! Verkohltes Gedicht!
Zerbrochener Flug! Nichts, was bliebe,
nichts als ein Brief von den blauen Tinten-
tränen eines Gewitters bedeckt,
als ein tauber Zorn über den Dächern,
als blinde Trauer, lahm in den Lenden,
und dein Name, auf blanker Platte
sich langsam läuternd
zum Oxyd der Vergessenheit,
vergessen von deinen neun schönen Geliebten,
die deines Blutes satt
jubelnd auffahren in ihre unsterbliche Wohnung.

Aus: Verteidigung der Wölfe. Gedichte, Frankfurt/Main 1957, Seite 60-61.

3) Edwards, John (Hrsg.): The Pound Newsletter, Vol. IV, Berkeley, Cal., Oktober 1954, Seite 1.

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

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

6) Helmut Heißenbüttel: Literarische Archäologie der fünfziger Jahre, in: Dieter Bänisch (Hrsg.): Die fünfziger Jahre. Beiträge zu Politik und Kultur, Tübingen 1985, Seite 317.

7) Peter Härtling: Rainer M. Gerhardt: »umkreisung« in: Die Welt der Literatur, Ham_burg, vom 14.10.1965.»

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

9) A.a.O., Seite 124.

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

11) Hans Galinsky: William Carlos Williams. Eine vergleichende Studie zur Aufnahme seines Werkes in

Deutschland, England und Italien (1912-1965); Teil I: Deutschland, in: Ernst Fraenkel (et al.): Jahrbuch für Amerikastudien, Band 11, Heidelberg 1966, Seite 96-175 - Über RMG: Seite 105-106.

12) Heinrich Vormweg: Das Neue in der Literatur der fünfziger Jahre - ein Überblick, in: Jörg Drews (Hrsg.): Vom "Kahlschlag" zu "movens", München 1980, Seite 9-10.

13) Franz Mon: Meine fünfziger Jahre, in: Jörg Drews (Hrsg.): Vom "Kahlschlag" zu "movens", München 1980, Seite 42-43.

14) FALK. Loose Blätter für alles Mögliche, Ausgabe 9, Head Farm Odisheim, Oktober 1984: Rainer M. Gerhardt und die Zeitschrift 'Fragmente'. - Aus dem Inhalt: Charles Olson: Der Tod Europas - Diese Tage - An Gerhardt, dort, ... / W.C. Williams: The R R Bums - Die rote Kirche / R.M. Gerhardt: brief an Creeley und Olson / versch. Zitate und Kommentare u.a. von W. Höllerer, K. Reichert, G. Benn u.v.a. / Verlagsprospekt aus dem Jahre 1954 / Bibliographie.

15) Stefan Hyner & Helmut Salzinger: Leben wir eben ein wenig weiter. Über das Nachleben des Dichters Rainer Maria Gerhardt, Odisheim 1988.

Teil I: Gedichte - Essays - Briefe

- Robert Creeley: For Rainer Gerhardt

- Hans Magnus Enzensberger: Tod eines Dichters

- Stefan Hyner: RMG, eine Begegnung auf der anderen Seite

- Ernst Robert Curtius: Eine neue Zeitschrift: "Fragmente"

- Helmuth de Haas: Späte Umkreisung der zwanziger Jahre. Eine Polemik

- Robert Creeley: aus: Black Mountain Review

- Robert Creeley: Rainer Gerhardt: Eine Notiz

- Anselm Hollo: fragmente

- Peter Härtling: Rainer Maria Gerhardt: "Umkreisung"

- Helmut Salzinger: Der Fall Gerhardt oder Geschichte einer Wirkung

- Rainer Maria Gerhardt: Briefe an Gottfried Benn und Charles Olson

- Charles Olson: Brief an R.M.Gerhardt (15.1.1951)

Teil II: Active Anthology / Aktive Anthologie

Lyrik und Prosa von R.Creeley, C.Corman, E.Dorn, J.Kyger, P.Schröder, H.Hübsch, H.Salzinger, u.v.a. ...dem Andenken Rainer Maria Gerhardts gewidmet

Teil III: Nachdruck von FALK 9 und WORK / 3 (s.u.)

Teil IV: Rainer M. Gerhardt - Bibliographie von HelmutSalzinger

16) Michael Braun: Die vergessene Revolution der Lyrik. Zur Aktualität von Rainer Maria Gerhardt und Werner Riegel, in: tageszeitung, Berlin, vom 12.10.1988.

17) Helmut Salzinger & Stefan Hyner: Der Dichter als Privatbesitz oder The Beat Goes On, in: ulcus molle info, Bottrop, Heft 7-9, 1988, Seite 74-79 - Helmut Salzinger: Schwarze Witwe. Des Falles Gerhardt anderer Teil, unveröffentlichtes Typoskript, 11 Seiten.

18) Hans J.Schütz: »Ein deutscher Dichter bin ich einst gewesen«. Vergessene und verkannte Autoren des 20. Jahrhunderts, München 1988. - Der Artikel über Rainer M. Gerhardt findet sich auf den Seiten 76-80.

19) So z.B. immer wieder H. Galinsky: »Ein Untersuchungsthema ist längst reif: die Leistung, die in den jungen Jahren nach der Katastrophe der junge Karlsruher Lyriker Rainer Maria Gerhardt (1927-1954) als Übersetzer und Herausgeber der zunächst mimeographierten, dann, nach der Währungsreform, für kurze Zeit gedruckten Freiburger Zeitschrift fragmente. internationale revue für moderne dichtung vollbracht hat.

20) Variations on pervigilium veneris - Letter To Creeley And Olson - Valse Triste, in: Address, (Ed. Alan Jones), Vol. I, Nr. 2, July-August 1987, o.O., o.P.

