

HUBERT WITT

DER FLUTHARTE TRAUM

ERICH ARENDT ZUM 80. GEBURTSTAG

*„wie sonst denn
könnte es Worte geben
Gebürtigem zu“*

Traum ist eines der Motive, die dem lyrischen Werk Erich Arendts seine Richtung geben. Ist der immer erneuerte Antrieb, der über Gefahren, Niederlagen, Enttäuschungen hinwegträgt. Ist Vision, die, sooft sie zerbrechen mochte, sich wieder zu neuen Entwürfen fügt. Nicht Träumerei, sondern Wachtraum, schöpfend aus den Gedächtnis- und Hoffnungsvorräten der Menschheit. Steigerung der Wirklichkeit, oder ihr korrigierender Gegenentwurf.

Schon das expressionistische Frühwerk weist alle Elemente vor, deren Zusammenklang der Dichter später einmal als das «lyrische Ich» definieren wird: «die Traumstärke des eigenen Eros, die Lebensbesessenheit, die Schaffenslust, die Musikalität seiner Nerven, seines Leibes, sein Stolz, seine Angst, sein Wille zu dauern.» Zwischen Freudenvision («Ruhe reift blond/ den Frieden Traum/ Träumen gondelt/ goldent») und Alp («Küsse gilben dünn und Wahn lodert/ . . . Schläfern fitzt Genebel knöcherfarb gewoben») siedeln Träume von Liebe und Gemeinschaft, elementarer Natur, vitaler, ins Leben wirkender Kunst — und von Bedrohung, Gewalt und Aufbegehren, Folter, von Alter und Tod. Gedichte wie «Wir», «Innig zwei im Abend», «Deine Schenkel blühen Sterne», «Glück» ergeben mit ihren Antipoden «verlassen flehen», «Fremd», «Alt», «Herbsttot», «Sterben blutenfleck» ein zyklisches Geflecht, in dem sich die Nöte und die Verheißungen der geschauten Welt heftig aufeinander beziehen.

Die Technik dieser Gedichte ist dem Vorbild des expressionistischen Lyrikers August Stramm verpflichtet, der viele Lyriker des «Sturm»-Kreises beeinflusst hat; aber sie wird von Arendt auf unepigonale, souveräne Weise genutzt. Die kinetisch geladenen Worte folgen nicht nach den Regeln der Syntax oder herkömmlicher Logik aufeinander, sondern ergeben Bewegungskurven, in deren Dynamik sich das Gedicht organisiert. «Form ist Bewegung-Rhythmus» hieß eine der Maximen des «Sturm»-Herausgebers Herwarth Walden. Der tradierte

Spiegel wird zerbrochen, um im splittigen Facettenbild die Welt im Fluß, in ihren explosiven Wandlungen zu zeigen. Das Verfahren unternimmt es, die Dinge selbst und das Erlebnis der Dinge unmittelbar, in hoher Ausdrucksintensität zur Sprache zu bringen. Das lyrische Ich steht den Gegenständen, Vorgängen, Gestalten nicht distanziert gegenüber, sondern begibt sich in Dialoge und vielfältige, wechselnde Beziehungen zu seinem Gegenüber (im Falle der «Venus von Archipenko», die ihm als einem neuen Pygmalion lebendig wird, ist es eine Liebesbeziehung).

Bereits in diesen frühen zwanzig Gedichten tauchen Leitworte, Symbole, Motive, Themen auf, die das ganze Werk hindurch wirksam bleiben. Chiffren wie Auge, Lippen, Lächeln; Erde, Stein, Meer, Insel, Sturm, Vögel, Fliegen . . ., das All. Zeilen wie «Sonnen/ Küsten/ Klippen heißes Segel Land» oder «Das Messer steckt/ am Kopf/ des/ Lichts» nehmen bereits in der Frühzeit Diktion der späten «Ägäis»-Gedichte vorweg. Und das Motiv der «Geburt», deren Dramatik und Glück gestaltet wird, schlägt den Bogen bis zu den Texten der jüngsten Zeit.

