

Schnee, und das Sichtbare, das uns versucht¹. Überlegungen zu Joachim Wittstocks Lyrik an einigen Beispielen

**Carmen Elisabeth Puchianu
(Braşov/Kronstadt)**

Abstract: The present approach deals with a less commented on aspect of the oeuvre of Joachim Wittstock, primarily known and appreciated for his narrative writings.

However Wittstock started his career by writing and publishing poetry of a particular kind, closely related to prose. Our approach aims firstly at delineating the difference between traditionally acknowledged poetry and Wittstock's own concept of poetry. Secondly it deals with the literary background of the 70ies and 80ies, in order to position Wittstock's poetry into the respective literary and historical context of the time. Thirdly it focuses on the analysis of some texts we consider representative in order to point out the characteristics of his so-called epic poems ("Erzählgedichte"), published at the beginning of the 70ies in the literary magazine *Neue Literatur*. Finally we deal with four sonnets published in the volume *Morgenzug* (1988).

Our approach ultimately underlines the qualities of Wittstock's poems, based on similar structures and formal elements as later on his narratives (longer and shorter stories, novels respectively).

Key words: Joachim Wittstock, poetry, epic poem, sonnets, text analysis

Vorliegende Arbeit setzt sich zum Ziel, einen weniger besprochenen Aspekt aus dem Werk von Joachim Wittstock aufzugreifen und auf

¹ Joachim Wittstock: Sonett 3. In: *Morgenzug*. Klausenburg: Dacia 1988, S. 103.

dem Hintergrund des allgemeinen Kontexts rumäniendeutscher Literatur der 70er und 80er Jahre zu analysieren. Vor allem werkpoetologische Aspekte sowie einige Motive und Aufbauprinzipien seiner Lyrik stehen im Mittelpunkt der Untersuchung.

Präambel

In einem seiner frühesten Briefe bezeichnet sich Thomas Mann als „lyrisch-dramatischer Dichter“ und sogar später, nach seinem durchschlagenden Erfolg als Epiker äußerte er sich dahingehend, dass er ein „Lyriker (wesentlich)“ sei². In der Tat stoßen Thomas-Mann-Forscher auf sporadische lyrische Texte am Anfang der dichterischen Laufbahn des Autors, ebenso wie auf dramatische Entwürfe, Letztere scheinen ihn sogar durch seine gesamte Laufbahn begleitet zu haben³. Besonders hervorzuheben sei als Beispiel für einen lyrischen Text jener *Gesang vom Kindchen* aus dem Jahr 1919 und *Fiorenza* als Beispiel für einen dramatischen Text. Beide stellen zum einen regelrechtes Neben- oder Beiwerk dar, entstanden im Sog anderen, größeren aber vor allem erzählenden Hauptwerks, zum andern spiegelt sich darin viel mehr der Ehrgeiz des Schriftstellers, sich in *allen* kanonischen Dichtungsgattungen zu üben und es seinen literarischen Vorbildern nach Möglichkeit gleichzutun. Allerdings muss sich der Autor ziemlich früh eingestehen, dass seine wahre Begabung weder im Verseschmieden noch im dramatischen Gestalten liegt. Er ist und bleibt ein Geschichtenerzähler *par excellence*, den „die epische Gestaltung von Handlung [...] immer mehr herausgefordert [hat] als die lyrische oder dramatische Verdichtung.“⁴

² Vgl. Brief an Kurt Martens, nach Rolf Günter Renner: *Dramatisches, Lyrisches*. In: *Thomas-Mann-Handbuch* (Hrsg. Helmut Koopmann). Stuttgart: A. Kröner, 1995, S. 623.

³ Bereits als Schüler verfasste Mann die Dramen *Aischa* und *Die Priester*. Sein Alterswerk *Luthers Hochzeit* bleibt unvollendet. Vgl. Renner, S. 623.

⁴ Rolf Günter Renner, S. 623.

Man möchte also sagen, dass es so etwas wie eine künstlerische Prädisposition gibt, eine kreative Veranlagung zum vorherrschend epischen, oder vorherrschend lyrischen bzw. dramatischen Gestalten, so dass nur wenige Auserwählte das Format eines vielfach begabten Dichters erreichen. Die Hinwendung zu einem gattungsspezifischen Ausdrucksmittel hängt u. E. sowohl von objektiven Gegebenheiten ab, die sich auf die einzelnen Entwicklungsetappen eines Künstlers bestimmend auswirken, als auch von subjektiven Befindlichkeiten, die diesen Etappen entsprechen. Berücksichtigt man diese Gesamtheit von Faktoren, wird man sich schlussendlich darüber einig sein, dass ein Autor wie Thomas Mann zweifelsohne seine Identität als Romancier, als Epiker eben, erfährt, und nicht als Lyriker oder Dramatiker. Ein Gleiches lässt sich, zumindest der gängigen Meinung der Forschung und Kritik nach, auch über den siebenbürgischen Autor Joachim Wittstock sagen.

Bezeichnet Thomas Mann seine dramatischen Versuche als „Gedichte“⁵, verwendet er den gleichen Begriff mit Bezug auf den *Gesang vom Kindchen*, nennt diesen zusätzlich eine „Vers-Idylle“ (im Gegensatz zu der „Prosa-Idylle“ *Herr und Hund* „in deren Sprache vom Geist des Hexameters, ja von seinem Silbenfall stellenweise schon etwas eingedrungen war“⁶) und verteidigt sich gegen den kritischen Vorwurf, seine Hexameter seien eher holprig, indem er auf Qualitäten derselben hinweist, die der epischen Gestaltung eignen: „Liest man die Rhythmen nicht als Hexameter, sondern frei, so lesen sie sich gut, wie sprachlich feinfühlig Leute mir bestätigt haben.“⁷

⁵ Vgl. Thomas Mann: *Über ‚Fiorenza‘. Brief an eine katholische Zeitung*. In: *Gesammelte Werke. Zeit und Werk*. Zwölfter Band. Berlin: Aufbau, 1956, S. 348.

⁶ Vgl. Thomas Mann: *Über den ‚Gesang vom Kindchen‘*. In: *Gesammelte Werke. Zeit und Werk*. Zwölfter Band. Berlin: Aufbau, 1956, S. 369.

⁷ Th. Mann, S. 369.

Joachim Wittstock wird von seinen Exegeten grundsätzlich als Epiker und Autor von literaturhistorischen Aufsätzen bezeichnet. In Kurzbiographien wie etwa auf Buchumschlägen oder Internetseiten wird er allerdings auch als Lyriker angeführt. Tatsächlich betrifft der Großteil der bislang veröffentlichten Analysen, abgesehen von Buchrezensionen und sporadischen Erwähnungen von Lyrischem, das Erzählwerk des Autors. Wittstock selbst nennt seine lyrischen Texte viel lieber Texte in gebundener Rede und selbst dann, wenn diese unter dem Stichwort „Gedichte“ oder „Lyrik“ veröffentlicht wurden, stehen sie meist in unmittelbarer Nachbarschaft von Prosa, d.h. von Texten in ungebundener Rede.

Unser Interesse richtet sich im Folgenden zum einen auf das Verhältnis zwischen lyrischer und epischer Aussageform und deren Relevanz für den Autor selbst, zum andern auf den Stellenwert seiner Lyrik im soziokulturellen und literarischen Kontext der späten siebziger und achtziger Jahre.

Joachim Wittstock im Spannungsfeld von gebundener und ungebundener Rede

Das Heft Nr. 8 der Zeitschrift *Neue Literatur* aus dem Jahr 1970 enthält einen für unser Anliegen durchaus aufschlussreichen Text: Unter dem Titel *Interview mit sich selbst* kommt der damals knapp 31 Jahre alte Joachim Wittstock zu Wort. Die mit Bedacht und Sorgfalt ausgeformte Selbstbefragung und Selbstdarstellung liefert uns heute wichtige Hinweise mit Bezug auf „eigene Vorhaben“ des Autors, „soweit es den Leser einer literarischen Zeitschrift ansprechen kann“⁸, bzw. auf die Option des Autors, sich einer bestimmten Ausdrucksform des literarischen Textes zu bedienen.