21) Auch ihr Inhalt soll hier dokumentiert werden, da ihr Einfluß in Amerika mit Sicherheit von einiger Bedeutung gewesen sein dürfte:

- Vorworte (Tom Raworth / John Sinclair)

- Robert Creeley: For Rainer Gerhardt

- Jonathan Williams: A Preliminary Note

- Robert Creeley: Rainer Gerhardt. A Note

- Rainer M. Gerhardt: Letter For Creeley And Olson
- Charles Olson: To Gerhardt, There, Among Europe's Things...
- Rainer M. Gerhardt: Fragments - from 'Hamlet's Death III' - Circumscription / Encircling - Valse Triste - Heavenly Song - Meditation - Cegestes - Voice
- Robert Creeley: Letter to Tom Raworth
- E.R. Curtius: A New Magazine: fragmente
- Anselm Hollo: fragmente
- Charles Olson: The Death of Europe
- Fotos (Ch.Olson - R.Creeley - J.Williams - R.Gerhardt - R.M.Gerhardt)
- 22) Peter Härtling: Vergessene Bücher, Karlsruhe 1983, Seite 241.
- 23) Hans Magnus Enzensberger (Hrsg.): Museum der modernen Poesie, Frankfurt/Main 1960.
- 24) A.a.O., Seite 9.
- 25) Gregory Corso / Walter Höllerer (Hrsg.): Junge Amerikanische Lyrik, München 1961.
- 26) Michael Braun: Der freiere Atem der Poesie, in: Die Zeit, Hamburg, vom 25.3.1988.
- 27) Corso/Höllerer, a.a.O., Seite 254.
- 28) A.a.O., Seite 257.
- 29) Allen Ginsberg: Das Geheul und andere Gedichte, Wiesbaden 1959, Seite 8. - William Carlos Williams schrieb das Vorwort zu diesem Gedichtband: »Nehmen Sie die Säume Ihrer Gewänder hoch, meine Damen, wir gehen durch die Hölle.Fehler! Verweisquelle konnte nicht gefunden werden.
- 30) Vgl. Walter Höllerer, a.a.O., Seite 260.
- 31) Rolf Dieter Brinkmann & Ralf-Rainer Rygulla: ACID. Neue amerikanische Szene, Darmstadt 1969. - Rolf Dieter Brinkmann: Silverscreen. Neue amerikanische Lyrik, Köln 1969
- 32) Vgl. Brinkmann/Rygulla: ACID, a.a.O., Seite 417.
- 33) A.a.O., Seite 381-399.
- 34) Rolf Dieter Brinkmann: Rom Blicke, Reinbek 1979, Seite 385-386.

LITERATURVERZEICHNIS

Bibliographie: Helmut Salzinger: Rainer M. Gerhardt - Bibliographie, Teil IV von: Stefan Hyner & Helmut Salzinger (Hrsg.): Leben wir eben ein wenig weiter. Über das Nachleben des Dichters Rainer Maria Gerhardt, Odisheim 1988

PRIMÄRLITERATUR RAINER MARIA GERHARDT

A. Buchveröffentlichungen

der tod des hamlet, Freiburg 1950
umkreisung. gedichte, Karlsruhe 1952

B. Einzelveröffentlichungen

Gedichte

- verlorener geist, attische stele / gesang der jüngerlinge im feuerofen, in: fragmente. blaetter fuer freunde, Heft 1, Freiburg o.J., o.S.
- betrachtung / vermaechtnis, in: fragmente. blaetter fuer freunde, Heft 2, Freiburg o.J., o.S.
- der tod des hamlet (längere fassung), in: fragmente. blätter für freunde, Heft 3, Freiburg o.J., o.S.
- fragment, in: fragmente. blätter für freunde, Hefte 6, Freiburg o.J., o.S.
- fragmente, in: fragmente. internationale revue für moderne dichtung, Heft 2, Freiburg 1952, Seite 50
- gleichgewicht / stimme, in: Akzente, 3. Jg., Heft 3, München 1956, Seite 197-199
- Gedichte 20.7.1952 / (m. Klaus Bremer:) Poeme Collectif, in: Die Maer von der musa nihilistica, Frankfurt/M, Hessischer Rundfunk, Abendstudio, November 1952
- Gedichte [Umkreisung - gleichgewicht - stimme - seegedicht I - III]. Mit einer Vorbemerkung herausgegeben von Michael Braun. In: Flugasche. Literaturzeitschrift. Nr. 43, 13. Jg., Stuttgart, Herbst 1992, Seite 17 - 18

Abhandlungen

- Notiz, in: fragmente. blaetter fuer freunde, Freiburg o.J., Heft 1-6, jeweils letzte Seite
- Rundschau der Fragmente / Curtius - Benn - Klee / Französische Dichtung, in: fragmente. internationale revue für moderne dichtung, Beilage zu Heft 1, Karlsruhe 1951, 16 Seiten
- Die Pisaner Gesänge (enthält Übersetzungen aus den Cantos und anderen Werken Pounds),

Frankfurt/M, Hessischer Rundfunk, Abendstudio, 25.3.1952, Typoskript: 32 Seiten (verschollen)

- Die Maer von der musa nihilistica, Frankfurt/M, Hessischer Rundfunk, Abendstudio, November 1952, Typoskript: 46 Seiten

C. Übersetzungen

- T.S.Eliot: Schwierigkeiten eines Staatsmannes, in: fragmente. blaetter fuer freunde, Heft 1, Freiburg o.J., o.S.

- Henry Miller: Der Wendekreis des Krebses. 1. Kapitel, in: fragmente. blätter für freunde, Heft 4, Freiburg o.J., o.S.

- Theodore Roethke: Die Gestalt des Feuers, in: fragmente. blätter für feunde, Heft 6, Freiburg o.J., o.S.