In dem langen Gedicht «Arbeitermorgen», um 1925 entstanden, verwandelt sich der morgendliche Weg zur Arbeit in ein expressionistisches Gruselkabinett; Leiden und Not werden grell vergegenwärtigt. Aber der alltägliche Opfergang geht unversehens in den Marsch der protestierenden Massen über, und das «Euch Arbeiter/ stirbt der Tag» wird zum «Wir!! /Wir hungern/ krepieren/ zerbrechen/ sterben hart in die Nacht», bezieht den appellierenden Autor in die balladeske Handlung ein. Das Gedicht «Folterung» («Szantó und Genossen» gewidmet) versucht, extremste Leidenserfahrung in Worte zu fassen und steht dabei am Beginn einer langen Reihe von Texten, in denen die Blutspur der Barbarei von archaischen Anfängen bis in unsere Tage nachgezeichnet wird.

Wenn Erich Arendt im gleichen Jahr, in dem seine Gedichte in Herwarth Waldens avantgardistische Kunst-Zeitschrift «Der Sturm» zu erscheinen begannen, Mitglied der Kommunistischen Partei Deutschlands wurde, dann kann er das durchaus als die Konsequenz aus seiner Lyrik begriffen haben. Herwarth Walden verstand es als Konsequenz aus seinen Kunstauffassungen, wenn er die Sowjetunion bereiste und 1932 nach Moskau übersiedelte (ohne den künstlerischen Avantgardismus zu verleugnen: während der Debatten in der Zeitschrift «Das Wort» blieb er einer der leidenschaftlichsten Verfechter des Expressionismus, den er immer schon im Konnex mit progressiven Gesellschaftsumwandlungen gesehen hatte). 1926 schrieb er im «Sturm»: «Die Expressionisten haben für die Gegenwart dieselbe Bedeutung wie die Enzyklopädisten für die Französische Revolution. Jede Kunstwende ist radikal, da nur

aus der Wurzel etwas Neues wachsen kann. Jede Kunstwende ist revolutionär, da sie eine Bewegung verursacht.»

In den Veränderungen, die durch die Kunst der Moderne bewirkt wurden, sah Walden eine Kunstwende im Range und von der unwälzenden Kraft der Renaissance. Die politische Avantgarde der Zeit, auf breite Verständlichkeit und unmittelbare Massenwirkung angewiesen, distanzierte sich von den kühnen Formexperimenten der neuen Kunst. Johannes R. Becher, der sich von den eigenen expressionistischen Anfängen gelöst hatte, kritisierte Arendts Dichtungen. Das führte zu einer Krise und zu zeitweiligem Verstummen. 1953, als der Expressionismus noch längst nicht zum legitimierten Erbe der sozialistischen Kultur zählte, wird Arendt bemerken, seine «expressionistische Periode» sei damals lediglich «durch eine Schaffenskrise unterbrochen» worden. Und später: «... mein politisches Engagement brachte mich ganz aus der künstlerischen Entwicklung.»

Zunächst zwang es ihn, vor der drohenden Naziherrschaft zu emigrieren. 1932 siedelte er in die Schweiz, dann nach Mallorca über. Die wenigen Gedichte der Zeit, soweit sie in späteren Sammelbänden überliefert wurden, sind tastende Versuche zwischen Klassizismus und Neuromantik, der Lyrik Arendts einen neuen Ton, neue Gegenstände und Formen zu finden. Auf Reisen entdeckt er Landschaften und Leute: Bauern, Fischer, die künftig viele seiner Gedichte bevölkern werden. In einer Reihe von Gedichten, die Reiseeindrücke aus Nordafrika verarbeiten (alle 1935 entstanden), zeichnet er spannungsreiche Idyllen, in denen sich ein aufrührerischer Traum zu regen beginnt: «der Freiheitstraum», der «Traum von Blut und Brot» («Fez»), der nahezu ungeschiedene, allen gemeinsame, der während der achtzehn Exiljahre Erich Arendts die beherrschende Vision der Gedichte bleiben wird.

