

ADOLF ENDLER: EINE REIHE INTERNATIONALER LYRIK

1 (Vorbemerkung)

1969 wurde der Rezensent zum ersten Mal gebeten, seine Meinung über die Weiße Reihe moderner internationaler Lyrik des Verlags Volk und Welt zu formulieren. Er hatte damals 10 Hefte des Unternehmens vor sich, das etwa gegen Weihnachten 1967 begonnen hatte, und gewann den Eindruck, im Programm der Serie spiegele sich die Erkenntnis, daß eine «derartige Unternehmung sowohl die major poets als auch die minor poets unserer Zeit zu berücksichtigen hat, wenn sie dem Leser ein gültiges Panorama der neueren Welt-Lyrik zeigen will». Er sah eine recht ausgewogene Demonstration, die sowohl die «Orientierungsgrößen» der Lyrik im zwanzigsten Jahrhundert vor-

stellte (Achmatowa, Quasimodo, Aragon) als auch weniger spektakuläre, aber kaum weniger kennenswerte Leistungen wichtiger Lyriker kleiner Nationen (hervorstechende Beispiele: der Ungar Radnóti, der Rumäne Arghezi), ihren berühmteren Zeitgenossen durchaus ebenbürtig und nur deshalb weniger bekannt, weil ihr Werk nicht in einer der Welt-Sprachen abgefaßt ist. Der Rezensent sah schließlich mit Befriedigung zwei regional orientierte Autoren ins Programm genommen, den Schotten Hugh MacDiarmid und den Dagestaner Rasul Gamsatow, Autoren, die zumal wegen ihrer traditionalistischen Haltung von vergleichbaren Reihen kapitalistischer Verlage gemieden worden wären. Der Leser bewegte sich zwischen

Gamsatow und Quasimodo in einem für die Dichtung des Jahrhunderts folgenreichen Spannungsfeld, das von einer internationalen Lyrik-Reihe in der DDR auch im Hinblick auf künftige Entwicklungen im sozialistischen Lager nicht verleugnet werden durfte. 1969 konnte den Lektoren der Reihe bescheinigt werden, daß sie ein zwar noch weitmaschiges, aber festes Netz zwischen diesen und anderen Polen neuer Poesie ausgespannt hatten. Ende 1972 zählt die Weiße Reihe mehr als das Doppelte der Hefte, nämlich 21. Man überprüft den früheren Eindruck und stellt fest, daß er sich bei neuerlicher Sichtung nicht mit gleicher Eindeutigkeit herstellt. In den 11 Heften der zweiten Hälfte sind es wohl nur Alexander Blok und Guillaume Apollinaire, die zu den «Schlüsselfiguren» neuer Dichtung gehören; sie sind es jedoch — der eine vorwiegend die Lyrik des Ostens, der andere vor allem die des Westens aktivierend — auf weit gewichtigere Weise als sogar Pasternak, Aragon oder Achmatowa, sie alle Blok und Apollinaire gegenüber bereits «zweite Generation». Da aber jetzt Autoren der «dritten», wenn nicht sogar «vierten» Generation dominieren (rechnet man von der Jahrhundertwende), nimmt die Reihe insgesamt Züge des Suchenden und Fragenden an, die vielleicht notwendigerweise Charakteristika der zweiten Phase eines derartigen Unternehmens sind. (Man vergegenwärtige sich: 1903 erscheinen zum ersten Mal die Gedichte Alexander Blinks; 1901 wird František Halas geboren; Apollinaire begann zu schreiben 1899; 1892 ist das Geburtsjahr César Vallejos.)

2

Wenn man die Reihe im Februar 1973 beurteilen will, darf man nicht unberück-

sichtigt lassen, daß auch andere Verlage seit einigen Jahren mit größerer Konsequenz als vorher unserem Leser die bedeutende Poesie des Jahrhunderts zu vermitteln trachten. Das ursprüngliche Programm der Reihe hat sich fast unbemerkt auf mehrere Verlage verteilt, was den Betreuern der Weißen Reihe, die zunächst beinahe so etwas wie eine Monopolstellung zu behaupten schienen, gewiß einige konzeptionelle Schwierigkeiten bereitet. Sie mögen nicht selten scheel vor allem zu Reclams Universal-Bibliothek hinübergeblickt haben, die heute entschiedener als früher die Aufgaben miterfüllt, die sich die Weiße Reihe gestellt hatte. Einige Bändchen hätten so gut hier wie da erscheinen können. Als Miniatur-Ausgaben solcher Auswahl-Bände dürfen auch nicht wenige der Hefte des «Poesiealbum» (Verlag Neues Leben) gelten. Federico Garcia Lorca, dessen Werk einen Knotenpunkt in dem von uns skizzierten Problemfeld zwischen Regionalem und Universalem bildet, hat nicht in der Weißen Reihe, sondern sowohl bei Reclam als auch im «Poesiealbum» Platz gefunden. Ebenfalls in diesen beiden Serien wurde einer der wichtigsten internationalen Repräsentanten der proletarisch-revolutionären Lyrik, Jiří Wolker, gewürdigt. Reclams Universal-Bibliothek legte Sergej Jessenin, Nicolás Guillén, Gabriela Mistral, Artur Lundkvist u. a. vor. Im «Poesiealbum» las man u. a. die Gedichte Robert Desnos', Langston Hughes', Nina Cassians.

Gegen solchen Wettbewerb ist indessen um so weniger etwas einzuwenden, als der Verlag Volk und Welt kaum über die Kapazität verfügen dürfte, die Zahl seiner Lyrik-Publikationen zu verdoppeln und zu verdreifachen. Doch ergibt sich vielleicht auf die Dauer die Notwendig-