⁸ J. Wittstock: *Interview mit sich selbst*. In: *Neue Literatur*, 8, 1970, S. 27.

Zeitlich an erster Stelle, aber auch nach Dauer und Intensität meiner Versuche auf literarischem Gebiet, steht die Beschäftigung mit dem Gedicht. Thematisch versucht es einer Vielfalt von Eindrücken gerecht zu werden, ist Widerspiegelung von Fahrten durch tellurische und aquatische Bereiche, jedoch auch durch vorgestellte Landschaften. Dann wieder sind Gedichte Vergewenwärtigen ursprünglicher Überlieferungen und mythischer Erfahrung. Organisch knüpfen an Verse dieser Gattung andere an, welche Begegnungen erfassen, Aufzeichnungen des erotischen Erlebens sind. Dann Meditationen über das Unzugänglich-Zugängliche des Meeres [...] Dazu Nachricht von menschlichen Siedlungen [...] in dem Maß sich die Betrachtung der Stadt zuwendet [...]⁹

Das Zugeständnis des Autors zur Lyrik, zum Gedicht, mag einen etwas überraschen. Er bekennt sich hier zu dem Gedichtstypus, der der hegelschen und später der staigerschen Auffassung entspricht¹⁰ und darauf abzielt, subjektives Welterfassen poetisch zu vermitteln. Es handelt sich um eine Lyrik von ausgeprägt synästhetischem Charakter, der aus der dichterischen Konfrontation mit den unterschiedlichsten Erscheinungen wahr genomener Realien hervorgeht. Weit wichtiger als die thematische Abgrenzung, die Wittstock im oben Zitierten anbietet, ist u. E. die formale Abgrenzung zwischen dem herkömmlichen lyrischen Gedicht und der von ihm gepflegten Gedichtform:

Ihrer Struktur und äußeren Gestalt nach sind diese Versuche eher nach den Maßen der Prosa angelegt: ihr Satz ist ausschwingend, die Anordnung der Wortgruppen erfolgt nicht überstürzt, sie

⁹ Ebenda, S. 27-28.

¹⁰ Hegel differenziert zwischen epischer und lyrischer Dichtung, indem er Letzterer Subjektivität als „das hervorstechende Element“ zuweist, darin „Innerlichkeit“ ihren sprachlichen Ausdruck findet. Damit begründet Hegel die Subjektivitätstheorie als bis heute nachhaltig wirkende theoretische Grundlage der Lyrikforschung. (Vgl. Hegel: Vorlesungen zur Ästhetik)

beweisen eine Neigung, sich auf breiterem sprachlichen Feld zu verwirklichen – im Gegensatz zum eigentlichen lyrischen Gedicht, dessen Ordnungsprinzip das der Verknappung ist. Diese Versuche an den Reduktionsformen heutiger Lyrik zu messen, kann demnach nur zu betrüblichen Mißverständnissen führen.¹¹

Dieser Teil der Aussage erscheint uns ganz besonders wichtig: Er enthält einerseits eine sehr kompakte, präzise Einschätzung zeitgenössischer Lyrik, andererseits umreißt sie ganz eindeutig den Stellenwert von Wittstocks eigener Lyrik im damals aktuellen literaturhistorischen Kontext. Tendierten die meisten Autoren zu einer auffälligen Reduktion der lyrischen Form, nimmt sich der (geborene) Epiker die Freiheit, die lyrische Aussage einem mehr oder weniger ungehinderten Redefluss zu überlassen. So grenzt sich Wittstock von den (jungen) Autoren und Autorinnen der Zeit ab, er distanziert sich von deren angeblich „modernen“ Ausdrucksmitteln und weist gleichzeitig auf die Gefahr hin, missverstanden zu werden, wenn seine Gedichte anhand von falsch gewählten Kriterien gemessen würden.¹² Andererseits lässt Wittstock durchblicken, dass er sich einem literarischen Traditions Umfeld verpflichtet fühlt und sich auch dadurch von Autoren neuerer Lyrik differenziert¹³.

Diese Gedichte versuchen einen greifbaren Lebensausschnitt zu gestalten, den Text mit den Erscheinungen der äußeren Welt, die ihn angeregt haben, zu durchsetzen, dass er nicht Ausdruck einer unkontrollierten Subjektivität bleibe. Zudem beweisen sie, was

¹¹ J. Wittstock: *Interview mit sich selbst*, S. 28.

¹² Wittstock reagiert damit auf einige Rezensionen und Interpretationen, die auf Grund eines kritischen Unvermögens am Wesen der Texte vorbeigegangen waren und Wittstocks Berechtigung, Gedichte zu schreiben ernsthaft in Abrede stellen.

¹³ Nicht viel anders als Thomas Mann seinerzeit, der sich gern als Kind des 19. Jahrhunderts bezeichnete, selbst wenn er ebenso gern mit der Verwandtschaft zu Joyce liebäugelte.

offenbar unlyrisch ist, einen Sinn für Kausalität, für den folgerichtigen Zusammenhang zwischen den Dingen.¹⁴

Zugegeben, das klingt nicht ausdrücklich wie eine Definition von Lyrik. Die Aussage erinnert viel mehr daran, was Hegel über Epik und vor allem über den Roman als Widerspiegelung einer Welttotalität auf Grund kausaler Zusammenhänge, sozusagen als Text gewordene Realität formuliert hatte.¹⁵ Für Wittstock besteht eine enge Verbindung zwischen lyrischem und epischem Text, zwischen gebundener und ungebundener Rede, und sie ist in der Bemühung des Dichters um eine adäquate Form zu finden:

Daß von Gedichten und nicht von Prosa gesprochen wird, obwohl die Übergänge zu ihr fließend verlaufen – was oft schon rein grafisch an der ungebrochenen Zeile ersichtlich wird –, geschieht, unter anderm, wegen der ziselierten Formbestrebung, die sie prägt und die gemeinhin dem Gedicht zugewendet wird [...]¹⁶

Dass sich der Autor zu jenem Zeitpunkt mit diesen Fragen auseinandersetzt, zeugt u. M. auch von gewissen Schwierigkeiten der Rezeption derartiger Texte, deren lyrische Qualität auf Grund eines erzählenden Gestus einerseits in Frage gestellt und andererseits leichter fassbar und verständlich gemacht wird. Worauf es ankommt, ist letztendlich nicht unbedingt die eindeutige Zuordnung seiner Texte in die eine oder andere Stilrichtung zeitgenössischer Lyrik, sondern darauf, dass „das dem Gedanken angemessene Wort“¹⁷ getroffen wird.

¹⁴ J. Wittstock, *NL8*, 1970, S. 28.

¹⁵ Hegel spricht von einer „bereits zur Prosa geordnete[n] Wirklichkeit“, die im Roman ihre Widerspiegelung findet (vgl. Bruno Hillebrand: *Theorie des Romans. Erzählstrategien der Neuzeit*. Frankfurt a.M.: Fischer, 1996, S. 197 f.

¹⁶ J. Wittstock, *NL 8*, 1970, S. 28.

¹⁷ Ebenda.

Die rumäniendeutsche Literaturszene im Hintergrund

Joachim Wittstocks Kunstbekenntnis erscheint in einem Moment, als in der rumäniendeutschen Kultur- und Literaturszene eine lebhafteste Debatte im Gange war. Im kulturpolitischen Kontext einer zeitweiligen Öffnung, die dem künstlerischen Nachholbedürfnis vor allem jüngerer Literaten entgegenkam, befand sich gerade die Lyrik im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit. Man war bereit, sich der im binnendeutschen Sprachraum längst ausgetragenen Debatte um die Funktion der Literatur zu stellen. Im gleichen Heft, in dem Wittstocks Selbstbefragung abgedruckt wurde, konnte der ausführliche Abdruck des Rundtischgesprächs *Strukturalismus und Kerweih* gelesen werden. Man erging sich darin erstaunlich freimütig über die Notwendigkeit einer dezidierten Kritik, die von formalistischen/strukturalistischen Kriterien in der Wertung literarischer Texte auszugehen habe (B. Kolf bezog dabei die radikalste Position). Man verteidigte andererseits die Position tradierter Dichtung, deren ästhetischer Wert dem Inhaltlichen abgelesen werden solle¹⁸.