- Ezra Pound: Canto XLV, in: fragmente. blätter für freunde, Heft 6, Freiburg o.J., o.S.

- Ezra Pound: Mediaevalismus, in: fragmente. internationale revue für moderne dichtung, Heft 1, Freiburg 1951, Seite 1-7

- Charles Olson: Die Lobgesänge, in: fragmente. internationale revue für moderne dichtung, Heft 1, Freiburg 1951, Seite 12-17

- William Carlos Williams: The R R Bums, in: fragmente. internationale revue für moderne dichtung, Heft 1, Freiburg 1951, Seite 17

- Ezra Pound: E.P. Ode pour l'election de son sepulchre, in: fragmente. internationale revue für moderne dichtung, Heft 1, Freiburg 1951, Seite 28-32

- (m. de Conno) Saturno Montanari: Alte Fotografie, in: fragmente. internationale revue für moderne dichtung, Heft 1, Freiburg 1951, Seite 32

- Ezra Pound: Canto LXXXIV, in: fragmente. internationale revue für moderne dichtung, Heft 2, Freiburg 1952, Seite 35-39

- Charles Olson: Diese Tage, in: fragmente. internationale revue für moderne dichtung, Heft 2, Freiburg 1952, Seite 39

- Robert Creeley: Die Geisterrunde, in: fragmente. internationale revue für moderne dichtung, Heft 2, Freiburg 1952, Seite 40-41

- (m. Achilles Fang) Lu Chi: Wen-Fu. Reimprosa über Literatur, in: fragmente. internationale revue für moderne dichtung, Heft 2, Freiburg 1952, Seite 48-49

- Robert Creeley: Der Liebhaber, in: fragmente. internationale revue für moderne dichtung, Heft 2, Freiburg 1952, Seite 54-60

- William Carlos Williams: Die rote Kirche, in: fragmente. internationale revue für moderne dichtung, Heft 2, Freiburg 1952, Seite 60-64

- Ezra Pound: Cantos und andere Texte, in: Die Pisaner Gesänge, Frankfurt/M, Hessischer Rundfunk, Abendstudio, 25.3.1952

- Lucebert: Das erfahrungsgemässe Gedicht, in: Die Maer von der musa nihilistica, Frankfurt/M, Hessischer Rundfunk, Abendstudio, November 1952

- Ezra Pound: Das testament des Confucius. Die große Unterweisung oder Das erwachsenenstudium, Karlsruhe 1953 (= schriftenreihe der fragmente 1)

- Ezra Pound: wie lesen, Karlsruhe 1953 (= schriftenreihe der fragmente 4)

D. Briefe

- Briefe an Gottfried Benn: 12.8.1950 - 20.9.1950 - 22.10.1950; Briefe an Charles Olson: 28.10.1950 - 14.11.1950 - 8.1.1952; Charles Olson an R.M. Gerhardt: 15.1.1951; Robert Creeley an Charles Olson: 21.11.1950 - 19.12.1950 - 3.1.1951 (die Briefe enthalten Äußerungen Gerhardts aus seinen Briefen an Creeley), in: Stefan Hyner / Helmut Salzinger (Hrsg.): Leben wir eben ein wenig weiter, Odisheim 1988, Teil I, Seite 47-79

- Briefe und Auszüge aus Briefen an Charles Olson und Robert Creeley finden sich in: Charles Olson / Robert Creeley: The Complete Correspondence, Vol. 1 - 9, Santa Barbara, Cal., 1980-1990

- Briefe an Arno Schmidt: 18.12.1950 - 8.7.1951 - 12.7.1951; Arno Schmidt Stiftung, Bargfeld

E. Herausgeber/Verleger

FRAGMENTE. blaetter fuer freunde, Freiburg o.J., o.S.

Heft 1: Klaus Bremer: Das Tannadeltier. Prosa - Ezra Pound: Pour l'election de son sepulchre - T.S. Eliot: Schwierigkeiten eines Staatsmannes - R.M. Gerhardt: verlorener geist, attische stele - gesang der jüinglinge im feuerofen

Heft 2: Klaus Bremer: Am Rand der Steppe - Die Szenerie ist der knallgelbe Strand - R.M. Gerhardt: betrachtung - Delmore Schwartz: Lasst uns betrachten, wo die großen Maenner sind - Ezra Pound: Canto XIII - Dora Tatjana Soellner: Im bewegungslosen wasser - Renate Zacharias: Grosses gefaess. Erlesenes gebluete - R.M. Gerhardt: vermaechtnis

Heft 3: R.M. Gerhardt: der tod des hamlet

Heft 4: Saint-John Perse: Regen I - Renate Zacharias: Die große Mitte - Saint-John Perse: Regen II - Henry Miller: Der Wendekreis des Krebses. 1. Kapitel - Klaus Bremer: Es ist alles in Ordnung - Saint-John Perse: Regen VIII und IX

Heft 5: Renate Zacharias: Gedichte und Prosa

Heft 6: Walter Hilsbecher: Sporaden - Ezra Pound: Canto XLV - R.M. Gerhardt: fragment - Klaus Bremer: Gedicht - Theodore Roethke: Die Gestalt des Feuers - Klaus Bremer: Mondgedicht

FRAGMENTE. eine internationale revue für moderne dichtung, Karlsruhe 1951/1952

Heft 1 (1951):

Ezra Pound: Mediaevalismus - Basil Bunting: Ode - Henri Michaux: Poesie Pour Pouvoir - Aime Cesaire: Tam-Tam - Charles Olson: Die Lobgesänge - William Carlos Williams: The R R Bums - Saint-John Perse: Berceuse - Ilse Schneider-Lengyel: Übertragungen Primitiver Dichtung - Ezra Pound: E.P. Ode Pour L'Electon De Son Sepulchre - Saturno Nontanari: Alte Fotografie; 32 Seiten (Beilage: R.M. Gerhardt: Rundschau der Fragmente: moderne dichtung in deutschland; 16 Seiten)