keit, das Gesicht der Weißen Reihe — z. B. durch Beigabe theoretischer und poetologischer Quellen — gegenüber ihren Konkurrentinnen deutlicher zu konturieren. Denn daß sich die Weiße Reihe aufgrund der besonderen Aufgaben des Verlags Volk und Welt auf Autoren des zwanzigsten Jahrhunderts beschränken muß, dürfte als profilierender Vorzug kaum genügen, ja, es erscheint eher als ein Nachteil gegenüber den anderen Reihen, die — wichtig für ihren Informationswert — auch allmählich den entsprechenden deutschen Kontext zur internationalen Poesie beizubringen in der Lage sind und außerdem das weite Vorfeld der Poesie des 20. Jahrhunderts bestellen dürfen. (Bei Reclam erschienen oder erscheinen z. B. Verlaine, Eminescu, Rimbaud.) Das Letztere ist um so bedeutsamer, als die moderne Poesie gewiß nicht mit der Jahrhundertwende einsetzt, sondern spätestens in der Mitte des vorigen Jahrhunderts mit Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud ihre Besonderheiten auszubilden beginnt. (Stephan Hermlin weist im Nachwort zu seiner Verlaine-Auswahl bei Reclam betont darauf hin, daß diese Autoren «für die Weltichtung eine neue Epoche einleiten».) In der Weißen Reihe fänden ein Mallarmé, ein Baudelaire allein wegen ihres Geburtsdatums keinen Ort — ein Fingerzeig, der lediglich bedeuten soll, daß es in der Weißen Reihe nicht um eine Demonstration der modernen Poesie schlechthin gehen kann, sondern daß sie noch vitaler als bisher eine Pionierrolle übernehmen müßte. Diese Pionierrolle hat sie zweifellos bereits gespielt. Als z. B. vor vier oder fünf Jahren die Gedichte Salvatore Quasimodos in der Reihe publiziert wurden, war es der erste italienische Lyriker in einem Verlag der DDR; inzwischen gab uns der

Aufbau-Verlag eine hervorragende Anthologie neuer italienischer Lyrik, die 14 Autoren von Ungaretti bis Pavese vereint. Der Publikation der Gedichte von Janis Ritsos in der Weißen Reihe — fast gleichzeitig wurde die politisch-agitatorische Seite seiner Produktion im «Poesiealbum» demonstriert — ist vor kurzem eine (leider nicht recht befriedigende) kleine Anthologie neugriechischer Lyrik in der Universal-Bibliothek gefolgt. Nach und nach wird mit solchen nationalen Anthologien der notwendige Kontext zu den Einzel-Publikationen gegeben, mit denen die Weiße Reihe oft genug jungfräuliches Neuland aufschloß: Im Reclam-Verlag erschienen z. B. recht gute Anthologien französischer, spanischer, afrikanischer Lyrik; der Verlag Volk und Welt erarbeitete eine portugiesische, eine (schwache) bulgarische, eine — allerdings größere Zeiträume umspannende — georgische Anthologie, abgesehen von den verschiedenen Sammlungen sowjetischer Dichtung, an deren Spitze nach wie vor das Glanzstück «Oktoberland» (Revolutionslyrik von 1917 bis 1924) steht; der Aufbau-Verlag lieferte mit «Links, Links, Links» das ebenso glänzende Gegenstück zu «Oktoberland», eine Sammlung vornehmlich agitatorischer Verse aus den Revolutionsjahren, außerdem neben der italienischen eine englische Anthologie, dazu eine sehr seriöse ungarische, die allerdings die allerneueste lyrische Produktion des Landes ausspart. Obwohl also in den letzten Jahren ersichtlich viel Versäumtes nachgeholt worden ist — und der Weißen Reihe gebührt der Titel des Bahnbrechers —, ist der Tag der Selbstzufriedenheit noch längst nicht gekommen. Sprechen wir lieber von Anfängen! Ein ernüchterndes Beispiel für viele: In nahezu zwanzig Jahren ist es uns gelun-

gen, in dem uns eng verbundenen Polen nicht mehr als zwei «buchenswerte» Lyriker zu entdecken, Ende der fünfziger Jahre Jerzy Hordynski («Formel des Glücks», Nr. 25 der Reihe «Antwortet uns!»), Anfang der sechziger Jahre Tadeusz Rózewicz («Gesichter und Masken» in der Weißen Reihe). Dennoch wäre es ungerecht, wenn man verschweigen würde, daß unsere Verlage trotz vieler Schwierigkeiten (auch neuartiger, wie sie sich durch Änderungen in der Polygraphie ergeben) sich stets um die Poesie, diesen edlen Kern der Literaturen, bemüht haben. Man denke nur an die dreißig Nummern der Reihe «Antwortet uns!», die von 1956 bis 1962 bei Volk und Welt erschienen, und deren Funktion heute z. T. das von dem nie genug zu preisenden Bernd Jentzsch betreute «Poesiealbum» übernommen hat. Vor allem in den letzten sechs, sieben Jahren ist dem gutwilligen Leser die Möglichkeit gegeben worden, sich zumindest die größten Umrisse der poetischen Welt-Landschaft der Gegenwart vor Augen zu führen.

3

Auch die Weiße Reihe allein schon — wir werden nur Stichproben bieten können — dünkt uns, sehen wir die 21 Bändchen vor uns, eine Prüfung der Möglichkeiten der Poesie in der Mitte des Jahrhunderts: weniger der formalen Möglichkeiten divergierender lyrischer «Schulen» als verschiedener Möglichkeiten, mit der Dichtung den Realitäten unserer Zeit gerecht zu werden. Das Bild bleibt trotz unserer Einschränkung bunt genug. Welch große Spanne schon zwischen den zwei «Großvätern» der modernen Lyrik, Alexander Blok und Guillaume Apollinaire. Mit ihnen bemüht die

Reihe sinnvoll zwei Grundtypen und Kronzeugen späterer Entwicklungen und Auseinandersetzungen: Blok formuliert, ähnlich wie Georg Heym in Deutschland, vor allem in den Gedichten seit 1905 die Ahnung der nahenden janus-köpfigen Apokalypse, ohne daß man ihn zu den Auflösern der lyrischen Form rechnen dürfte (sehen wir von den «Zwölf» ab); Apollinaire versucht experimentierend die geistig-formalen Fragen der Poesie (und theoretisch der Kunst überhaupt) zu lösen, die sich aus ihrer westeuropäischen Entwicklung um die Jahrhundertwende ergeben hatten, ohne daß ihm die Sensibilität für zukünftige gesellschaftliche Vorgänge gefehlt hätte. (Dennoch bewirkt erst der Weltkrieg für ihn jenen Schock, der Blok bereits 1905 getroffen hatte; er teilt ihn mit in «Kriegs»-Gedichten, die in ihrer Bedeutung der Prosa «Le feu» von Barbusse entsprechen.)