Die Literaturszene der Endsechziger und der Siebziger, zeitweilig auch der 80er, wurde von einer besonders in der Lyrik nachvollziehbaren Hinwendung zu modernen Formen und Ausdrucksmitteln gekennzeichnet. Ein regelrechter Pluralismus von Stilen und Formen machte die Besonderheit der rumäniendeutschen Lyrik bis weit in die 80er Jahre aus. In enger Beziehung zu den sozialpolitischen und kulturspezifischen Gegebenheiten finden grundlegende Paradigmenwechsel in der Lyrik statt, die allerdings nicht ausschließlich die rumäniendeutsche Literatur, sondern den Gesamtkontext der rumänischen Lyrik/Literatur schlechthin betreffen. Ein umfassendes Bild bietet in diesem Zusammenhang Peter Motzans 1980

¹⁸ Vgl. *Strukturalismus und Kerweih*. NL-Rundtischgespräch über aktuelle Probleme der deutschen Literatur in Rumänien. In: *NL* 8/1970, S. 46-63.

veröffentlichter Abriss rumäniendeutscher Lyrik nach 1944¹⁹, um dessen Ergänzung und Aktualisierung im Besondern nach der politischen Wende die neuere Germanistik sowohl in Rumänien als auch im binnendeutschen Sprachraum bemüht ist. Ältere und jüngere Germanistinnen und Germanisten widmen sich verstärkt den stilistischen und thematischen Veränderungen und Eigenarten der Lyrik und Prosa, bringen das Verhältnis einzelner Autoren oder ganzer Gruppierungen zur europäischen (Spät)Moderne ins Gespräch²⁰, dabei bleibt gerade der Zusammenhang zur rumänischen Gegenwartsliteratur und vor allem zu den Paradigmen der literarischen Postmoderne noch zu wenig berücksichtigt.

Wenn überhaupt, taucht der Name Joachim Wittstock als Lyriker in germanistischen Untersuchungen nur sporadisch auf.

Dafür spricht zunächst einiges: Berücksichtigt man die Bemühungen jüngerer Autoren und Autorinnen während der oben genannten Zeitspanne, sich kritisch ironisch von sämtlichen Traditionen herkömmlich klassischer Literatur der sogenannten Vätergenerationen zu distanzieren, sich radikal abzunabeln und endgültig davon loszusagen – so der Fall der meisten Autoren aus dem Umfeld der Aktionsgruppe aber auch anderer potenzieller Kreise, die sich zu der klaren, programmatischen Absage an die Literatur in der Nachfolge von Adam Müller Guttenbrunn, Adolf Meschendörfer und Erwin Wittstock bekannten, gehört Joachim Wittstock aus guten Gründen nicht dazu. Im bereits zitierten Selbstinterview weist

¹⁹ P. Motzan: *Die rumäniendeutsche Lyrik nach 1944. Problemaufriß und historischer Überblick*. Klausenburg: Dacia 1980.

²⁰ Vgl. Delia Cotârlea: *Schreiben unter der Diktatur: Die Lyrik von Anemone Latzina. Ein monographischer Versuch*. Frankfurt am Main-Berlin-Bern-Bruelles-New York-Oxford-Wien: Peter Lang, 2008, S. 39-61.

Wittstock auf sein vor allem literarisch fundiertes Verhältnis zum Vater und dessen Werk hin.

Selbst wenn ihm die Radikalität eines Richard Wagner dem literarischen Erbe gegenüber fehlt, bleibt Wittstock keineswegs unkritisch Letzterem gegenüber. So heißt es in Bezug auf die Notwendigkeit der Beschäftigung mit dem Werk des Vaters, sie entstehe „aus dem Bruchstückhaften“, aus „dem nicht zu Ende geführten seines Werks, aus dem Vorhandensein eines umfangreichen Nachlasses [...]“ und sie erfordere nicht lediglich eine herausgeberische Beschäftigung sondern das Eingehen darauf „vom kritischen Standpunkt“²¹. Schließlich führt Wittstock einen subjektiven Beweggrund auf, der u. E. besonders wichtig ist im oben angezeigten Kontext der Zuordnung des Autors:

[...] während ich mich den Arbeiten meines Vaters widme, bietet sich mir die Möglichkeit, mich mit einer bestimmten Auffassung von Geschichte, Tradition, Ideologie auseinanderzusetzen, mit einer kennzeichnenden, von historischen Umständen geformten, mithin von der Historie zum Teil überholten Auffassung, die im Werk von Erwin Wittstock einen klar formulierten Ausdruck gefunden hat.²²

So gesehen, artikuliert Joachim Wittstock hier einen Standpunkt, den er konsequent bis auf den heutigen Tag verfolgt und der zu dem damaligen Zeitpunkt durchaus der programmatischen Absage der Jungen an die väterliche Tradition entsprach. Letztere bedeutete eine veränderte Annäherung nicht nur an Inhalte, sondern vor allem an Stilrichtungen und Formaspekte. Das Ergebnis konkretisiert sich in dem weiter oben genannten Formenpluralismus²³ der rumäniendeutschen Lyrik während der 70er und 80er Jahre. Angefangen vom so genannten Reduktions-

²¹ J. Wittstock, *NL* 8, 1970, S. 30.

²² Ebenda.

²³ Vgl. Motzan, Cotârlea u.a.

gedicht, das sich jegliche Form der poetischen Verschönerung versagt, bis hin zum prosaischen Erzählgedicht aber auch zu klassisch strengen Regelgedichten wie etwas dem Sonett, ist so gut wie alles in besserer oder weniger guten Qualität anzutreffen. Um es an dieser Stelle bereits als thesenhafte Überlegung zu formulieren: Gerade diese Formenvielfalt ist ein unleugbares Indiz dafür, dass sich, wenn nicht schon in den 70ern, dann während der 80er Jahre sicher auch im Umfeld rumäniendeutscher Lyrik/Literatur deutliche Spuren der Postmoderne abzeichnen²⁴, so dass jede weitere Untersuchung der entsprechenden Formen und Phänomene auf dieser Folie stattfinden müsste. Zumindes in dem angesprochenen Zeitabschnitt dürfte auch im rumäniendeutschen Kulturraum die Moderne, wenn auch nicht endgültig abgetan, so doch zeitweilig ernsthaft in den Hintergrund gedrängt worden sein.

Joachim Wittstock distanziert sich von dieser Formenvielfalt, indem er sich einem eigenen einheitlichen Formprogramm verpflichtet und von Anfang an eine für sich am besten geeignete poetische Ausdrucksform findet, die sich ebenso zu der gebundenen wie der ungebundenen Rede eignet.

Wittstock auf dem Hintergrund „nachgerufener“ Literatur

Die engagierte Subjektivität hat eine dominierende Position in der rumäniendeutschen Lyrik erobert. Sie übt zur Zeit geradezu einen Ausdruckszwang auf die Allerjüngsten aus. Auch Dichter, die unter anderen Vorzeichen debütierten, eignen sich ihre Schreibweise an (z.B. Horst Samson, geb. 1954). Das Auftreten einer durchschlagenden, neuen Generation verzögert sich; schüchterne gegenläufige Tendenzen dokumentieren eher Rückfälle als Neuansätze.²⁵

²⁴ Vgl. Radu G. Țeposu: *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu nouă*. București: Cartea Românească, 2006, S. 17-38.