Nach dem Franco-Putsch schlug sich der Autor nach Spanien durch, um in der republikanischen Armee gegen den internationalen Faschismus zu kämpfen: «Madrid kämpft seinen Kampf und deinen!» endet das 1936 geschriebene Sonett «Das Beispiel». Kampf, der allem den Sinn gibt, die Welt in überschaubare Strukturen ordnet, wo jeder seinen genauen Ort hat: Freund und Feind; der Ermordete und der Mörder. Tod geht in vielen Gedichten um, Träume zertretend, und Träume bestärkend: weil die abgehackten Fäuste blutig an die Scheiben klopfen; weil die Schatten auferstehen und die Kämpfer ermutigen. «Fleisch aus Muskeln, Traum und Kraft» nennt Arendt die Opfer, die 1936 in der Arena von Badajoz im Namen Francos niedergemetzelt wurden.

Als der spanische Siegestraum zunichte war, verändert sich die Programmatik der Lyrik. Elegische Texte reflektieren die vergangenen Kämpfe, die gescheiterten Hoffnungen. Das Gedicht «Selinunt», in seinen Bezügen auf Ulysses,

Nausikaa, Orpheus wie ein Vorläufer der Ägäis-Gedichte anmutend: «Aber der Brunnen des Fischers bewahrt/ Orpheus' Klang der lebenden Sterne;/ uralte steigende Gegenwart/ schöpft du aus Ölkrug und Zisterne», diese liedhafte Klage begrüßelt poetisches Verstummen: «ach! es zerbrach der frühe Akkord —/ einsam und mythenschwer/ schweigt das geträumte Wort.»

Nach Paris übergesiedelt, versucht der Autor noch einmal, in einem Zyklus über die Französische Revolution das im Spanienkrieg entwickelte Lyrik-Modell fortzuführen.

Fruchtbarer geriet ein anderer Rückgriff auf Historie: mit dem Villon-Gedicht von 1939 und dem fast die Maße eines Poems annehmenden freirhythmischen Text «Der Maler David vor der Leiche Marats» beginnt eine Serie von Porträtgedichten, Malern und Dichtern vergangener Jahrhunderte gewidmet. Bei ihnen sucht der Dichter Trost und Bestärkung in den Einsamkeiten des Exils. Er beruft sich auf die Visionen Goyas und Breughels, sprengt mit Tintoretto «die atemlose Last der Wände, die beengt/ den Blick, den Traum»:

«Er malt das Mutigste, das Fast-Unsägliche:
der Pflanzen Trieb und Lust; das Starke, Tägliche,
in seiner Erdenkraft: des Menschen ganze Fülle.»

Bei aller Ungelenkheit der Verse, 1946 in Kolumbien niedergeschrieben — hier findet sich ein Programm vorangekündigt, das im Tolú-Zyklus der folgenden Jahre fruchten und später in der «Ägäis»-Lyrik zur Reife kommen wird.

Rimbaud, dem Arendt vier Sonette widmet (das letzte ist «Der Traum» überschrieben), gerät vor allem zur politischen Gestalt, die mit revolutionärem Pathos und in konservativer Dichtweise besungen wird, unbeeinflusst von der Neuheit der Rimbaudschen Poetik. «Don Quijote», der «große Träumer», der sich von Enttäuschung nicht zerstören läßt, lehrt seit 1942 die revolutionäre Geduld der kleinen Schritte: das Lächeln, das durch die Zeiten hin kämpft, sie mühsam verändernd — eine Botschaft, die, neben anderen, in vielen Gedichten Arendts überliefert wird.