Der Gegensatz zwischen beiden Autoren läßt sich schwerlich mit den gegensätzlichen Begriffen «pontifikal» und «profan» fassen, die vor einer Weile zur Charakterisierung zweier Grundlinien neuer Dichtung verwendet (und zurückgezogen) worden sind. Apollinaire ist auch in der Beziehung für die neue Poesie folgenreich gewesen, als er das «profane» Chanson gepflegt hat wie die «pontifikale» Ode. «Pontifikale» Verse wie die aus dem «Neunten Geheimen Gedicht» («Ich bin der göttliche Bogenschütze deines so schönen Mundes / O mein herzliebster Köcher») stehen neben «profanen» wie denen aus «Marizibill» («Sie legte aufs Stroh sich und fand nichts dabei / Für nen Louis mit roten Haaren . . .»). Aber auch Blok, den man leichtin als Symbolisten bezeichnet und also rasch in der Nähe Georges und Rilkes sieht, entzieht sich derartigen Kriterien, und nicht nur deshalb,

weil er über sich selbst schrieb, daß seine Gedichte «seit 1897 alle als Tagebuch betrachtet werden können», was ersichtlich eine penibel-artifizielle Arbeitsweise wie die Georges ausschloß. Beide Namen, der Bloks wie der Apollinaires, sind Synonyme für den Begriff Vielfältigkeit.

Die undogmatische Haltung, die ihnen eignet, charakterisiert auch die Weiße Reihe; viele ihrer jüngeren Autoren standen zugegebenermaßen in einem produktiv-spannungsreichen Verhältnis zu den beiden älteren: Radnóti, Bagrizki, Halas, Novomeský, Aragon. So wundert es nicht, daß man das puristische Experiment (Dadaismus, Surrealismus, Lettrismus oder Futurismus) in keinem der Bände «rein» dargestellt findet. (Als extremster Fall mutet Rózewicz' «antipoetische» Kargheit an.) Doch sind die Spuren fast all dieser programmatischen Kunstbewegungen in den Bänden der Reihe durchaus nachzuweisen, so daß sie auch in dieser Beziehung eine gewisse Information bieten. Die frühen Gedichte des Ukrainers Mikola Bashan informieren z. B. auch über bestimmte sowjetische Modifikationen der futuristischen Methode: «Rhombische Schollen wälzt der Trakt, / von hackendem Gebiß gezackt. / Beton wächst zu Strukturen. / Mit giftigem Eisenstaub beflaggt, / rolln wie Akkorde, rollt im Takt / ein blaubejackter Katarakt / von stählernen Klaviaturen...» Einzelne Passagen und Bilder César Vallejos geben Auskunft auch über die Ästhetik des Paradoxen, wie sie in den orthodoxen «Surrealistischen Manifesten» André Bretons proklamiert wurde. Ob schon Vallejo gewiß nicht zur surrealistischen Schule zählt, geht in einem Gedicht wie «Von Unruhe gemurmelt» die Definition der isolierten Lage, in der sich der Dichter befand, zunehmend in surreali-

stische Produktion über, um schließlich am Ende «reiner» Surrealismus zu werden (wie ihn der diktatorische Purist Breton forderte): «... leer bis zur vorsichtigen Schattierung / einer großen Suppe aus Flügeln ohne Ursachen / und gebratenen Grenzen. / Und bis zur Knochenlosigkeit.» Der Georgier Simon Tschikowani gehört dagegen offenkundig zu den Nutznießern symbolistischer Praktiken, wenn er z. B. singt: «Die Zeit hat mich mit grauem Haar gekrönt. / Die Abendsonne singt aus dunklem Psalter. / In meinem Rücken steht das Greisenalter / wie die Platane, die im Winde stöhnt.» Gleich weit von Vallejo wie von Tschikowani entfernt — vermag unser Leser eigentlich zwischen den verschiedenen Techniken zu differenzieren? — wütet Eduard Bagrizki, der wie Brecht Kipling zu seinen Vorfahren rechnet, wütet sein melancholisch untertönter und der Babelschen Prosa verwandter sinnenfroh beschreibender Realismus: «Geradenwegs aus bodenloser Tiefe kommen / Auf mich zu entflammte Läden: / Ungeheure Nahrung läßt die Nacht auflodern, / Brennen in dem Gletscherberg der Speisen... / Blutrot steigt und riesig auf ein Schinken, / Wie sonst Sonne untergeht, / Es umquillt ihn eine Federwolke / Feuchtig-fetten Specks. / Und dort stoßen sich die Äpfel — / Rote Fäuste — aus den Körben; / Angefüllt mit explosiver Säure liegen / Gleich Geschossen Apfelsinen.» Wieder ganz anders das Bild Laco Novomeskýs, der proletarisch-revolutionären Poesie Mitteleuropas und Jiří Wolkers verpflichtet; zuweilen erinnert es sogar an unseren Kuba, wenn es z. B. heißt: «Schwarz sind die Kumpels, / schwarz ihre Wunden, / schwarz ist das Feuer von Stein, / das sie im Berg gefunden. // Schwarz ist der Schleier, / der über den

Gruben steht, / schwarz wie der Tod. /
Und nur das Blut, / das Blut, das im
Schacht zum Teufel geht, / ist rot.»

Erstaunliche Unterschiede, die die Spannweite der Reihe und der Lyrik unseres Jahrhunderts deutlich genug markieren. Aber keiner der Autoren der Reihe ließe sich allein anhand solcher ausgeschnittenen Bilder charakterisieren. Keinem von ihnen geht es primär um die strikte Befolgung eines lyrischen Stil-Dogmas. Ihnen allen geht es letztendlich um die Behauptung der Humanität durch Behauptung der poetischen Individualität, ein verallgemeinernder Satz, den wir, so vage er sein mag, ruhigen Gewissens als Motto dieser Lyrik-Reihe denken dürfen; es wäre ein Motto, das diese Reihe nun doch von ähnlichen Unternehmungen kapitalistischer Verlage unmißverständlich abgrenzen würde. Unter diesem Motto vereinigen sich indessen die vielfältigsten Methoden, beispielsweise — um noch einmal die Spannweite der Reihe abzumessen — so unterschiedliche Formen des Kurzgedichts, die hier der Sowjetbürger Gamsatow, dort der Franzose Guillevic pflegt, der Sinnspruch und der lyrische Aphorismus, beide reiche Lebenserfahrung summierend, wie sie sich in Gamsatows «Mein älterer Bruder» ausdrückt: «Mein älterer Bruder war kein Potentat — / Er fiel am Wolgastrand als Frontsoldat. // Die alte Mutter geht vor Harm und Leid / Auch heute noch im schwarzen Trauerkleid. // Und mir kommt bitter wehe in den Sinn, / Daß ich nun älter als mein Bruder bin.» (Knappe Verse, die nichts zu tun haben mit der altklugen und substanzlosen «Epigrammatik» unserer jungen und halbjungen Schüler-Lyrik, für die die Verfasser ihre «A» erhalten mögen.) Nicht weniger intensiv die Kurzgedichte Guille-

vics, die dem romantischen Aphorismus verpflichtet sind, eine andere Form der «poésie ininterrompue» (Eluard), in der das einzelne Gedicht Teilchen eines groß arbeitenden poetischen Systems ist, an Novalis gemahnend, aber auch an die hauchzarten Gedichtnotizen der Japaner, die Haikus und Tankas: «Es war nicht / ein Vogelflügel, // es war ein Blatt, / das im Wind schlug, // Nur — / es war da kein Wind.» Im großen Welt-Rat der sozialistischen Poesie, man denke!, sitzen Guillevic und Gamsatow nebeneinander.