²⁵ P. Motzan, S. 157.

In dieser sentenziösen Feststellung klingt eine beinahe schon apokalyptische Ahnung vom Ende der rumäniendeutschen Literatur mit. „Die wenigen Autoren, die in Rumänien geblieben waren, schrieben unter dem Druck der Zensur oder verstummten. Die Schriftsteller, die sich in der Bundesrepublik befanden, durften nicht mehr in Rumänien gedruckt werden. Kurz vor seinem Tod beklagte Rolf Bossert 1986 den *Exitus der rumäniendeutschen Literatur*. Wilhelm Solms betrachtete die Zeitspanne 1972 – 1985 als künstlerischen Höhepunkt und zugleich Endpunkt der rumäniendeutschen Literatur.“²⁶

In der Tat wird in den 80ern und erst recht nach der Wende gut bis in die zweite Hälfte der 90er das unabwendbare Ende dieser Literatur sozusagen mit Pauken und Posaunen verkündet, vorgeführt, literaturwissenschaftlich nachgewiesen und hin und wieder mehr oder weniger zaghaft widerlegt. Während sich die wenigen in Rumänien verbliebenen deutsch Schreibenden gegen den Status totgesagter Literaten zur Wehr setzen, indem sie sich den drastisch veränderten Kulturgegebenheiten anzupassen genötigt sahen und sich um eine neue Literaturszene und eine entsprechende Lobby bemühten, kamen nachhaltige Verkündigungen vom *Exitus der rumäniendeutschen Literatur* hauptsächlich von ausgewanderten Autoren und Autorinnen bzw. Kritikern und Journalisten, die spätestens in den ersten Jahren nach der Wende entgegen früherer Aussagen und Vorhaben aus Rumänien in die Bundesrepublik übersiedelt waren und sich aus ihrer neuen Perspektive berechtigt und befugt fühlten, sich in zahllosen Nachrufen auf die rumäniendeutsche Literatur zu ergehen²⁷.

²⁶ Delia Cotarlea: *Schreiben unter der Diktatur: Die Lyrik von Anemone Latzina. Ein monographischer Versuch*. Frankfurt am Main – Berlin – Bern – Bruxelles – New York – Oxford – Wien: Peter Lang, 2008, S. 52.

²⁷ Vgl. W. Solms (Hrsg.): *Nachruf auf die rumäniendeutsche Literatur*. Marburg: 1990; C. Tudorică: *Rumäniendeutsche Literatur (1970-1990): Die letzte Epoche einer Minderheitenliteratur*. Tübingen – Basel: 1997.

Dass ausgerechnet auf einem solchen Hintergrund in Rumänien weiterhin Texte von Joachim Wittstock und andern ernstzunehmenden Autoren und Autorinnen entstehen und veröffentlicht werden konnten (und können), scheint zwar dieser radikalen Vision noch keinen endgültigen Abbruch tun zu können, lässt jedoch die Befürworter von Kontinuität und Neuanfang deutschsprachiger Literatur in Rumänien zuversichtlich sein.

Joachim Wittstocks Lyrik an einigen Beispielen von „Nicht-nur-Gedichten“²⁸

Im Anhang zu Motzans Studie über die rumäniendeutsche Lyrik nach 1944 ist Joachim Wittstock im Werkverzeichnis mit den bis 1980 erschienenen Rezensionen und Textanalysen aufgeführt. Als Lyriker der Endsechziger und der Siebziger findet er eine summarische Erwähnung im letzten Kapitel der erwähnten Studie, in der ihm „Sachlichkeit“ seiner Erzählgedichte und eine gewisse Vorsicht und Bedächtigkeit in der Darstellung von Geschichte zugestanden wird²⁹. Zu jenem Zeitpunkt lagen Gedichttexte in den Heften der *Neuen Literatur*, sowie Wittstocks 1972 in Klausenburg erschienener Debütband, *Botenpfeil*, vor. Letzterer war mehrfach besprochen worden³⁰.

²⁸ J. Wittstock: *Nur-Gedichte und Nicht-nur-Gedichte*. In: *NL* 4/1981, S. 51.

²⁹ P. Motzan, S. 138.

³⁰ Vgl. W. Gottschlick: „Worte, des Gedichts nicht mächtig. Zu Joachim Wittstocks Debütband *Botenpfeil*“ In: *Neuer Weg* 7261/9.IX/1972; E. Reichrath: „Prosaische Lyrik und lyrische Prosa. Einige Bemerkungen zu Joachim Wittstocks Gedichtband *Botenpfeil*“. In: *NL* 10/1972, S. 109-111; W. Aichelburg: „Distanz vom Emotionalen. Zu Joachim Wittstocks *Botenpfeil*“. In: *Die Woche*, 250/6.X./1972 (auch in *Reflexe. Kritische Beiträge zur rumäniendeutschen Gegenwartsliteratur*. (Hrsg. E. Reichrath) Bukarest: Kriterion 1977, S. 289-291); W. Söllner: „Gar nicht am Rande der Lesbarkeit. Zu Joachim Wittstocks *Botenpfeil*“. In: *Echinox* 11/1972; H. Anger: „Sie schmähn den Fluß und träge bleibt er heil. Zu Joachim Wittstocks Texten aus dem Band *Botenpfeil*“. In: *KR* 14/6.Iv./1973.

Wie allein schon den Rezensionstiteln zu entnehmen ist, bewegen sich die Analysen in einem Spannungsfeld, das von einer Ambivalenz der Texte zeugt und auf mehr oder weniger klar ausgesprochene Schwierigkeiten ihrer Lesbarkeit anspielt. Immerhin handelt es sich um eine beachtliche Anzahl von Arbeiten, die dem Debütanten gewidmet wurden. Den späteren Bänden, die auch Gedichte enthielten – dazu rechnen wir *Mondphasenuhr* (1983) und *Morgenzug* (1988), beide in Klausenburg bei Dacia erschienen –, wurde bereits etwas weniger Aufmerksamkeit geschenkt³¹. Den Grund dafür glauben wir darin zu finden, dass der Autor sich bis Ende der 80er mehr und mehr als Prosaautor, d.h. als Epiker profiliert und etabliert hatte bzw. dass Wittstocks lyrische Texte, wie er sie verstand, allem Anschein nach nur schwer in den Raster der der engagierten Subjektivität verpflichteten Lyrik passte.

Wir haben davon abgesehen, die Gesamtheit der bisher veröffentlichten Gedichte Wittstocks für unsere Analyse heranzuziehen und haben uns statt deren für einen kleinen, repräsentativen Querschnitt entschieden, der sicherlich weitere Ansätze zu kritischer Auseinandersetzung mit und der genaueren Standortbestimmung seiner Lyrik, die den Rahmen dieser Arbeit sprengen würden, ermöglichen wird.

³¹ In unsern bisherigen Recherchen sind wir auf folgende Rezensionen gestoßen: G. Cejka: „Halt suchen in später Zeit. Zu dem Buch *Mondphasenuhr*.“ In: *Reflexe II. Aufsätze, Rezensionen und Interviews zur deutschen Literatur in Rumänien*. (Hrsg. E. Reichrath). Cluj-Napoca: Dacia, 1984, S.234-237; R. Herbert: „Geschichtsbefangenheit und mathematische Vernunft. Anmerkungen zu Joachim Wittstocks neuestem Buch.“ In: *Die Woche*, 8.07.1983; A. Friedrich: „Sagen das Ungesagte. Zu J. Wittstocks *Mondphasenuhr*, Dacia 1983“. In: *Volk und Kultur*, 35. Jg., August 1983, S.22-23; B. Ungar: „Sprache als Lebensraum. Zu Joachim Wittstocks *Morgenzug*, Dacia Verlag Cluj Napoca, 1989“. In: *NL* 9/1989, S. 79-81; Annemarie Schuller: „Chronik des Schwerverständlichen. Zu *Morgenzug*, einem Buch von Joachim Wittstock.“ In: *KR* 31/4.08.1989.