1941, vor der Überfahrt nach Südamerika, hatte das liedhafte Gleichnis vom «Albatros» den Abschied von Europa markiert. (Es steht den frühen Seefahrerballaden Brechts weit näher als dem Albatros-Gedicht Theodor Däublers, das seinerzeit im «Sturm» erschienen war.) Bei aller Kontinuität, wie sie sich in der Folge der Porträtgedichte kundtat, bedeutet dieser Wechsel des Kontinents auch eine entscheidende poetische Zäsur: jetzt entsteht der Zyklus der Tolú-Gedichte, in dem ihm ein abgeschiedenes kolumbianisches Negerdorf zur Mitte seiner poetischen Existenz wird. «... sieben in den Tropen gelebte Jahre erhielten hier am Karibischen Meer ihren eigentlichen Sinn. ... mein Weg

lief an diesem Ort in einen Brennpunkt ein, in dem alles Geschaute und Gelebte plötzlich überdeutlich wurde . . . » An den Beginn des Zyklus stellt Arendt das Sonett «Indiogötter», ein großes expressionistisches Gedicht in der Nachfolge Georg Heyms. In den mythischen Überlieferungen der Indios und Neger wurzelt deren Selbstverständnis, ihre Identität, die von Ausbeutung, Unterdrückergewalt und Entfremdung zerschlossene. In den Balladen, Tanzliedern, Hymnen werden die Zerstörungen bilanziert, vor allem aber die Heilkräfte beschworen: alles ursprüngliche, elementare, unentfremdete Menschsein, das die Verkrustungen aufbricht, den rebellischen Willen bestärkt. Wie in der von der Kirche verbotenen Cumbia, dem erotischen Tanz der Neger, wird für den Dichter durch all die elementaren Riten, die seine Lyrik beschreibt, Widerstand und Aufruhr bestärkt. 1948 brach in Bogotá eine Revolte aus, die rasch niedergeschlagen wurde. Sie bestätigte dem Autor: «unter dem Schutt verstummter Herzen hatte ein Traum weitergelebt, berufen, die unbarmherzige Welt der Tropen zu verändern von Grund auf . . . »

Die Kämpfe und Fahrten des Exils hatten Arendt durch viele Länder, auf drei Kontinente, in verschiedene Zeitalter und Kulturen geführt. Er könnte dabei manche der Spuren erkunden, auf die ihn die Kunstprogrammatische seiner Frühe verwiesen hatte. Walden machte seinerzeit für die expressionistische Kunstwende geltend: «Dieselbe künstlerische Anschauung findet man in der vorgeschichtlichen Zeit, man findet sie bei den Negern und den Südseeinsulanern, im alten Ägypten und im alten China, in Südamerika, besonders in Peru, in der frühen Gotik und bei allen Kindern . . . »

Die Südseeinsulaner auf Bali zu besuchen, die Kunst der gotischen Säulen fotografierend und beschreibend zu erkunden wird bis in die späten Jahre zu den Plänen Arendts gehören.

Der Autor, der 1950 nach Deutschland heimkehrt, in die Hauptstadt der DDR, ist welt-erfahren im wörtlichsten Sinne. Blut, Elend, Not, Gefahr sind ihm keine Requisiten aus dem poetischen Fundus. Das meiste, was zuvor und danach in seine Gedichte Eingang fand, hat er geschaut, begriffen, erlitten, gelebt.

Mit Ausnahme eines Gedichts über Walther von der Vogelweide (1933) wird Deutschland in der Lyrik seines Exils kaum erwähnt. Das könnte zu Fehlschlüssen führen, wenn man nicht wüßte, daß es einen Gedichtzyklus «Deutschland» gegeben hatte, der leider vernichtet werden mußte; und daß der Autor bekannte: «Gerade in der Emigration war ein leidenschaftliches Bemühen um die deutsche Dichtung, ein Auseinandersetzen mit dem Erbe, ein ernsthaftes Studium der deutschen klassischen Literatur eine innere Notwendigkeit für den deutschen Schriftsteller . . . Auch thematisch war für die meisten Deutsch-

land gemeint.» Über die Motive der Heimkehr befragt, wird er antworten: «Wir waren davon überzeugt, daß man uns beim Aufbau des Sozialismus benötigen würde. In Südamerika hatte ich ja gelernt, daß der einzelne den Staat ausmacht. Jeder war Träger einer Idee und verpflichtet, sich und damit die Idee durchzusetzen. Wir wollten an einem neuen Deutschland mitarbeiten.»