4

Im Jahrhundert der Oktoberrevolution, aber auch der faschistischen Barbarei — als entscheidungsheischende letzte Prüfung für die Poesie erweist sich nach der Lektüre der Bändchen eindeutig der spanische Krieg — mußte die Reihe natürlich auch eine Demonstration von Entwicklungen werden: der Poesie schlechthin wie des einzelnen Dichters. Charakteristisch dafür sind die «Brüche» im Werk vieler Poeten, wie sie sich im Ausruf Novomeskys von 1925 («Apollinaire ist tot! Es lebe Majakowski») ebenso manifestieren wie in der Frage des Vallejo der dreißiger Jahre («Ein Holzbein kommt vorbei mit einem Kind an der Hand. / Was hilft es da, André Breton zu lesen?»), die man auch noch in Quasimodos spätem Urteil über Pasternak mitschwingen hört: «Ich glaube, Pasternak ist so weit von unserer Generation entfernt wie der Mond von der Erde.» Es waren Jahre der «Kritik der Dichtung» (um ein zentrales Gedicht von Paul Eluard zu nennen) durch eine blutige Realität: «Das Feuer erweckt den Wald / Die Stämme die Herzen die Hände die Blätter / Das Glück in einen Strauß gebunden / Verwirrt sehr leicht schmelzend gesüßt / Ein ganzer

Wald von Freunden / Der sich versammelt bei den grünen Fontänen / Der guten Sonne des flammenden Waldes . . . » Jedoch: «GARCÍA LORCA WURDE HINGERICHTET.» Solche «Kritik der Dichtung» durch Barbarei und Not beherrscht im Grunde weite Teile des lyrischen Kollektiv-Werks, das die Weiße Reihe vor uns ausbreitet, ja, sogar der spezielle Typus des Gedichts, den wir mit Eluard gezeigt, hat in den dreißiger und vierziger Jahren seine Geschichte. (Die besondere Leistung Vallejos äußert sich nicht zuletzt darin, daß er diese Geschichte vorvollzieht. In seinem Gedicht «Was erklärt mich» z. B. heißt es zunächst: «Diese Art und Weise auf schwankem Trapez zu gehen // Diese Tiere kühn wie Falsches, // Dieser Klebstoff, der das Quecksilber ans Innere haftet.» Am Schluß des Gedichts jedoch wird nüchtern konstatiert: «Aber ich bin von Trujillo nach Lima gekommen. / Aber ich habe ein Gehalt von fünf Soles.») Allein über diese Seite der Lyrik in der Weißen Reihe wäre eine umfangreiche Untersuchung zu schreiben. Nur mit wenigen Gedichten aber wäre jenes in künstlerischer Hinsicht so problematische Pathos eines einheitlichen und weltweiten «Friedenslagers der Poesie» zu belegen, in das viele dieser Bemühungen Anfang der fünfziger Jahre auch im Zeichen des Personenkults eingemündet waren. Eine neuerliche Differenzierung, die z. T. auch die Wiederentdeckung beiseite geschobener lyrischer Erscheinungen einschloß, war unumgänglich, wenn man die lyrische Kunst nicht einem sterilen Byzantinismus aufopfern wollte. Die Weiße Reihe ist letztendlich ein Ergebnis dieses Differenzierungsprozesses, der alle bedeutenderen Dichter von Pablo Neruda bis Louis Aragon und Johannes R. Becher erfaßte. Marianne Dreifuß kon-

statiert im Nachwort zu Aragons Gedichten eben diese Entwicklung, wenn sie ein der neueren Poeme Aragons charakterisiert: «Der Anspruch auf alle, auch entlegene Möglichkeiten des lyrischen Ausdrucks, deren Verwendung er freilich immer der Analyse und Kontrolle unterwirft», eine Abgrenzung gegenüber den «automatischen Texten» des frühen Surrealismus, «ist im Grunde der Gegenstand des Poems ‚Les Poètes‘ (‚Die Dichter‘, 1960), in dem die Schatten von Majakowski und Lorca, Nezval und Apollinaire liebevoll heraufbeschworen werden: Provozierende Bizarrerie, die Erinnerungen an früheste literarische Experimente weckt, und leidenschaftlicher Ernst gehen eine faszinierende Verbindung ein . . . » Diese Charakteristik ist partiell eine Charakterisierung dessen, was seit mehr als einem Dutzend Jahren das Gesicht der sozialistischen Lyrik in aller Welt verändert. Nicht immer wird es leicht, die Züge dieses veränderten Gesichts jetzt schon zu entziffern. Zweifellos aber hat nicht nur Aragon, sondern eine ganze Generation junger und jüngster sozialistischer Poeten den «Anspruch auf alle, auch entlegene Möglichkeiten des lyrischen Ausdrucks» angemeldet, in der DDR wie in der Welt. So wird auch — und die Weiße Reihe nimmt daran teil — der «lyrische Ausdruck» neu geprüft, den die großen Antipoden Majakowskis oder Nerudas und Aragons gefunden hatten, die entweder in Vergessenheit geraten waren, nur von kleinen bewußten Zirkeln gehütet, oder nie recht sichtbar geworden sind. Anna Achmatowa und Boris Pasternak — um nur diese beiden Beispiele heranzuziehen — nehmen heute ihren selbstverständlichen Platz in unserer Lyrik ein wie auch demnächst Marina Zwetajewa und Ossip Mandelstam; wer mit jüngeren

Lyrikern der Sowjetunion gesprochen hat, weiß, daß sie in der Regel diese Lyriker neben Majakowski als gleichwertige Vorbilder und Lehrmeister nennen. (Es kommt hinzu, daß die Kenntnis der Antipoden Majakowskis auch zu einer Neubewertung Majakowskis selbst, einer Neubelebung seiner Wirkung führt. Auf höherem Niveau wird eine künstlerische Leistung begriffen, der auf Grund einer langjährigen einseitigen poetischen Nahrungsmittelpolitik von vielen nur noch gelangweilt und mit stereotyper Geste applaudiert worden war, so daß es zu einem besonders erfolgreichen Effekt einer Moskauer Bühne werden konnte, «einen tödlichen Wettstreit der Majakowski-Rezitatoren» vorzuführen («Sonntag», 13/69): «Dumpf und hohl deklamieren sie ununterbrochen die ihnen unverständlichen Verse» — warum unverständlich? Man kann es sich denken.)