Neben dem „Interview mit sich selbst“ wurden im Heft 8 der *NL/1970* drei Texte des Autors unter dem Titel „Prosa und Lyrik“ abgedruckt. Es dürfte damals das Anliegen der Redaktion gewesen sein, eine Probe auf das Exempel zu liefern und die poetologischen Äußerungen Wittstocks mit entsprechenden Texten zu belegen. Es handelt sich um die Texte „Mauerwerk“, „Stegreif“ und „Ankunft in Griechenland“. In dieser Reihenfolge entspricht die Textanordnung zumindest auf einen ersten Blick der Titelanzeige „Prosa und Lyrik“.

Die Texte stellen äußerst tiefgründige Darstellungen von topographisch bedingten Beobachtungen dar, so dass der Eindruck eines inhaltlich kohärenten Zyklus entsteht. Das Mauerwerk einer/der Stadt bietet durch seine konkrete Materialität, d.h. seine Gegenwärtigkeit Anlass, sich mit der Vergangenheit auseinander zu setzen, so dass das Bild schlussendlich stark metaphorischen Charakter aufweist und der poetischen Aussage viel an lyrischem Wert beibringt:

Mit Kreide war jeder Ziegel bezeichnet in laufender Zahl, in laufendem Jahr, und jeden Tag zerfällt ein Ziegelstein, ohne Bruch, ohne Bröckeln und Staub, einfach in Mangel versetzt, jedem Haus unterbleibt ein Ziegel oder ein Fragment Beton, den Bäumen ein Ziegelmaß Ast; und es gibt einen klappenden Laut, Stein auf Stein, störend besonders die kaum Beherrbergten, die nur für diese Nacht, nur für diesen Monat, für diesen Winter, die Ziellosen, die Aufnahme suchen in übergeordneter Stadt;[...]³²

Schon von seinem Anfang her gehorcht der Prosatext einem grundsätzlich lyrischen Strukturprinzip: Die Aussage entfaltet sich sozusagen konzentrisch, aus ihrer Mitte heraus reihen sich weitere Wortassoziationen und –ketten an und übereinander, wie ein regelrechtes Mauerwerk. Dabei nutzt der Autor eine innere

³² J. Wittstock: *Mauerwerk*. In: *NL* 8/ 1970, S. 31.

Rhythmik, die sich größtenteils aus alliterativen Wortkombinationen ergibt. Eine mit Bedacht konstruierte Logik, die auf Wiederholung gründet, lässt einen erkennen, dass der Text weit mehr als nur beschreibende Prosa ist. Strukturell unterliegt der Text einer Dreiteilung, die im Textkorpus lediglich durch Punkt an drei Stellen markiert wird bzw. durch den zweimaligen Einsatz der Konjunktion *Und* am Anfang der jeweiligen Sätze, daher in Großschreibung. Die entsprechenden Abschnitte stellen eine graduelle Steigerung dar, deren Höhepunkt das Bild eines Weltuntergangs heraufbeschwört:

Und dann kam ein Wind auf in stämmigen Bäumen, erhob sich ein Sturm aus schächtigen Felsen, und Äste stemmten den Mörtel ab, fuhren mit eisernen Zinken in gelockerten Wohnraum, durchfurchten den gebundenen Schotter, hieben im Axtschlag ein auf die Wand, und der Nord fuhr herab, die zersplitterten Dächer, bis sie hinabbrachen auf die erhobenen Arme, auf die herabblodernden Balken, den blutigen Türstock, –³³

Im Moment größter Spannung erfährt diese hektische Tirade eine dramatische Retardation, einen kurzen Moment des Anhaltens und Atemholens aber auch der bewusst geschürten Neugier des Lesers, wie man sie nicht nur im Roman, sondern vor allem auf der Bühne im szenischen Gestalten anzutreffen pflegt. So zieht Wittstock alle Register des poetischen Gestaltens in einem scheinbar „einfachen“ Prosatext. Nach diesem gekonnten Kunstgriff „rundet“ sich die poetische Aussage ihrem Schluss entgegen, sie kehrt sozusagen zu ihrem Anfang zurück, der zugleich auch ihre Mitte sein könnte:

- und der Stamm, überall mühsam errichtetes Bauwerk, und hier erschlägt es vielleicht einen, der sich zu schützen sucht und in seiner Angst dem Stamm zuläuft, [...] und der Stamm gerät ins Wanken und birst in aufspringender Eile und immer noch laufen

³³ Ebenda, S. 32.

unter ihm Flüchtende, und dann liegt er zu Boden gestreckt und Flammen entrinnen dem Stromnetz und Wellen gehen über das Flussbett hinweg und kreisen in Trümmern und die Stadt und der Erdboden – in vierundachtzig, in sechsundvierzig Sekunden eins, und, wer weiß, der Blick ist nun vielleicht wieder geebnet und die Mauern wieder geglättet und die Wände wieder gesichert, und längst nicht mehr tönt vom Alten Rathaus der Zusammenschlag der tönernen Brettchen zum Zeichen der Stunde, zum Ziegel das Zeichen, und die Zahlen sind vermörtelt, die laufenden Zahlen, und an jedem Tag zerfällt ein Ziegel, herausgekerbt jeder Mauer in laufender Zahl.³⁴

Von ausgeprägt poetischer Natur sind Wortprägungen wie „schächtige“ als Attribut zu „Felsen“ oder „vermörtelt“, um nur zwei Beispiele zu nennen. Was Gerhard Csejka 1984 in Bezug auf *Mondphasenuhr* formulierte, trifft u. E. bereits auf die frühen Texte der 70er Jahre zu:

Was an Spannungsverhältnissen der Außenwelt reproduziert ist im Innern, im Psychisch/Geistigen, an Unvereinbarem [...] spürt Joachim Wittstock auf und unterwirft es dem Urteil der praktischen Vernunft. Nächstliegendes und Fernstes, Belanglos-Alltägliches und Wesentlichstes ist in die Fäden gesponnen, an denen wir zappelnd hängen.[...] Minimalprogramme menschenmöglichen Lebens [...] werden erwogen [...] als wahre Epiphanie des allseits reduzierten Lebens.³⁵

So offenbart sich einem der Text *Mauerwerk* meisterlich als „Epiphanie reduzierten Lebens“ und in sich gerundetes, vollkommenes Dichtwerk, das sich, wie alle guten (Gedicht)Texte, einer Entschlüsselung bis zu seiner letzten Konsequenz widersetzt.

³⁴ Ebenda, S. 32.

³⁵ G. Csejka: *Halt suchen in später Zeit*. In: *Reflexe II*, S. 235-236.

Der Text „Stegreif“ offenbart sich dem Leser zwar als ein Text in ungebundener Rede, beim genauen Hinsehen ist jedoch erkennbar: Hier waltet ein ähnliches Wiederholungsprinzip wie jenes der strophischen Unterteilung im herkömmlichen Gedicht. Längere und kürzere Abschnitte markieren poetische Neuansätze des Textes, die fast ausnahmslos mit der koordinierenden Konjunktion *und* jedes Mal in Kleinschreibung beginnen. Von insgesamt 11 Textsegmenten setzen nur drei nicht mit *und* ein. Dazu gehört der erste Abschnitt („Sodann erbot sich der Meister, auf ein Thema aus dem Publikum zu spielen...“), der den An-Satz oder Auftakt zu einer musikalischen/künstlerischen Improvisation, einer Stegreifdarbietung darstellt:

Sodann erbot sich der Meister, auf ein Thema aus dem Publikum zu spielen, es mochte noch so schwer sein, auf Verlangen wollte er es im Flug ausführen, aus dem Handgelenk, zum Beweis seiner weithin bekannten Geschicklichkeit, der Meister war durchaus erbötig³⁶