Heft 2 (1952):

Antonin Artaud: Tutuguri - Der Ritus der Schwarzen Sonne - Ezra Pound: Canto LXXXIV - Charles Olson: Diese Tage - Robert Creeley: Die Geisterrunde - Rafael Alberti: Die Eingeschlossene - Aime Cesaire: Tam-Tam - Klaus Bremer: Sirengedicht - Lu Chi: Wen-Fu. Reimprosa über Literatur - Rainer M. Gerhardt: Fragmente - Aime Cesaire: Die wunderbaren Waffen - Eskimo/Grönland: Traurigkeit - Robert Creeley: Der Liebhaber - William Carlos Williams: Die rote Kirche; 32 Seiten

SCHRIFTENREIHE DER FRAGMENTE, Karlsruhe 1952-1954

1: Ezra Pound: Confucius: Die große Unterweisung oder Das Erwachsenenstudium, Karlsruhe 1953, 38 Seiten

2: Wolfgang Weyrauch: Die Feuersbrunst. Prosa, Karlsruhe 1952, 36 Seiten

3: Claire Goll: Versteinerte Tränen. Gedichte mit Zeichnungen von Antoni Clavé, Karlsruhe 1952, 31 Seiten

4: Ezra Pound: wie lesen, Karlsruhe 1953, 48 Seiten

5: Rainer Maria Gerhardt: umkreisung. gedichte, Karlsruhe 1952, 38 Seiten

19: Klaus Bremer: poesie, Karlsruhe 1954, 60 Seiten

SEKUNDÄRLITERATUR

Allen, Donald M. (Hrsg.): The New American Poetry, 26. Auflage, New York 1978,
Andersch, Alfred: Zum Tod Rainer M. Gerhardts, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Frankfurt/M, vom 15.9.1954

Arp, Hans: Gesammelte Gedichte I, Wiesbaden / Zürich 1963

Augstein, Rudolf / Hans Magnus Enzensberger / Siegfried Lenz: Nachrufe auf Heinrich Böll, in: Der Spiegel, Hamburg, Nr. 30 vom 22.7.1985

Bänsch, Dieter (Hrsg.): Die fünfziger Jahre. Beiträge zu Politik und Kultur, Tübingen 1985

Bender, Hans (Hrsg.): Mein Gedicht ist mein Messer. Lyriker zu ihren Gedichten, München 1961 (= List Bücher 187)

- -. (Hrsg.): Deutsche Gedichte 1930-1960, Stuttgart 1983, (= reclam 7914)

Benn, Gottfried: Gedichte. Werke 1, Frankfurt/M 1982 (= Fischer Taschenbücher 5231)

- -: Prosa und Autobiographie. Werke 2, Frankfurt/M 1984 (= Fischer Taschenbücher 5232)

- -: Essays und Reden. Werke 3, Frankfurt/M 1989, (= Fischer Taschenbücher 5233)

- -: Szenen und Schriften. Werke 4, Frankfurt/M 1990, (= Fischer Taschenbücher 5234)

- -: Ausgewählte Briefe, Wiesbaden 1957

- -: Briefe an F.W. Oelze 1950-1956, Wiesbaden 1980

Bergengruen, Werner: Die heile Welt. Gedichte, Zürich 1952

- -: Mündlich gesprochen, Zürich 1963

Bingel, Horst (Hrsg.): Deutsche Lyrik. Gedichte seit 1945, München 1963 (= dtv sr 20)

Birkenfeld, Günter (Hrsg.): Deutsche Lyrik der Gegenwart, Berlin/Hannover 1950

Blanchot, Maurice: Die Literatur und das Recht auf den Tod, Berlin 1982

Böll, Heinrich: Erzählungen Hörspiele Aufsätze, Köln 1961

Bohmann, Johannes: »No ideas but in things« Untersuchungen zu William Carlos Williams, Frankfurt/M etc. 1989

Braun, Michael: Der poetische Augenblick, Berlin 1986

- -: Der freiere Atem der Poesie, in: Die Zeit, Hamburg, Nr. 13 vom 25.3.1988

- -: Immer nur in Fragmenten... Zur Aktualität des Dichters Rainer Maria Gerhardt, in: Communale, Heidelberg, vom 5.5.1988

- -: Die vergessene Revolution der Lyrik, in: tageszeitung, Berlin, vom 12.10.1988

- -: Im Innern Europas. Eine Entdeckung: Nachgelassene Gedichte Alexander Gwerders, in: Die Zeit, Hamburg, Nr. 45 vom 30.10. 1992

Bremer, Claus: Farbe bekennen. Mein Weg durch die konkrete Poesie. Ein Essay, Zürich 1983

Breuer, Dieter (Hrsg.): Deutsche Lyrik nach 1945, Frankfurt/M 1988 (= suhrkamp taschenbuch materialien 2088)