Die Weiße Reihe, eine Frucht dieser Vorgänge, wird sie ihnen immer genügend gerecht? Die Zusammenstellung z. B. der bewegenden Gedichte Jannis Ritsos' — die in Bernd Jentzsch und Klaus-Dieter Sommer so sorgsame Nachdichter gefunden haben — vermischt auf fatale Weise die verschiedenen Entwicklungsphasen des griechischen Dichters, so daß der komplizierte Weg Ritsos' von den pathetisch-friedenskämpferischen Gedichten der vierziger und fünfziger Jahre, zu den vergleichsweise «privaten» der sechziger Jahre trotz Datierung irgendwie vertuscht erscheint. (Die vielleicht ein wenig resignativ wirkenden Beispiele aus Ritsos' Band «Zeugenschaften», 1963, sind schamvoll in die älteren Gedichte eingeschlossen worden.) Wollte man sie nicht ganz zu Bewußtsein kommen lassen? Darin würde sich unhistorischer Voluntarismus kundtun, der dem Marxismus fremd

ist; mit einem solchen Arrangement ist keinem gedient, der Wirklichkeit und Poesie begreifen will. (Wohl auf Grund älterer Erfahrungen mit derartigen Manipulationen schrieb Guillevic an Paul Wiens, um die Darstellung seiner «Viel-schichtigkeit» besorgt: «Der Autor hat nur den Wunsch, daß man den ausgesprochen politischen Gedichten in der Auswahl nicht mehr Gewicht gibt als ihnen aus dem Gesamtwerk zukommt.») In dieser Kraßheit — bei MacDiarmid gibt es Ähnliches — handelt es sich jedoch in der Weißen Reihe um einen Einzelfall. Manipulierung des Bildes der Poesie und Beschönigung der Risse und Widersprüche im Einzel-Werk sind im allgemeinen nicht Sache der Betreuer dieser Reihe. Das zeigt am sinnfälligsten der sehr beachtliche Halas-Band, der in gewisser Weise, wenn auch unbeabsichtigt, eine Verhöhnung jeglichen Schematismus darstellt, der im Fall Ritsos' noch einmal zum Zuge gekommen zu sein scheint. 1947, kurz nach der Befreiung, schrieb František Halas z. B. sein melancholisches Gedicht «Die ganz und gar Herbstliche»: «Ihre Kleider waren ganz herbstliche / ihre Haare waren ganz herbstliche // Ihr Augen waren ganz herbstliche // Ihr Mund war ein ganz herbstlicher / ihr Busen war ein ganz herbstlicher // Ihr Schoß war ein ganz herbstlicher // Ihr Lächeln war ein ganz herbstliches / ihr Zärtlichsein war ein ganz herbstliches // Ihr Träumen war ein ganz herbstliches // Ihr Duft war ganz herbstlich / und ihr Bangen ganz herbstlich // und ihr Fürchten ganz herbstlich // wie wenn im herbsten Herbst man spricht / ein Allerseelengedicht». Und mitten im Krieg beruft sich der Sohn des Textilarbeiters, dessen Verse in dem illegalen *rudé pravo* erscheinen, beruft sich Halas bekenntnishaft auf die Zeilen

eines anderen, um das Zentrum seines eigenen Wesens zu bezeichnen, nämlich diese: «Es ist vielleicht Lästerung, und ich sage es ganz leise. / Ich liebe über alles die Verse, diese unsterbliche Sprache, / aber ich liebe sie mit rasender Wut. Das hat etwas für sich, / was sich die Dummköpfe zu keiner Zeit anzueignen vermochten.»

5

Die «rasende Wut» Halas' ist gewiß auch die Wut dessen, der das Gedicht gefährdet fühlt. Schon bei früherer Gelegenheit hat der Rezensent zu zeigen versucht, daß die Weiße Reihe unter anderem ein weltweites Gespräch der Poeten über Gefährdung und Zukunft der Dichtung herstellt, an dem der Leser teilzunehmen eingeladen ist — entscheide er sich nun, um die zwei äußersten Pole zu kennzeichnen, für die Selbstsicherheit Bagrizkis oder das Selbst-Mißtrauen Rózewicz'. Der Rezensent hält es für möglich, daß Bagrizkis Methode, die das Gedicht auf einigermaßen «ungebrochene» Weise an der Erlebnislust, ja, Erlebnisgier des Autors teilnehmen läßt, sicherer Zukunft hat, als es im Augenblick scheint. Es ist eine Dichtung, die die Sehnsucht nach verschiedenartigster Erfahrung zum Inhalt hat, wie es sich im raschen Szenenwechsel des Gedichts «Schmuggler» kundtut: «So wollt auch ich / Durch die Finsternis segeln, / Den Schnurrbart zerzaust, / Am Heck breit mich flegeln, / Sehn über schrägen / Bugsprit den Stern, / Radebrechen / Im Schwarzmeerslang. / Und durch den Wind, / Den kalten und bitter, / Das Motorengetuckre / Des Wachboots wittern. / Oder, besser vielleicht, / Den Colt in der Hand, / Verfolgen den Dieb, / Der im Nebel verschwand...» Ja, Schmuggler sein, aber auch Wasserpo-

lizist! In solche Lust aufs vielfältige Abenteuer ist die heißwangige Freude am Abenteuer der Poesie eingeschlossen: «In der Satteltasche / Zünder und Tabak, / Tichonow, / Selwinski, / Pasternak...» Selbstverständlich scheut Bagrizki weder «Metaphoritis» noch «Rethoritis», mit denen sein Gegenspieler in der Reihe, Tadeusz Rózewicz, entschieden Schluß zu machen rät, wobei unter den Motiven des Polen ein entscheidendes nie vergessen werden darf: Das Erlebnis der Auslöschung großer Teile des polnischen Volkes durch die Deutschen hatte den poetischen Bilderprunk der polnischen Vorkriegsgeneration nicht nur fragwürdig, sondern beinahe zu etwas Unsittlichem gemacht. «Das Ende unserer Welt» heißt ein Film Wanda Jakubowskas über Auschwitz, eine Formulierung, die man bei Rózewicz wiederfindet; dieses «Ende» wurde von diesem und anderen polnischen Dichtern begriffen als ein Einschnitt, nach dem die bisherigen Praktiken der Poesie nur noch Flitter und Tand waren. Es war kein kunstfeindlich-dogmatisches, sondern im Gegenteil ein höchst empfindliches Bewußtsein, das die «antipoetische Poetik» entwickelte und einen Dichter, dessen Antrieb nach seinen Worten «der Haß auf die Dichtung» wurde. Rózewicz sagt: «Ich rebelliere dagegen, daß sie das Ende der Welt überlebt hat. Als sei nichts geschehen. Unerschüttert in ihren Regeln, Gebrauchsanweisungen, Praktiken —».