Die Überleitung zum nächsten und übernächsten Abschnitt wird nicht mittels Punkt, Komma oder anderer Satzzeichen angezeigt, sondern durch eine Leerzeile. Die folgenden fünf Abschnitte gestalten die entsprechenden Sequenzen der Improvisation strophisch aus. In den Abschnitten 6 bis 8 erreicht die Improvisation ihren Höhepunkt vergleichbar mit einer musikalischen Kadenz von höchster Virtuosität. Dabei steigert sich der Text in eine Art Surrealität künstlerischer Imagination, die das Aufgeben der bisherigen Regelmäßigkeit legitimiert:

und versetzte die Hörer ans Gestade des rot dunkelnden Meeres, an diesen streitfälligen Golf, an den dauernden Grenzwechsel unter

³⁶ J. Wittstock: *Stegreif*. In: *NL* 8/1970, S. 32.

scharfem Beschuß, die Versandung der Bucht, ihre steigende Flut, den Kampf der Dünen

Unruhe überhaupt, was für ein Vorwurf zur Orgel! von Wüsten umstellt, und er ließ von den achtzig klingenden Registern mindestens dreißig ertönen, die Landschaft Suez, beinahe versiegt, mit der Kraft seiner Hand dargestellt, pedaliter obendrein, der Sturzacker des hereinflutenden Stroms, Wellen, Nachwellen

ließ aufklingen eine Kantilene für lauter herzhaft Oboen, im Blick auf die Prämbebel einer später folgenden Erklärung, und die Flötenwerke sprachen deutlich den Rundblick aus, den entfernten Gipfelzug, bis tief hinab noch vom Schnee gezeichnet, den Schnee einer kärglichen Steppe, einer an sich verwehten Straße, Schnee in erhellten Racheln

und mischte in ihren Klang manches sordino [...] ³⁷

Nicht zu überhören ist der verschmitzt ironische Ton der Darstellung in Passagen maximaler Anspannung, womit der künstlerische Akt der Improvisation aber wohl vor allem dessen Rezeption durch ein laienhaftes Publikum etwas ins Lächerliche gezogen wird.

Die letzten drei Abschnitte des Textes stellen den Ausklang der Improvisation dar; in gedämpften Tönen führen sie in die Regelmäßigkeit zurück und lassen den künstlerischen Höhenflug in der für Augenblicke begeisterungsfähigen Alltäglichkeit des Publikums abebben:

[...] dann klangen die Stimmen ab, die tieferen Lagen

und das Publikum war dankbar, dass der Meister von so barocken Stürmen, so wenig einsichtigen Kämpfen, von Zähne-verbißnen Geschwadern, von so erwiesenem Ausnahmezustand und der

³⁷ Ebenda S. 33.

lähmenden Beharrlichkeit der Schnarrwerke abließ, daß er aus dem Dumpfen dieser anatolisch-tyrrhenischen Nacht wieder hinausfand – er entwarf eine schlichte Melodie, so daß alles in äußerstes Erstaunen geriet, und dies finale war wohl der gelungenste, durchaus verwunderliche Teil des Abends

und die Anwesenden waren sehr angetan von der Dramatik und dem vollendeten Wohlklang dieses Spiels und feierten den Meister in betrachtenden Chören³⁸

Der letzte Text in dieser Aufstellung ist zweifelsohne als Gedichttext zu identifizieren. Hier findet der Dichter allen Anschein nach zu einer ausgeglichenen Form der poetischen Darstellung: In acht Fünfzeilern „beschreibt“ Wittstock (s)eine Ankunft in Griechenland (so der Titel des Gedichts). Die Topoi des Meeres und des Festlandes, der brechenden Wogen und des Zerklüfteten dienen dem Dichter als Metaphern, wobei der Eindruck entsteht, man habe es hier mit einer dem Dinggedicht spezifischen Perspektive zu tun. Und wirklich, wir werden sehen, dass auch andere Gedichttexte Wittstocks dem Konzept des Dinggedichts sehr nahe kommen.

Was bei wiederholtem Lesen des Textes „Ankunft in Griechenland“ auffällt, ist eine gewisse Willkürlichkeit was die Zeilenbrechung und vor allem die Strophenübergänge angeht. Hierzu einige Textauszüge:

Tosend noch, ozeanisch und dumpf
Sprang das Zerklüftete in unsern Blick
Auf das wir nun zuhielten
so dass es noch härter zerfiel: Ansturm und
Wasserlauf, der treibt uns dem Inselriß zu

Schon tat die Brandung ihr Werk

³⁸ Ebenda, S. 33-34.

Zersprengte ins Blassgrau uns grau
Abschlußorlog und jetzt zu Fall
[...]

Oder:

[...]
Öl verteilte sich schillernd der Fläche
Die Ufer Zementstaub, dem Pausenlosen, geöffnet

Und die Mole glich aus – aber das Land
Hastig der Strom aus den Lungen
Hartlaut, griechisch gewohnt
Ein Hingehn und Kommen
Aufgeladen durch ungezügelten Schrilton³⁹

Der Zeilenbrechung entsprechend vermittelt der Text das unruhige Hin und Her des Meeres an zerklüftetem Gestade, aber auch die Dynamik auf dem Festland in Küstennähe, wo Fremdes und Ansässiges sich einander in steter Bewegung begegnen. Und auch hier gibt es eine Mittelachse, einen Punkt von dem aus alles betrachtet wird und zu dem alles konvergiert: das lyrische Wir, möglicherweise ein (selbst)ironischer *Pluralis majestatis*. Denn das Gedicht enthält in seiner genauen Mitte (erste Zeile der fünften Strophe) die Nennung des lyrischen Ich aus der Perspektive einer Infragestellung seiner Objektivität in Bezug auf das gerade Wahrgenommene, wie uns scheint:

und die Mole glich aus – aber das Land
hastig der Strom aus den Lungen
hartlaut, griechisch gewohnt
ein Hingehn und Kommen
aufgeladen durch ungezügelten Schrilton

³⁹ J. Wittstock: *Ankunft in Griechenland*. In: *NL* 8, 1970, S. 34.

Oder nahm nur ich jeden Engenlaut scharf auf⁴⁰
 da die Dalben der Ufermauer
 noch an den Schiffsplatten schürften
 [...]

Wiederholungen mit lautmalerischer Wirkung, sowie die reimlosen Zeilen mit wechselndem Rhythmus haben, nüchtern und bei Licht betrachtet, vieles mit zur Prosa geordneten Zeilen gemeinsam. Wir ziehen den Schluss: In Joachim Wittstocks Auffassung stellen Prosa und Lyrik gleitende Kategorien dar, sie sind regelrecht austauschbar bzw. bilden in Inhalt, Sprache und Form eine dialektische Einheit, so dass eine Differenzierung nach streng formalen Kriterien letztendlich irrelevant erscheint.

Oder um es mit seinen Worten zu sagen: Wir haben es nicht mit „Nur-Gedichten“ zu tun, sondern mit „Nicht-nur-Gedichten“. Diese Form der Lyrik „markiert eine Grenzerweiterung, vor allem jenseits der geschlossenen (oft erstarrten) Form, und versucht, der Gefahr des Ästhetentums zu entgehen, die das Nur-Gedicht belauert.“⁴¹

Vier Sonette

Wir beenden unsere vorläufige Untersuchung mit einigen Texten, die 1988 im Band *Morgenzug* veröffentlicht wurden. Unser Augenmerk richtet sich im Besondern auf die vier Sonette, die das „lyrische Kabinett“⁴² – insgesamt 13 Gedichte – im genannten Band beschließen.

Es mag einen zunächst überraschen, dass ausgerechnet diese sehr strenge Dichtungsform vom Erzepiker Wittstock

⁴⁰ Unsere Hervorhebung.

⁴¹ J. Wittstock: *Nur Gedichte und Nicht-nur-Gedichte*. In: *NL* 4/ 1981, S. 51.