- Brinkmann, Rolf Dieter und Ralf-Rainer Rygulla: ACID. Neue amerikanische Szene, Darmstadt 1969
- Brinkmann, Rolf Dieter: Silverscreen. Neue amerikanische Lyrik, Köln 1969
- : Rom, Blicke, Reinbek 1979
- Butterick, George F.: A Guide to The Maximus Poems of Charles Olson, Berkeley etc., Cal., 1978
- Butterick, George F. & Albert Glover: A Bibliography of Works by Charles Olson, New York 1967
- Charters, Ann: Olson / Melville. A Study in Affinity, o.O., o.J.
- (Hrsg.): The Beats: Literary Bohemians in Postwar America. Part 1: A-L, Detroit, Mich., 1983
- (Hrsg.): The Beats: Literary Bohemians in Postwar America. Part 2: M-Z, Detroit, Mich., 1983
- Christadler, Martin (Hrsg.): Amerikanische Literatur der Gegenwart in Einzeldarstellungen, Stuttgart 1973
- Christensen, Paul: Charles Olson. Call Him Ishmael, Austin/ London 1979
- Clark, Tom: Charles Olson. The Allegory of a Poet's Life, New York - London 1991
- Conrady, Karl Otto: Einführung in die Neuere deutsche Literaturwissenschaft, Reinbek 1966 (= rowohlts deutsche enzyklopädie 252/253)
- Creeley, Robert: The Poet's Workshop, Orono, Maine, 1984
- : Memory Gardens, New York 1986
- : Gedichte, Frankfurt/M 1967 (= edition suhrkamp 227)
- : Die Insel. Roman, Salzburg 1987
- : Gedichte (amerikanisch-deutsch), Salzburg 1988
- : Mabel: Eine Geschichte, Salzburg 1989
- : Die Goldgräber. Erzählungen, Salzburg 1992
- Curtius, Ernst Robert: Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter, 10. Auflage, Bern/München 1984
- : Kritische Essays zur europäischen Literatur, Frankfurt/M 1984 (= Fischer Wissenschaft 7350)
- Drews, Jörg (Hrsg.): Vom 'Kahlschlag' zu 'movens', München 1980
- Edwards, John (Hrsg.): The Pound Newsletter, Vol. IV, Berkeley, Cal., Oktober 1954, 32 Seiten
- Eich, Günter: Gesammelte Werke, Band IV: Vermischte Schriften, Frankfurt/Main 1973
- : Abgelegene Gehöfte. Gedichte, Frankfurt/Main 1968 (= edition suhrkamp 288)
- Engelmann, Peter (Hrsg.): Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart, Stuttgart 1990 (= Universal-Bibliothek 8668)
- Enzensberger, Hans Magnus: verteidigung der wölfe. Gedichte, Frankfurt/M 1957
- (Hrsg.): Museum der modernen Poesie, Frankfurt/M 1960
- (Hrsg.): Europa in Trümmern. Augenzeugenberichte 1944-1948, Frankfurt/M 1990
- Faas, Ekbert (Ed.): Toward a New American Poetics: Essays and Interviews, Santa Barbara (Black Sparrow) 1978, Seite 171
- FALK 9: Rainer M. Gerhardt und die Zeitschrift 'Fragmente', hrsg. von Peer Schröder und Helmut Salzinger, Odisheim, Oktober 1984
- Ferlinghetti, Lawrence / Nancy J. Peters: Literary San Francisco. A Pictorial History from its Beginnings to the Present Day, San Francisco 1980
- Ferrini, Vincent (Hrsg.): ferrini & others, Gloucester, Mass., 1953
- Fischer, Ludwig (Hrsg.): Literatur in der Bundesrepublik Deutschland. Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart, hrsg. von Rolf Grimminger, Band 10, München 1986
- Fox III, Willard: Robert Creeley, Edward Dorn and Robert Duncan. A Reference Guide,

- Boston, Mass., 1989
- Frenz, Horst / Hans-Joachim Lang (Hrsg.): Nordamerikanische Literatur im deutschen Sprachraum seit 1945, München 1973
- Galinsky, Hans: William Carlos Williams. Eine vergleichende Studie zur Aufnahme seines Werkes in Deutschland, England und Italien (1912-1965); Teil 1: Deutschland, in: Ernst Frankel (et al.): Jahrbuch für Amerikastudien, Band 11, Heidelberg 1966, Seite 96-175
- -: Amerikanisch-deutsche Sprach- und Literaturbeziehungen, Frankfurt/M 1972
- Gallup, Donald: Ezra Pound. A Bibliography, Charlottesville 1983
- Gehring, Hansjörg: Amerikanische Literaturpolitik in Deutschland 1945-1953. Ein Aspekt des Re-Education Programms, Stuttgart 1976
- Geppert, Hans Vilmar: Aspekte der Literatursemiotik: Ein Versuch zum Verhältnis von Lyrik und Werbung, in: Jahrbuch der Universität Augsburg 1988, Augsburg 1989, Seite 189 - 211
- Ginsberg, Allen: Das Geheul und andere Gedichte. Einführung von William Carlos Williams, Wiesbaden 1959
- -: Poetischer Atem und Pounds Usura, in: Schreibheft 27, Essen, April 1987, Seite 121-131
- Goll, Yvan und Claire Goll: Traumkraut - Die Antirose. Gedichte, Frankfurt/M 1990
- Graf, Karin et al.: Literaturmagazin 26. Neue amerikanische Lyrik oder <Chemicals Made from Dirt>, Reinbek 1990
- Greiner, Donald J. (Hrsg.): American Poets since World War II. Part 1: A-K, Detroit, Mich., 1980
- - (Hrsg.): American Poets since World War II. Part 2: L-Z, Detroit, Mich., 1980
- Greve, Ludwig: Gottfried Benn 1886-1956. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs Marbach a. Neckar, Marbach 1986, 2. Auflage
- Gwerder, Alexander Xaver: Wäldertraum. Ausgewählte Gedichte, Zürich 1991
- Hansen, Kurt Heinrich (Hrsg.): Gedichte aus der Neuen Welt. Amerikanische Lyrik seit 1910, München 1956
- Härtling, Peter: Rainer Maria Gerhardt: "umkreisung", in: Die Welt der Literatur, Hamburg, vom 14.10.1965
- -: Vergessene Bücher, Karlsruhe 1983
- Hallberg, Robert von: Charles Olson. The Scholar's Art, Cambridge, Mass., 1978
- -: American Poetry and Culture 1945-1980, Cambridge, Mass., 1985
- Hederer, Edgar (Hrsg.): Deutsche Dichtung des Barock, München 1968
- Heißenbüttel, Helmut: Kombinationen. Gedichte 1951-1954, Eßlingen 1954
- -: Bruchstücke - nicht zu ergänzen, in: Die Welt der Literatur, Hamburg, vom 10.6.1965
- Hink, Walter (Hrsg.): Gedichte und Interpretationen, Band 6: Gegenwart, Stuttgart 1982
- Höllerer, Walter: Gedichte 1942-1982, Frankfurt/Main 1982
- -: Methoden und Probleme Vergleichender Literaturwissenschaft, in: Germanisch-Romanische Monatsschrift 39/40, 1951/52, Seite 116-131
- -: Walter Höllers Oberpfälzische Weltei-Erkundungen, hrsg. von Werner Gotzmann, Weiden 1987
- - (Hrsg.): Transit. Lyrikbuch der Jahrhundertmitte, Frankfurt/M 1956
- Holthausen, Hans Egon / Friedhelm Kemp (Hrsg.): Ergriffenes Dasein. Deutsche Lyrik 1900-1950, Ebenhausen b. München 1953
- 'hpm': Der früh verstorbene Dichter Rainer Maria Gerhardt: Der literarischen Zeit meilenweit voraus, in: Schwetzingener Zeitung, Schwetzingen, vom 31.5.1988
- Huyssen, Andreas / Klaus R. Scherpe (Hrsg.): Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels, Reinbek, 1986 (= rowohlt's enzyklopädie 427)
- Hyner, Stefan / Helmut Salzinger: Leben wir eben ein wenig weiter - We'll live a while, yet. Über das Nachleben des Dichters Rainer Maria Gerhardt. Eine Dokumentation in vier Teilen aus Briefen, Gedichten und Essays, Odisheim 1988
- Teil I: Gedichte & Essays & Briefe