Nach der Rückkehr folgen Zeiten der Sammlung, der poetischen Bilanzen und Rechenschaft. In zwei Auswahlbänden seiner Gedichte (den ersten seines Lebens) erscheinen die Zyklen des Exils, durch neuere Texte thematisch gerundet. Bei der Heimreise von Amerika, an Bord des polnischen Schiffes «Sobieski», hatte Arendt gedichtet: «Europa, / so singe ich / deine Veränderung.» Das hohe Pathos, das Arendt in einigen Texten des Neubeginns erprobte, verbrauchte sich rasch. In einer längeren Arbeitsphase, die dem Nachdichten lateinamerikanischer Lyrik gewidmet war, bereiteten sich die poetischen Metamorphosen vor, die zu überraschenden Aufbrüchen führen sollten. Damals begann eine poetische Übersetzerarbeit, die nach Fülle und Rang ihresgleichen sucht, ohne die unsere Kenntnis von spanischer und lateinamerikanischer Lyrik sehr viel geringer wäre. Aber damals und später legte der Autor immer wieder Wert darauf, zu betonen, daß die Höherentwicklungen der eigenen Lyrik keineswegs den lateinamerikanischen Einflüssen zu danken seien, wie es literarische Lexika versichern. Und er verweist auf deutsche Tradition: Klopstock, Hölderlin, die Expressionisten, Saint-John Perse, Ezra Pound u. a. (Von den Expressionisten hat Arendt in den fünfziger Jahren eine sehr umfangreiche Lyrikauswahl zusammengetragen, «ein Werk, das im Gegensatz zum westlichen auch den politisch revolutionären Expressionismus enthält»; es ist bisher nirgends verlegt worden.)

In dem Gedichtband «Gesang der sieben Inseln», der 1957 erschien, tritt die Traum-Metaphorik weit differenzierter hervor als in den Gedichten der Emigration. Da wird gefragt: «Ihr/ von Dunkel Heimgesuchten und Tod, Schattengebirge / des Herzens, bergt ihr die scheue Blüte / des Traumes noch, / das in schnellen Gesichtern / kaum mehr merkliche / Lächeln?» («Über der Insel die Nacht») In dem Poem «Gesang der sieben Inseln» ist von verdorbenen Träumen, von irremachendem Traumbild die Rede, aber auch von «festeren Träumen», und wird gefordert: «Durchbreche die Mauer Blindheit, Träumer». In der «Juni-Ballade» heißt es vom Fischer: «und da aus dem Boot er stieg / seines zerbrochenen Traums», in «Capoliveri»: «Ich treibe schon / im Nachten der Flut, nackt / und von schwarzen Lippen umwogt, / ein fleischernes Boot, / ungeküßtes, meines unseligen Traums.» Parallel zu diesen Texten entstanden die «Flug-Oden», in denen vom Sterben der Träume im Licht, in der allzu durchdringenden Sonne die Rede ist («Elegie I»), wo die schöne Formel «hell

von Traum und Zeugung» geprägt wird, den Traum an luzide Vernunft und an die Fruchtbarkeit bindend. «Nichts / ist verloren! Traum, du tätiger: / Ungeduld unserer Stunde!»

In dem streng komponierten Zyklus der «Flug-Oden» ist eine Art zu schreiben versucht worden, «die im Moment der Niederschrift Geschichte, Erlebnis, Landschaft, gesellschaftliches und physikalisches Weltbild simultan hält...» An anderer Stelle hat Arendt betont, daß für ihn die Umwälzungen des physikalischen Weltbilds, der Gesellschaft und der Kunst zusammengehören. Bei den «Flug-Oden» kommt der Lyriker, im Versuch solcher Zusammenschau, zu erstaunlich optimistischen Schlüssen. Und für sich selber folgert er: «Du aber, / so noch in ihr, der Erde, / singen die Wurzeln / eines einzigen Traumes, geh / geh deinen Weg — o Stundenrest! — / Wissender, zu Ende.»