⁴² Vgl. Beatrice Ungar: *Sprache als Lebensraum. Zu Joachim Wittstock, ‚Morgenzug‘*, Dacia Verlag Cluj-Napoca, 1989. In: *NL* 9, 1989, S. 79-81.

aufgegriffen wurde, zumal schon nach dem Erscheinen des Bandes *Botenpfeil* Kritiker und Rezensenten sich dem Dilemma gegenüber gestellt sahen, darüber urteilen zu müssen, ob Wittstocks Texte tatsächlich der herkömmlichen – oder auch der „modernen“ Auffassung vom Gedicht überhaupt in die Nähe kamen⁴³. Indem man sich auf Wittstocks eigene Texttypologie bezog, brachte man sehr heterogene Begriffe in die Diskussion ein, angefangen von relativierenden Formulierungen wie etwa „prosaische Lyrik und lyrische Prosa“ (Reichrath) bis zu Prosagedichten (Schuller-Anger) oder erzählende Lyrik und Lehrgedicht (Herbert). Wittstock selbst zieht den Terminus Erzählgedicht vor, wie einem seiner Briefe zu entnehmen ist⁴⁴. Er begründet seine Vorliebe vor allem dadurch, dass Ende der 60er Jahre in seinem unmittelbaren Literatenumfeld ein noch großes Aufholbedürfnis herrschte, so dass man sich Formen der Lyrik lesender und schreibender Weise anzueignen bestrebt war. Vermittels von Gedichtanthologien deutscher aber auch französischer Autoren stieß man zu der Zeit immer wieder auf das Erzählgedicht, so Wittstock.⁴⁵

Über manchen müßigen und bald schon an Haarspalterei grenzenden Diskussionen dieser Art schien man dann doch Wesentliches zu übersehen: Zum Einen, dass Wittstock durchaus in der Lage war, sich echter lyrischer Ausdrucks-

⁴³ Vgl. Emmerich Reichrath, Gottschlick und Horst Schuller-Anger.

⁴⁴ „Der Terminus *Erzählgedicht* hat mich stets angezogen. Von Hand zu Hand wurde hier um das Jahr 1970 eine Anthologie neuerer deutscher Erzählgedichte weitergereicht, aber auch andere Veröffentlichungen bürgerten den – streng genommen – Widerspruch bergenden Ausdruck ein.“ (Wittstock an Puchianu, am 11. Juli 2009, Hermannstadt).

⁴⁵ Joachim Wittstock war so freundlich, einige Titel von Sammelbänden (ohne Angabe des Erscheinungsjahrs) in seinem Brief anzuführen. Anbei bieten wir eine Auswahl daraus: *Museum der modernen Poesie* (Hrsg. H. M. Enzensberger. dtv), *Deutsche Lyrik. Gedichte seit 1945*. (Hrsg. Horst Bingel. dtv), *Mein Gedicht ist mein Messer. Lyriker zu ihren Gedichten*. (Hrsg. H. Bender. List Verlag)

formen zu bedienen, zum ändern, dass es möglicherweise völlig irrelevant wäre, im Falle Wittstocks so genaue Abgrenzungen ziehen und Definitionen anbieten zu wollen oder zu sollen.

Zum Stellenwert des Sonetts in der rumäniendeutschen Gegenwartsliteratur liegt bislang eine „stichprobenartige Untersuchung“ auf Grund einer „selektiven Recherche“ im Rahmen der monographischen Studie über Anemone Latzina von Delia Cotârlea vor⁴⁶. Darin werden folgende Autoren und Autorinnen aufgezählt, die mehr oder weniger maßgeblich zur Entwicklung einer Sonettdichtung in der Literatur rumäniendeutscher Prägung beigetragen haben sollen: Georg Maurer, Georg Scherg, Franz Hodjak, Frieder Schuller, Oskar Pastior, Carmen Puchianu, Franz Johannes Bulhardt und Werner Bossert, Letztere als Vertreter des sozialistischen Realismus⁴⁷. Die summarische Untersuchung weist darauf hin, dass die Option für das Sonett vor allem eine generationsbedingte Option zu sein scheint, dass Dichter der älteren Dichtergenerationen eine entsprechend klassisch kanonische Auffassung vertreten, während Autoren und Autorinnen jüngerer Jahrgänge eine zunehmend unorthodoxe Auffassung über Form und Funktion der Sonettdichtung verfechten. Cotârlea unterscheidet zusammenfassend mehrere chronologisch aufeinander folgende Generationsphasen: Sie nennt „das traditionelle Sonett, welches in der Zwischenkriegszeit in Anlehnung an Rilke und George entstanden ist, [...] das Sonett des sozialistischen Realismus und das Sonett der modernen Tendenzen“, die offenbar eine „Loslösung von der Tradition“⁴⁸ zur Folge haben. In einem Punkt war und ist man sich einig: Das Sonett gehört zu den anspruchsvollsten und

⁴⁶ Delia Cotârlea, S. 181-194.

⁴⁷ D. Cotârlea, S. 184.

⁴⁸ Ebenda.

strengsten lyrischen Formen, so dass es immer als Prüfstein dichterischen Könnens gilt.

Es ist ohne weiteres festzustellen, dass, aus welchem Grund auch immer, Joachim Wittstock aus der oben zitierten Auflistung fehlt, was uns umso mehr dazu berechtigt, an dieser Stelle eine Analyse seiner vier Sonette aus dem Band *Morgenzug* vorzunehmen.

Auf Grund vorläufigen Nachforschens sind wir auf zwei Rezensionen zu Wittstocks 1988 bei Dacia veröffentlichten Band gestoßen⁴⁹. Annemarie Schuller konzentriert sich beinahe ausschließlich auf die im Band enthaltenen Erzählungen, wobei sie etwa drei Viertel ihrer Rezension allein der (literarischen) Figur von Christian Schesäus widmet⁵⁰; Beatrice Ungar hebt ihrerseits die dichterische Verwandtschaft Wittstocks mit Schesäus hervor, die, so Ungar, in der Neigung zur künstlerischen Selbstdisziplin bestehe, und gesteht dem Dichter die Fähigkeit zu, in der strengen Sonettform

das Wesentliche herauszuschälen, den Tag und seine Erlebnisdichte in ein Wort zu fassen. Die vier Sonette bilden das Kernstück des Bandes sowohl auf sprachlicher als auch auf semantisch-thematischer Ebene. Vom gerade noch Sagbaren bis zur Sprachlosigkeit [...] wird hier in streng (ein)gehaltener Form all das verdichtet, was in den übrigen Texten eingehend-eindringlich beleuchtet und überlegt [...] ausgelotet wird.⁵¹

Wittstocks Sonette sind u. E. Weiterführung und Höhepunkt seiner Prosa- oder Erzählgedichte, da sie in mehrfacher Hinsicht

⁴⁹ Vgl. S. 8, Anm. 30.

⁵⁰ A. Schuller: ‚*Chronik des Schwerverständlichen*‘. Zu *Morgenzug*, einem Buch von Joachim Wittstock. In: KR 31/4.08.1989.

⁵¹ B. Ungar: ‚*Sprache als Lebensraum*‘. Zu Joachim Wittstock, ‚*Morgenzug*‘, Dacia Verlag Cluj-Napoca, 1989. In: NL 9, 1989, S. 80.

das von ihm bevorzugte Aufbauprinzip befolgen: Die Sonette haben keine Titel, außer der Nummerierung 1- 4, so dass die erste Gedichtzeile für den restlichen Textkorpus als Ansatz der poetischen Aussage gilt. Im übrigen bevorzugt es Wittstock, seinen Gedichten die erste Zeile als Titelzeile voranzustellen. Formtechnisch verpflichtet sich der Autor dem Mittel des Enjambements, so dass eine zweifache Verknüpfung herzustellen ist. Zum einen erkennen wir darin die adäquate Entsprechung des vom Autor selbst angestrebten episch prosaischen Sprachflusses, zum andern, dass Wittstock der Sonettliteratur der Jahrhundertwende verpflichtet ist. Dafür spricht auch das anspruchsvolle Reimschema der Sonette. Indem Wittstock für die klassische Form des deutschen Sonetts optiert, erwecken die vier Texte formell einen regelmäßigen und ausgeglichenen Eindruck.