Auf solche Weise wirkt Rózewicz nicht nur als radikaler Antipode Bagrizkis, sondern im Grunde aller anderen Dichter, die bisher in der Reihe zu Wort gekommen sind, Aragons ebenso wie Quasimodos, Achmatowas ebenso wie Pasternaks. Doch setzt bekanntlich die kritische Selbstbefragung der Dichtung nicht erst

angesichts der Folter- und Tötungsstätten des Faschismus ein. Man findet sie sogar bereits im Werk eines der ältesten Autoren der Reihe, im Werk des Rumänen Tudor Arghezi, der auf den ersten Blick ein recht unproblematisches Verhältnis zu seiner poetischen Mission zu haben scheint, nämlich als Kündler des rumänischen Volkes. «Im übrigen ist Gott eine sehr einfache Angelegenheit», wird in einem Nachwort zum Arghezi-Band kommentiert, «zwischen ihm und dem Bauern steht keine wortwägende Tüftelei, der Rumäne ist über den Gartenzaun mit Gott benachbart, sein Weg zu Gott ist direkt, seine Religion die des kürzesten Schrittes. Dieser Haltung hat Arghezi zum erstenmal in seinem Land großartigen poetischen Ausdruck verliehen.» Solcher Neuartigkeit seines Gedichts bewußt, sieht sich Arghezi oft fast als einen Stigmatisierten, dessen Werk trotz aller schrillen und desperaten Töne Bedeutung und Sinn der Poesie jedoch nie in Zweifel zu ziehen scheint. Arghezis «Testament» beginnt: «Du erbst von mir, wenn es zum Sterben geht, / nichts als ein Buch, auf dem mein Name steht . . . // Stell es, als heilig, allem obenan, / als euer erstes Buch. Denn es begann / mit fellbedeckten Hirten, wie im Schrein / ruht, in mir aufgeschichtet, ihr Gebein.» Mit solchem Stolz, in welche Verzweiflungen er ihn auch stürzt, scheint Arghezi noch kaum an den krisenhaften Prozessen beteiligt zu sein, in denen sich die Poesie oft nur behaupten konnte, indem sie sich selbst verurteilte. Blickt man genauer hin, dann sieht man jedoch auch schon Arghezi von ihnen berührt. In dem Gedicht «Von der Brücke eines Flusses» findet man z. B. die Zeilen: «Über meine Schulter blickte / eine Menge in das Wasser. / Sah mich um — leer war die Brük-

ke, / beug mich vor — sie kehren wieder, / frag ich — hör ich keine Antwort. / Auch ein Kind schaut in das Wasser, / es bestaunt wie ich die Schönheit. / Paß nur auf — du könntest fallen! / Paß nur auf — du könntest fallen!» Ein Kind, das nicht da ist? Ist es nicht vielmehr die Einbildungskraft, die fallen könnte? Die Poesie?

Die Reihe, wie gesagt, gleicht auch einem gut organisierten Gespräch über solche Fragen. Gegen den «antipoetischen» Purismus Rózewicz' («Jetzt lerne ich sprechen / von Anfang an») könnte man z. B. Miklós Radnóti's Lyrik stellen, die Gedichte des jungen Ungarn, der während eines Häftlingstransportes unter dem Schuß eines SS-Manns fiel und dessen Glauben an die Macht der Poesie, dessen poetische Auseinandersetzung mit einer verdüsterten Welt bis zu seiner letzten Stunde nicht zu erschüttern war. Für Radnóti wurde buchstäblich der Blick ins Grab noch zur Bewahrung seiner Poesie gegen Terror und Gewalt. Franz Fühmann schreibt über das «blutgetränkte Schulheftchen billigen Papiers», das man bei dem toten Radnóti fand: «Er, der nicht müde geworden ist, sein eigenes Ausgelöschtsein durch Barbarenhand vorherzusagen, beschreibt nun im letzten Gedicht seine Exekution, . . . Zeugnis der Würde, Kraft und Macht der Poesie . . .». Die letzten Zeilen Radnóti's lauten: «Er stürzte neben mir. Sein Leib, gekrümmt, ward straff / wie eine Saite straff wird vorm Zerspringen. / Genickschuß. Bleib nur ruhig liegen, dacht ich, / die Kugel wird ein gleiches Los dir bringen. / Geduld bringt Rosen — ja des Tods, du Tor! / DER SPRINGT NOCH AUF! schrie gellend eine Stimme / Schlamm, blutvermischt, trocknet an meinem Ohr.» («Der springt noch auf» ist

auch im Original deutsch.) Das ist ein Trotz, der in der Poesie das bessere Gesicht des Menschen verteidigt.

Das Selbstbewußtsein der Poeten kann aber auch (letztendlich immer noch legitime) hochmütige Formen annehmen wie zuweilen bei Boris Pasternak in Versen, mit denen er sich grandseigneurial dem Zugriff einer der Kunst nicht sonderlich gewogenen Umwelt zu entziehen versucht: «Ich rief mit vorgehaltener Hand / Durchs Fenster Kinder an und Leute: / Welches Jahrtausend, welches Land, / Ihr Lieben, haben wir denn heute? // Wer hat, wo hoch der Schnee sich stauchte, / Den Pfad geschippt zum Türchen, wo / Mit Byron ich gemütlich rauchte / Und trank mit Edgar Allan Poe.» Ob diese Haltung der Poesie der Zukunft zugrunde liegen wird, darf man bezweifeln. Doch wann wird die «neue Dichtung» sich artikulieren, wie ihre Funktionen wahrnehmen? Jene Dichtung der Zukunft, «die ahnbar wird / in einem glücklichen Moment» (Rózewicz)? Gewiß wird sie nicht durch eine Häufung von Fragezeichen herbeigerufen! Aragon erwägt sie — und der fast romantische Trotz ist auch in seiner Prognose schwer zu überhören — wie folgt: «... dennoch vielleicht / wenn Radar den Menschen ablöst / wird es keine Automation des Gedichts geben / Wir werden die letzten Handwerker sein, wenn längst / Der Nagel nichts mehr ist als Erinnerung aus der Vorgeschichte... / Wir werden nicht aufhören jedes Wort mit unserem Blut zu bezahlen / Wir werden die Pechfackel sein in der elektrischen Zentrale / Das unlösbare Problem inmitten von Rechenmaschinen...» Stimmen, die einander widersprechen, einander bestätigen.