- Teil II: Active Anthology / Aktive Anthologie
 Teil III: Reprint der Zeitschriften 'Work/3' und 'Falk 9'
 Teil IV: Rainer M. Gerhardt - Bibliographie
- Jauslin, Kurt: Geisterbeschwörung - nochmals: Rainer M. Gerhardt, in: Der Haide-Anzeiger. Mitteilungen zu Arno Schmidt, Nr. 22, Frankfurt/M, März 1988, Seite 14-16
- Jauß, Hans Robert: Literaturgeschichte als Provokation, Frankfurt/M 1970 (= edition suhrkamp 418)
- Kasack, Hermann: Mosaiksteine. Beiträge zu Literatur und Kunst, Frankfurt/Main 1956
- Kerkhoff, Ingrid: Poetiken und lyrischer Diskurs im Kontext gesellschaftlicher Dynamik. USA: »The Sixties« Frankfurt/M etc., 1989
- King, Janet: Literarische Zeitschriften 1945-1970, Stuttgart 1974
- Klee, Paul: Über die moderne Kunst, Bern-Bümplitz 1949
- Lattmann, Dieter (Hrsg.): Kindlers Literaturgeschichte in Einzelbänden. Die Literatur der Bundesrepublik Deutschland, München/Zürich 1973
- Lierow, Carl: Entdeckungen der feinsten Art, in: Börsenblatt des deutschen Buchhandels, Frankfurt/M, Nr. 92 vom 18.11. 1988, Seite 3440-3441
- Lubbers, Klaus: Die amerikanische Lyrik. Von der Kolonialzeit zur Gegenwart, Düsseldorf 1974
- Ludwig, Michael: "Immer wenn ich die Doors höre, werde ich traurig". Der Versuch einer Annäherung an Jim Morrison, in: Postscriptum 1/1988, Seite 5
- Lützel, Paul Michael (Hrsg.): Spätmoderne und Postmoderne. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, Frankfurt/Main, 1991 (= Fischer Taschenbuch 10957)
- MacKenzie, Paul A.: Die heile Welt in the Lyrics of Werner Bergengruen, Frankfurt/Main etc. 1980
- Mann, Thomas: Der Künstler und die Gesellschaft, in: Gesammelte Werke, Bd. X (Reden und Aufsätze 2), 2. Auflage, Frankfurt/M 1974 und in: Gesammelte Werke, Bd. 11, Berlin und Weimar 1965
- May, Karl: Winnetou I, Historisch-Kritische Ausgabe, Abteilung IV, Band 12, Zürich 1989
- McPherson, William: Charles Olson. The Critical Reception, 1941-1983. A Bibliographic Guide, New York/London 1986
- Merrill, Thomas F.: The Poetry of Charles Olson, London/ Toronto 1982
- Meyer, Alfred Richard: die maer von der musa expressionistica, Düsseldorf-Kaiserswerth 1948
- Mitscherlich, Alexander und Margarete: Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens, München 1967
- Moras, Joachim / Hans Paeschke (Hrsg.): Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken, 2. Jahrgang 1948, Heft 1
- Müller, Heiner: Shakespeare Factory 2, Berlin 1989
- Nettelbeck, Petra und Uwe (Hrsg.): Die Republik, Nr. 82-85, Salzhausen-Luhmühlen 1988
- Neumann, Nicolaus: Abschied von Böll, in: Der Stern, Hamburg, Nr. 31 vom 25.7.1985
- Niedermayer, Max: Pariser Hof. Limes Verlag 1945-1965, Wiesbaden 1965
- Noelle, E. / E.P. Neumann (Hrsg.): Jahrbuch der öffentlichen Meinung 1947-1955, Allensbach 1956
- Noering, Dietmar (et al.): Von Heiligen und Menschen, in: Der Haide-Anzeiger. Mitteilungen zu Arno Schmidt, Nr. 17, Frankfurt/M, Juli 1987, Seite 10-12
- Novik, Mary: Robert Creeley. An Inventory. 1945-1970, o.O., 1973
- Olson, Charles: The Maximus Poems, Berkeley etc., Cal., 1983
- -: The Collected Poems, Berkeley etc., Cal., 1987
- -: A Nation Of Nothing But Poetry. Supplementary Poems, Santa Rosa, Cal., 1989
- -: Human Universe and other Essays, New York 1967
- -: Muthologos. Collected Lectures & Interviews, Vol. I-II, Bolinas, Cal., 1977
- -: Letters for Origin. 1950-1956, London 1969