Den Höhenflügen poetischer Rationalität folgten bei Erich Arendt nun leiblich-sinnenhaftere Ausfahrten, Reisen nach Italien und Griechenland. Der Auftrag, an Bildbänden zu arbeiten, schuf willkommene Gelegenheiten, die Inselwelt des Mittelmeeres und speziell der Ägäis systematischer zu erkunden: in Exkursionen und Studien; durch Fotografieren; und Beschreiben: «Der alte Gegensatz Natur-Kultur, hier wurde er zu einem einmaligen, unerhörten Zusammenklang gebracht, in einem schweren Prozeß voller Gefahr, Tragik, Scheitern und endlosem Mühen erwuchs ein Gelingen, ein Maß für das Leben, die Dinge und das Handeln, das ganz des Menschen ist. Alles ursprünglich Wilde, Elementare, triebhaft Dunkle verschmolz ganz mit einer menschlich hellen Geistigkeit... Wie nirgends sonst haben in dieser ältesten Mittelmeerlandschaft Gegenwart und Vergangenheit solch befruchtende Einheit vollzogen; alle Phasen sind in ihrem Raum gleichzeitig da, in einem lebendigen Nebeneinander...»

In solcher intensiv geschauten und erfahrenen Welt findet der Dichter den poetischen Spiel-Raum, um Kosmisches, Geschichtliches, Kunst, existentielle Probleme des lyrischen Ich sich überlagern und verschmelzen zu lassen. Adolf Endler nennt das «Gebäude der synoptischen oder mythischen Vision Arendts»: die «mächtigste poetische Anlage, zumindest im Hinblick auf die Konzeption, die die deutsche Dichtung nach dem Krieg gezeitigt hat».

Hier wird die Renaissance einer Antike unternommen, die weit vor das sogenannte klassische Altertum zurückreicht, und aus solcher Archaik die Möglichkeit hergeleitet, unentfremdetes Dasein in schöner Gemeinschaft immer neu zu gewinnen. Eines der Ziele (ein klassisches Ideal!): der ganze Mensch, der weder um den Verstand gebracht noch auf ihn reduziert wird. (Wenn ich einen Klassiker der sozialistischen Moderne zu ernennen hätte, würde ich diesen Titel an Erich Arendt vergeben.)

Das Ägäis-Modell erlaubt dem Dichter sehr viel rigorosere Aufrechnungen von

Geschichte, als sie in den «Flug-Oden» geleistet wurden. Es lag nahe, daß da auch das Boot des Traumes in heftigere Stürme geriet. «Träume ihr / Trümmer!» heißt es, oder «Trägt / auf Reuschultern wer / den Traum, zerstückt?» Auch: «und ständig den / Traum ertragen, der sich / ins Gesicht blickt, / erstarrend!» Doch weiterhin wird dem Unheil menschliche Haltung, Lächeln, Liebe, Kunst entgegengehalten: «der ich / da bin, noch // auf die Unvergänglichkeitsspur / vertrauend: / Liebe, sichtlose / Strömung, die / sich entgegenwirft der Nacht . . .»

«Und der Morgenstrand: der
flutharte Traum
(Beute von Tagesfingern
und Schnäbeln), der

über die Schulter zurück
blickt
mitten in
die Horizonte . . .»

«Stein / und Flut bist du / selber. Auge / der Wandlung»

Als Heinz Czechowski 1968 die gesammelte Lyrik Erich Arendts herausgab, notierte er zu den Ägäis-Gedichten: «Sie bieten dem Dichter vermutlich keine neuen Ansatzpunkte mehr; sie sind vielleicht sogar der Schlußpunkt einer dichterischen Entwicklung.» In den folgenden Jahren erschienen, in relativ kurzen Abständen, die Lyrikbände «Feuerhalm» (1973), «Memento und Bild» (1976), «Zeitsaum» (1978) und «entgrenzen» (1981; 1983 um einige Texte erweitert). Sie enthielten überraschende Fortführungen, Steigerungen und Neuansätze.