6

Die Frage nach dem ästhetischen Informationswert der Weißen Reihe ist sicher auch eine Frage nach der Qualität der Nachdichtungen. In diesem Punkt hat das Lektorat des Verlags Volk und Welt sowohl Glück gehabt als auch Fingerspitzengefühl bewiesen — Glück insofern, als gerade in der Mitte der sechziger Jahre die jüngere Poesie der DDR jenes hohe Durchschnittsniveau erreicht, das eine Voraussetzung ist, wenn man sich selbstbewußt mit bedeutender Lyrik des Auslandes als Nachdichter auseinandersetzen will. (Sprechen wir nicht von den routinierten Bürokraten dieses Gewerbes, die man auch findet.) Während in den fünfziger Jahren kaum einer der jungen Dichter dieses Risiko eingehen durfte, wurde es für die neue Lyrik der sechziger Jahre geradezu zu einer Notwendigkeit, sich nachschöpferisch den lyrischen Bewegungen der Welt aufzuschließen und sie dem eigenen Werk zu integrieren; sie geriet damit, wie man weiß, in einen Widerspruch zu einem unproduktiven, aber mächtigen Provinzialismus im eigenen Land. Wohl kein einziger unserer wichtigsten Lyriker fehlt in der Reihe der Nachdichter der Weißen Reihe: Bernd Jentzsch, Karl Mickel, Heinz Czechowski, Sarah und Rainer Kirsch, Volker Braun usw. Diese Autoren waren auf Grund ihrer gewachsenen poetischen Erfahrungen dazu befähigt, die Stafette von jenen älteren Lyrikern zu übernehmen, die vor allem in der ersten Hälfte der fünfziger Jahre (wenn auch z. T. mit geringerem Publikumserfolg) den Lesern der DDR einen Einblick in die Lyrik der Welt gegeben hatten. (Wir denken vor allem an die ungeheure Arbeitsleistung solcher Dichter wie Erich Arendt, der damals u. a. Pablo Neruda, Nicolás Guillén, Rafael

Alberti übertrug, wie Stephan Hermlin, der u. a. Paul Eluard, Nazim Hikmet, Attila József und die Dichtungen nordamerikanischer Neger z. T. bereits Ende der vierziger Jahre vorlegte, wie Louis Fürnberg, der Pionierarbeit bei der Erschließung tschechischer Lyrik leistete.) Die Nachdichtungen dieser älteren Meister sind nach wie vor Maßstab und Ansporn; doch stehen viele der jüngeren Dichter ihnen kaum noch nach, selbst jene nicht, die wie Friedemann Berger, Jürgen Rennert, Ilse Krätzig erst in jüngster Zeit vom Verlag in den Kreis seiner Nachdichter aufgenommen wurden, junge mit ihrem eigenen Werk noch kaum ans Licht getretene Autoren, die in den zu wenig beachteten Tschikowani- und Bagrizkibänden eine erste hoch überzeugende Probe ablegten, um sich jetzt mit den älteren Kollegen in der Arbeit an der geplanten großen Blok-Ausgabe des Verlags zu vereinigen. (Der Interlinearübersetzungen Törnnes sei auch an dieser Stelle dankbar gedacht; sie dürften zum Besten gehören, was jemals in Deutschland auf diesem Gebiet geleistet wurde.)

Eine nicht kleine Reihe der Nachdichtungen zählt zu den im Inland kaum, im Ausland mit Erstaunen wahrgenommenen Spitzenleistungen im deutschen Sprachraum. Dazu gehören sowohl die Nachdichtungen Franz Fühmanns (Radnóti, Halas), die sich der Form des Originals bis in den Reim hinein anzunähern versuchen als auch die Vallejo-Nachdichtungen Erich Arendts, die auf den reinen Reim — in der Regel zugunsten von Assonanzen — gerne verzichten. Eine Strophe aus Vallejos «Urterzett» in der Nachdichtung Arendts: «Abschleift sich alles Plumpe. Ein Wirbel wird das Wort . . . / Und in den eingeborenen Adern schimmert, / ein Klagelied von Blut, das durch

das Aug hervor / als Heimweh nach der Sonne sintert.» Dagegen der Fühmannsche Anfang von Halas' «Regen im November», der, wie man leicht sieht, der Magie des Reimes nicht entbehren kann: «So ein Wasser / Qualenwasser Wasser Gram / So ein Wasser / das Pilatus zum Handwaschen nahm.» Der Rezensent beobachtet gelassen und tolerant die verschiedenartigsten Methoden — selbst die Adaption —, die internationale Poesie der deutschen zu gewinnen; er sympathisiert mit jeder von ihnen, wenn sie mit Ernst betrieben wird und zu intensiven Ergebnissen führt. («Schöpferischer Verrat» nannte der ein wenig skurrile, aber achtenswerte westdeutsche Essayist und Nachdichter Hans Hennecke einen seiner Aufsätze über Probleme der Nachdichtung und wies auf ein Wortspiel in Italien hin, wo man «von dem traduttore, dem Übersetzer, als einem ‚traditore‘ (Verräter) spricht.» Schöpferischer Verrat — der Begriff bezeichnet die Gefühlsskrupel jedes ernsthaften Nachdichters, welcher Methode er auch immer anhängt.) Probleme wirft der Unterschied der Methoden auf, wenn sie in einem Buch schroff nebeneinanderstehen — in der Anthologie «Georgische Lyrik aus acht Jahrhunderten» ist es ein zusätzlicher Reiz — und den einheitlichen Eindruck einer Ausgabe zerstören. Aber selbstverständlich befriedigen Ausgaben, an denen mehrere Nachdichter beteiligt sind, ohnehin nicht immer ganz, obwohl sie auch gelingen können, wie der Justinas Marcinkevičius-Band bestätigt. Nicht restlos zufrieden war man mit dem Aragon- und ist man mit dem Apollinaire-Band. Zu Apollinaire: Hervorragende Nachdichtungen der Westberliner Lyriker Lothar Klünner und Johannes Hübner — selber als Dichter und Theoretiker im Banne des Surrealismus und