- : Charles Olson & Ezra Pound. *An Encounter at St. Elizabeths*. Edited by Catherine Seelye, New York 1975
- (& Robert Creeley): *The Complete Correspondence, Vol. I-IX*, Santa Barbara, Cal., 1980-1990
- (& Cid Corman): *Complete Correspondence 1950-1964, Vol. I*, Orono, Maine 1987
- (& Edward Dahlberg): *In Love, In Sorrow. The Complete Correspondence*, New York 1990
- : *Call Me Ishmael. A Study of Melville*, San Francisco 1971
- : *Nennt mich Ismael. Eine Studie über Herman Melville*, München 1979
- : *Gedichte*, Frankfurt/M 1965 (= edition suhrkamp 112)
- : West, Berlin 1969
- : *Diskreter Firnis. Gedicht*, in: Karl O. Paetel (Hrsg.): *Beat. Eine Anthologie*, Reinbek 1962, Seite 120-122
- : *The Death of Europe. Gedicht (amerikanisch-deutsch)*, in: Gregory Corso / Walter Höllerer (Hrsg.): *Junge Amerikanische Lyrik*, München 1961, Seite 6-23
- : *Brief an Elaine Feinstein; To Gerhardt, There, Among Europe's Things of Which He Has Written Us in His "Brief an Creeley und Olson"* (amerikanisch-deutsch); aus den *Maximus-Gedichten: Brief Nr. 9 und Maximus, to himself* (amerikanisch-deutsch). *Gedichte*, in: Walter Höllerer (Hrsg.): *Ein Gedicht und sein Autor. Lyrik und Essay*, Berlin 1967, Seite 180-211
- : *Das menschliche Universum*, in: *Literatur im technischen Zeitalter*, Beilage zu: *Sprache im technischen Zeitalter*, Heft 2, Berlin 1983, Seite 57-67
- : *Maya Briefe an Robert Creeley*, in: *Lettre international*, Nr. 4, Berlin, Herbst 1988, Seite 23
- : *Erster Canto*, in: *Schreibheft 27*, Essen, April 1986, Seite 117-120
- Onfray, Michel: *Der Philosoph als Hund. Vom Ursprung subversiven Denkens bei den Kynikern*, Frankfurt/Main 1991
- Patzer, Georg: *Was bist du für ein Meer, daß du in deinen Ufern bleiben mußt. Über den Lyriker und Verleger Rainer Maria Gerhardt*, Süddt. Rundfunk 2, 16. 2. 1994
- Pound, Ezra: *The Cantos*, London 1986
- : *Personae-Masken* (amerikanisch-deutsch). *Ausgewählte Werke 1*, Zürich 1959
- : *Cantos I-XXX* (amerikanisch-deutsch). *Ausgewählte Werke 2*, Zürich 1964
- : *Pisaner Cantos LXXIV-LXXXIV* (amerikanisch-deutsch), Zürich 1985
- : *Letzte Texte* (amerikanisch-deutsch), Zürich 1975
- (und Ernesto Fenollosa): *No - Vom Genius Japans*, Zürich 1990
- (und James Joyce): *Briefe und Dokumente*, Zürich 1972
- : *Sophokles: Die Frauen von Trachis. Eine Version von E.P.*, Zürich 1960
- : *Dichtung und Prosa*, Frankfurt/M-Berlin 1962 (= Ullstein Buch 129)
- : *Cantos 1916-1962. Eine Auswahl*, München 1964 (= dtv sr 29)
- : *Wort und Weise*, Frankfurt/M o.J.
- : *Lesebuch*, Zürich 1985
- Puff-Trojan, Andreas: *"Akzente kann man setzen..." Ein Gespräch mit der Verlegerin Renate Gerhardt*, in: *Falter*, Wien, Heft 8/1987, Seite 10-11
- Reemtsma, Jan Philipp: *Aus diesem Grunde daher*, in: *konkret*, Hamburg, Nr. 10/1989, Seite 69
- Reinhardt, Stephan: *Alfred Andersch. Eine Biographie*, Zürich 1990
- Rieger, Manfred: *Dichter sind sie einst gewesen*, in: *Ausburger Allgemeine Zeitung*, Augsburg, vom 3.6.1989
- Rüdiger, Horst (Hrsg.): *Zur Theorie der Vergleichenden Literaturwissenschaft*, Berlin/New York 1971
- Rühmkorf, Peter: *Nachwort zu: Wolfgang Borchert: Die traurigen Geranien*, Reinbek 1967 (= rororo 975), Seite 109-124