Aus der Strenge der großen Konzeption entlassen, frei verfügend über das gewonnene poetische Instrumentarium, stellt sich der Autor neuen Gelegenheiten: Begegnungen, Erfahrungen der Sinne und des Denkens, Reisen, Erinnerungen. Die Sehergeste wird lässiger gehandhabt, ohne an Ernsthaftigkeit einzubüßen. Die pontifikale Verkündigung macht öfter profaneren Berichten Platz. Zeitweilig läßt Atlas die Welt und ihre Jahrtausendlasten von seinen Schultern. Züge der Persönlichkeit, die von der feierlichen Würde der Dichtungen verdrängt wurden, treten stärker hervor — so die Neigung zu Humor, Spott und Selbstironie.

Es ist ein höchst seltener Fall in der Literaturgeschichte, daß der Höhepunkt eines lyrischen Werkes ins siebente und achte Lebensjahrzehnt fällt.

Erstaunlich, wie der poeta doctus, Konstrukteur sehr intellektueller Architekturen, immer wieder zur Naivität zurückfindet, in die Ursprünglichkeit spon-

tanen Welt- und Erkenntnisgenusses. Dabei ist die Radikalität des genaueren Hinsehens und schärferen Fragens eher gewachsen, auch die Bereitschaft, Schmerz und Tragik anzunehmen. Aber er ist auch bereit, die gewonnene Einheit im Gedicht neu aufzubrechen, die Antworten neu zu befragen.

Bei entspannterer Diktion geben einige der späten Texte Erzählerischem, ja Anekdotischem Raum. Nach so vielen Gedanken-Flügen und Abstürzen schildert «Seenot antipodisch» einen höchst realen Flug über dem wirklichen Atlantik, mit elementarem Sturm und sehr leiblicher Todesgefahr. Aber der fast reportagehafte Text gerät, mit einigen wie beiläufigen Wendungen, auch zum Liebesgedicht. Das kleine Flugzeug, das die Passagiere von der Insel retten will, wird Pegasus genannt, und bald handelt der Text auch von der Gefahr poetischen Verstummens und dem Wiedergewinn der Sprache, der mit dem Aufschreiben dieses Gedichts vollzogen wird: «ja, was soll ich / denn noch, ‚Pegasus‘, leer- / geplündert dein Bauch!» hatte es geheißen, dann «Vielleicht find ich wieder / das Wort», dann: «und die Insel dahinten / schon Wort . . .» Paul Celan, mit dessen Metaphorik das Spätwerk Erich Arendts vielfach im Dialog steht, hat das «Metapherngestöber» deutlicher infrage gestellt, als es Erich Arendt wohl jemals tun würde — um bei den so intensiven Welt- und Ich-Befragungen seiner Gedichte die gewonnene Einheit des Stils nicht zu gefährden, die Widerstrebendstes zu binden vermag. Aber Krisen des Sagens sind seit dem frühen »Verstummen / reckt / im starrwildem Entsetzen / reckt sich hohl» oft reflektiert.

Und wenn Celan von der «wildernden Überzeugung» spricht, «daß dies anders zu sagen sei als / so», so zeigt doch auch Arendt in den jüngsten Lyrikbänden, daß er poetische Verfahren und Sprechweisen zu nutzen weiß, die man schwerlich bei ihm vermutet hätte.

Der Mythos scheint dem Autor fragwürdiger geworden, das Vertrauen auf seine Integrationskraft ist geschwunden. Aber es bleibt: «Hinter all dem / Verschat- ten, / Einblick haltend / das genaue Wort». Und: «was nicht versiegt, das / Sprachhell, wenn / der leibliche Traum / geendet».

«Geburt» wird ein Schlüsselwort der späten Lyrik, meint («janusgesichtig das Wort») die Anfänge wie das Zu-sich-Kommen und Wiedergeborenwerden, das Hervorbringen des Ungeborenen. «Schmerz des Gedankens / Geburt», seine Gestalten schaffend, indem er sie dem «Ab-Traum Tod» entreißt. Oder: «er wartet / schwanger / von geschwundener Zeit / auf seine Geburt», heißt es vom Stein, der «entblinden» sollte.

Einmal ist vom «Durst Traum» die Rede. Wer sollte den löschen können?