seines Umkreises — und bewundernswerte von Paul Wiens stehen neben (wenigen) von Hermlin, die den Ton Apollinaires um eine expressionistische Nuance verfehlen, und unbefriedigenden des westdeutschen Lyrikers Karl Krolow; man hätte die von Krolow übersetzten Beispiele aus dem frühen «Bestiaire» lieber von der Hand Paul Wiens' ins Deutsche gebracht gesehen, der, selber ein witziger Experimentator, mit einer Gestalt wie Apollinaire verwandt ist. (Unerfindlich, weshalb Krolow z. B. den «Karpfen» folgendermaßen übersetzt: «In euren Teichen, euren Gräben: / Wie mögt ihr, Karpfen, lange leben! / Holt euch der Tod am Ende nie, / Geschöpfe der Melancholie?» Weshalb folgt Krolow nicht dem konkreten und schöneren Vorschlag des Originals, in dem von «poissons de la mélancolie» die Rede ist, von Fischen der Melancholie?) Sinnvoll erscheint die Verwendung verschiedener Nachdichter jedoch dann, wenn die Originale in Wesen oder Qualität allzu unterschiedlich sind, wie im Fall Leonid Martynows, bei dem Phasen mehr «lyrischer» und andere mehr «polemischer» Tendenz einander ablösen. Es ist nicht die Schuld der Nachdichter, wenn sein Band «Der siebente Sinn» ein wenig ungleichmäßig wirkt. Auf der einen Seite findet man bei ihm so andeutungsreiche Verse wie «Kreise im Wasser» (Nachdichtung: Adolf Endler): «Sehr plötzlich / ist es geschehen: / Etwas Strauchelndes, undeutlich wo, / hochfliegend wars, schlug hin, / als wär ihm zu fliegen verboten; / und ihr lieft auseinander, / wie Kreise im Teich auseinander, / wie von einem Stein, den man warf, / oder, / versenkt, einem Toten.» Auf der anderen Seite stößt man in seinem Band auf einen flächigen, hintergrundlosen herben Spruch (Nachdich-

tung: Paul Wiens) wie diesen: «In den Stillen / zwischen Orkanen / scheinen die Wasser glatt Untertanen. // In den Pausen / zwischen den Kriegen / fällt es sehr schwer uns, ruhig zu liegen.»

Ähnliche Diskrepanzen wären an anderen dieser Bändchen aufzuweisen, und sie gehen zweifellos nicht immer auf Kosten der Nachdichter. Aber auch in solchen Fällen — sehen wir von einzelnen Gedichten ab — geraten die Bände nie unter ein vertretbares Niveau. Das hat nicht zuletzt seinen Grund in dem leidenschaftlichen Engagement der Nachdichter für ihre Objekte. Kunerts Rózewicz-Nachdichtungen belegen dieses Engagement ebenso wie Kahlaus Übertragung der Gedichte Arghezis, Sarah und Rainer Kirschs (umstrittene) Achmatowa ebenso wie Wilhelm Tkaczyks Novomeský, um nur einige Leistungen hervorzuheben. Ob diese Arbeit Auswirkungen auf unsere Lyrik schlechthin haben wird, muß wohl nicht gefragt werden. Fritz Mierau hat in einigen seiner Rezensionen (wie auch in seinem bemerkenswerten Buch «Revolution und Lyrik») auf diese Zusammenhänge hingewiesen, so z. B. bereits 1967, als er anlässlich der Anthologie «Oktoberland» schrieb: «Reproduktion und Produktion: Von der sprachlich-praktischen Auseinandersetzung mit russischer Revolutionslyrik gewinnt die deutsche sozialistische Poesie — als Poesie.» Dabei sind der Leidenschaft unserer als Nachdichter arbeitenden Poeten leider Grenzen gesetzt. Wo z. B. könnten sie ihre Überlegungen zu ihrem Metier oder zu den Objekten ihrer Mühe mit einiger Kontinuität essayistisch kundtun? Oder: nehmen wir an, daß ich einen georgischen oder armenischen Dichter entdecke, z. B. die Georgierin Anna Kalandadse oder den Armenier Egische Tscharenz,

und meine Entdeckung begeistert in die Öffentlichkeit tragen will — an wen wende ich mich? Beim zweiten Nachdenken fällt Rost auf meine Seele!

7 (*Nachbemerkung*)

War der Rezensent zunächst froh über die Seriosität der Reihe, wie sie schon von der Aufmachung signalisiert wird, so scheint ihm heute das vornehm-strenge Image der Reihe ihren Wirkungsmöglichkeiten einige Grenzen zu setzen. Im Rahmen dieser Rezension sind sie mehrmals angedeutet worden. Eine Analyse der Käufermotive würde sie wahrscheinlich noch deutlicher zeigen. Man weiß, daß der Band des italienischen Nobelpreisträgers Quasimodo rasch ausverkauft war, während die hervorragenden Gedichte des unbekanntem Ungarn Radnóti jahrelang zum Verkauf stehen. Des skandalumwitterten Pasternak Gedichte sind auf der Stelle vergriffen, des früh verstorbenen Bagrizki interessanter Band kann jederzeit noch erworben werden. Vieles läßt auf ein Publikum schließen — immer einen kleinen Kreis ausgenommen —, das relativ wenig Eigeninitiative bei der Wahl seiner lyrischen Favoriten entwickelt, ja, das man in gewisser Weise für manipuliert halten kann. Wie aber kann man jene Neugier, jene Lust aufs Abenteuer Poesie wecken, die auch im Unbe-

kannten sucht und findet? Ganz gewiß braucht dieses Publikum, soll es nicht ratlos bleiben, ein wenig mehr theoretische Information über die neue Poesie: Information nicht in Form populärer Einführungen, sondern durch Bereitstellung poetologischer und programmatischer Arbeiten entweder der Dichter selber oder auch der Nachdichter. Vielleicht sollte, auf der Weißen Reihe aufbauend und ihre Erfahrungen nutzend, eine neue Reihe entwickelt werden, die den Leser aktiver in den Streit um moderne Poesie und ihre verschiedenen Wege hineinzieht. Natürlich würde sich dann auch eine Änderung der Aufmachung und Ausstattung nötig machen. Die Bücher müßten handlicher und weniger leicht verletzbar sein. Auf eine Eisenbahnfahrt z. B. kann man die Bände der Weißen Reihe kaum mitnehmen. Aber vertragen sie es denn, in ein Bücherregal gestellt zu werden? Bald zerreißt das hüllende Transparentpapier, und die Weiße Reihe ist die längste Zeit weiß gewesen. Ihre jetzige Form erlaubt es nur, die Bändchen auf einem Silbertablett im Raum hin- und herzutragen. Es soll aber nicht verschwiegen werden, daß leidenschaftliche Anhänger der Reihe diese Kritik mit dem Hinweis auf die stadtbekanntem Unordentlichkeit des Rezensenten zurückgewiesen haben.

März 1973