- : Strömungslehre I: Poesie, Reinbek 1978 (= das neue buch - rowohlt 107)
- : WERNER RIEGEL. ...beladen mit Sendung. Dichter und armes Schwein, Zürich 1988
- Saint-John Perse: Oeuvres complètes, Paris 1972
- : Preislieder. Ausgewählte Dichtungen (französisch-deutsch), München 1987 (= dtv 10747)
- : Winde (französisch-deutsch), Frankfurt/M 1987
- : Anabasis (französisch-deutsch), München 1989
- Salzinger, Helmut: Schwarze Witwe. Des Falles Gerhardt anderer Teil (Typoskript)
- (und Stefan Hyner: Der Dichter als Privatbesitz oder The Beat Goes On, in: ulcus molle info, Bottrop 1988, Heft 7-9, Seite 74-79)
- Schmeling, Manfred (Hrsg.): Vergleichende Literaturwissenschaft. Theorie und Praxis, Wiesbaden 1981
- Schmidt, Arno: Tina oder über die Unsterblichkeit, in: Bargfelder Ausgabe I/2, Zürich 1986, Seite 165-187
- : Tina o della immortalità (übers. von Maria Teresa Mandalari), in: carte secrete, 1. Jg., Nr. 3, Rom 1967, Seite 78-107
- : Der Bogen des Odysseus, in: Bargfelder Ausgabe II/2, Zürich 1990, Seite 7-30
- Schmitt-Kaufhold, Angelika: Nordamerikanische Literatur im deutschen Sprachraum nach 1945, Frankfurt/M-Bern 1977
- Schütz, Hans J.: Die Väter der "Beat-Generation" entdeckt, in: Börsenblatt des deutschen Buchhandels, Frankfurt/M, Nr. 57 vom 19.7.1988, Seite 2226-2228
- : >Ein deutscher Dichter bin ich einst gewesen<. Vergessene und verkannte Autoren des 20. Jahrhunderts, München 1988
- Sherman, Paul: Olson's Push. Origin, Black Mountain and Recent American Poetry, Baton Rouge, Louis., 1978
- Sinclair, John (Ed.): WORK / 3: 'A Homage to Rainer Gerhardt', Detroit, Mich., Winter 1965/66
- Stein, Charles: The Secret of the Black Chrysanthemum, Barrytown, N.Y., 1987
- Uhlig, Claus / Volker Bischof (Hrsg.): Die amerikanische Literatur in der Weltliteratur, Berlin 1982
- Umlauff, Ernst: Der Wiederaufbau des Buchhandels. Beiträge zur Geschichte des Büchermarkts in Westdeutschland nach 1945, Frankfurt/Main 1978
- Vergil: Hirtengedichte / Theodor Haecker: Vergil. Vater des Abendlandes, Frankfurt/M 1958
- Wagenbach, Klaus, et al. (Hrsg.): Vaterland, Muttersprache. Deutsche Schriftsteller und ihr Staat seit 1945, Berlin 1979
- Weimann, Robert / Hans Ulrich Gumbrecht (Hrsg.): Postmoderne - globale Differenz, Frankfurt/Main, 1991 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 916)
- Weinrich, Harald: Literatur für Leser. Essays und Aufsätze zur Literaturwissenschaft, München 1986
- Wellek, René: Begriff und Idee der Vergleichenden Literaturwissenschaft, in: arcadia 2, hrsg. von Horst Rüdiger, Berlin 1967, Seite 229-247
- Wellershoff, Dieter: Gottfried Benn. Phänotyp dieser Stunde, Frankfurt/M-Berlin 1964 (= Ullstein Buch Nr. 499)
- Welsch, Wolfgang: Unsere postmoderne Moderne, Weinheim 3 1991
- Werner, Fritz: Leserbrief zu Peter Härtling, in: Die Welt der Literatur, Hamburg, vom 3. 12. 1965
- Weyrauch, Wolfgang: Dialog über neue deutsche Lyrik, Itzehoe-Voßkate 1965
- (Hrsg.): Tausend Gramm. Ein deutsches Bekenntnis in dreißig Geschichten aus dem Jahre 1949. Neuausgabe, Reinbek 1989 (= rororo 12611)
- (Hrsg.): Expeditionen. Deutsche Lyrik seit 1945, München 1959 (= List Bücher 140)
- Williams, William Carlos: The Autobiography, New York 1951
- : Paterson, New York 1963

- -: Gedichte, Frankfurt/M 1962
- -: White Mule. Erste Schritte in Amerika. Roman, München 1987
- -: Kore in der Hölle. Frühe Schriften, München 1988
- -: Die Messer der Zeit. Erzählungen, München 1989
- -: Der Mann mit dem roten Handkarren. Über W.C. Williams, München 1987
- Wilson, John (Hrsg.): Robert Creeley's Life and Work, Ann Arbor, Mich., 1987
- Wollschläger, Hans: Hans Wollschläger liest »Ulysses« Frankfurt/M 1982 (= edition suhrkamp 1105)
- Zürcher, Gustav: »Trümmerlyrik«. Politische Lyrik 1945-1950, Kronberg 1977

NOTIZ

Der vorliegende Text ist die (nicht immer perfekte) Rekonstruktion meines Buches über Rainer Maria Gerhardt (erschienen im Verlag Königshausen & Neumann, Würzburg). – Die Arbeit wurde 1995 von der Universität Augsburg als Dissertation angenommen. Über 10 Jahre später erschien dann im Wallstein Verlag in Göttingen eine Gerhardt – Gesamtausgabe unter dem Titel „umkreisung“. Es war ein großes Vergnügen an der Herausgabe mitzuarbeiten.

Es ist nicht (nur) Vollständigkeitswahn, der mich veranlasst, die vorhandenen (korrupten ?) Dateien als »e-book« ins »netz« zu stellen. Es ist vor allem ein Dokument meines nun fast lebenslangen Bemühens um das Werk dieses (fast) vergessenen Dichters.

Eine Ausgabe der Texte & Übersetzungen, die nicht in die Gesamtausgabe aufgenommen werden konnten, erschien (ebenfalls als »e-book«) auf diesen Seiten.

Die Buchausgabe enthielt einen Anhang mit wesentlichen Texten Gerhardts. Durch die Gesamtausgabe ist dieser Anhang überflüssig geworden.

Ich bin in vielem nicht mehr der Meinung, die ich auf den vorliegenden Seiten vertrete.

Wolfratshausen im Oktober 2010