Das (Jahres)Zeitliche in enger Verknüpfung mit Landschaftlichem und Anthropologischem macht das Grundmotiv der Sonette aus. Der Dichter bezweckt offenbar eine lyrisch komprimierte Auseinandersetzung mit dem „Sichtbaren, das uns versucht“⁵², ganz im Sinne von Lyrik als „punktueller Zünden der Welt im lyrischen Subjekt“ aufgefasst. So überlässt sich der Dichter Eingebungen und Stimmungen in der Hoffnung, der Leser werde vielleicht in der Lage sein, einen ähnlichen Moment zu erleben und mit ihm in Einklang mitzuschwingen.⁵³

Damit macht sich Wittstock aber auch eine allgemein verbreitete Technik poetischer Tarnung zu Nutze, die während der 70er aber vor allem während der 80er Jahre verstärkt genutzt wurde, um hinter scheinbar unverfänglichen Natur- und/oder Landschaftsbildern, sozusagen zwischen den Zeilen bewusst oppositionelle und entsprechend kritische Meinungen äußern zu

⁵² J. Wittstock: 3. *Sonett*. In: *Morgenzug*, S. 103.

⁵³ Vgl. E. Staiger: *Grundbegriffe der Poetik*. Zürich: Atlantis Verlag, 1946, S. 23f.

können. Man rechnete dabei mit der Bereitschaft der Leser sich auf dies mehr und mehr subversive Spiel einzulassen und man betrachtete es beiderseits als große Herausforderung und eigentliche Aufgabe der Literatur und deren Lektüre. Die Idee der Komplizenschaft zwischen Autor und Leser machte nicht zuletzt das ausdrückliche Vergnügen der Literatur aus.

Man kann u. E. von einem poetischen Klima, einer dominierenden Meteorologie in der Lyrik der 80er sprechen, in der sich Realität und Seelenzustand des jeweiligen lyrischen Ichs verdichten und Aufschluss bieten über realpolitische Zustände der Zeit. Indem man zum Beispiel über jahreszeitliche Abläufe reflektierte, die mit Kälte, Schnee und Tod in Verbindung gebracht werden konnten, zeichnete man die ganze Misere ab, in der man zu leben hatte⁵⁴.

Joachim Wittstocks vier Sonette fassen u. E. eine sehr einprägsame Metaphorik zusammen und offenbaren dem Leser ein ausdrucksstarkes Bild intensiven Erlebens. Schon in den vorangegangenen Gedichttexten des Bandes *Morgenzug* wird man mit einer sehr geballten Aussage konfrontiert, die das objektive Beobachten von außen mit dem Reflektieren aus dem Inneren heraus verbindet und unserer Meinung nach Tangenz zum Konzept des Dinggedichts hat⁵⁵. Diesem Grundsatz folgend, fehlt den Sonetten – auf einen ersten Blick zumindest – die subjektive Perspektive eines lyrischen Ichs. Der Sprecher äußert sich aus einer offensichtlich distanzierteren, größtenteils unimplizierten Sicht, er selbst ist ein Schauender, einer, der vermittelt von Sinneseindrücken Fakten der Realität

⁵⁴ Vgl. Gedichte von Helmut Britz, Hella Bara oder Carmen Puchianu in *Der zweite Horizont. Debütanthologie*. Cluj-Napoca: Dacia, 1988.

⁵⁵ Vgl. J. Wittstock: *Akazien an der Barriere, Erzflotation, Baggersee, Metro*. In: *Morgenzug*, S. 92-96.

wahrnimmt. Der (jahres)zeitliche Rahmen steckt von Anfang an die poetische (Seelen)Landschaft der Gedichte ab:

Die Feldmark versommert, verherbstet die Zeit,
sie bäumt sich im Schlaf, knackt in Hirschgelenken.⁵⁶

oder:

Schnee und das Sichtbare, das uns versucht,
fällt uns an – bückt sich jemand
nach dem zerstampften Gedanken zur Flucht,
schneidet ihn spitzes Gras mit züngelndem Rand.⁵⁷

Jedes der vier Sonette beginnt mit einer sentenzartigen Aussage, die in den ersten beiden Sonetten am Ende der zweiten Gedichtzeile bzw. im dritten und vierten Sonett am Ende des ersten Vierzeilers durch einen Punkt markiert wird. Es folgen die argumentativen Ausführungen dazu, schließlich die notwendige Schlussfolgerung. Dem Naturhaften wird meist Anthropologisches entgegengestellt oder beigegeben: Das kann der Angstschrei einer nicht weiter definierten Gruppe sein (Sonett 1), die (mythische) Figur einer Hexe, die im Augenblick ihrer vermeintlichen Hinrichtung von Henkern, Richtern und Zwingherren verhöhnt wird (Sonett 2), oder ein lyrisches Wir, das im Schneerevier zum gejagten Wild mutiert (Sonett 3). Lediglich im Sonett 4 treffen wir auf einen deutlichen Selbstbezug des lyrischen Ichs, und zwar im ersten Dreizeiler:

Die Nachricht hängt sich an mich in Gewichten,
das Glas verschmilzt mit mir, schwarzlot,
geöffnet sind die Kegel grauer Fichten,
die Stämme lava-kraus und tot.⁵⁸

⁵⁶ J. Wittstock: *Sonett 1*, In: *Morgenzug*, S. 101.

⁵⁷ J. Wittstock: *Sonett 3*, ebenda, S. 103.

⁵⁸ Ebenda, S. 104.

Obwohl Wittstock die Struktur des deutschen Sonetts aufgreift, zeichnen sich die vier Texte durch die strukturelle Gemeinsamkeit aus, dass die Dreizeiler am Ende der Texte diskursiv eng miteinander verknüpft sind. Das bedeutet, dass erst nach Zeile 12 ein Punkt gesetzt wird, wodurch die letzten beiden Zeilen eine Art *final couplet*, eine poetische Zusammenfassung, ein Fazit in Shakespeares Manier darstellen. Besonders auffällig treten die letzten beiden Zeilen des Sonetts 2 in Erscheinung: Hier versagt sich der Dichter sogar den erwarteten Endpunkt und setzt statt dessen ein Komma ans Ende der Strophe, um möglicherweise einen Moment des Innehaltens, der lyrischen Retardation, also des *suspence* zu schaffen, wie er zustande kommt, wenn man angesichts großer seelischer Anspannung wie etwa kurz vor dem Hinscheiden einer Person, den Atem anhält. Oder um das Hinübergleiten in die Sprachlosigkeit des Todes poetisch zu simulieren. Das Komma am Ende des Sonetts 2 leitet u. E. über zum Motiv des Schnees und schließlich zu jenem des Todes, das im letzten Sonett mit der selben diskreten Eindringlichkeit vorherrscht, wie etwa in Meschendorf's *Siebenbürgischer Elegie* die Ahnung von bevorstehender Endzeit.

Die vier Sonette bilden, so unsere Lesart, einen Zyklus, in dem sich eine strenge Dialektik von Anfang und Ende, von Ich und Wir poetisch widerspiegelt. Das Meiste gehört zum ständigen Repertoire des Autors, wir treffen es in seiner Prosa der 90er und des ersten Jahrzehnts unseres neuen Jahrhunderts an: die Beschäftigung mit der Vergangenheit der eigenen Minderheit, die Aufarbeitung fragwürdiger Zeitläufe, die ironische Selbstdarstellung und nicht zuletzt die mit Bedacht konstruierte Struktur nach musikalischen Prinzipien. Was Wittstock meisterlich auf seine Romane übertragen wird, finden wir bereits in seinen Erzählgedichten und Sonetten vorgegeben, nämlich eine äußerst strenge Bauform, die an die dreiteilige Sonatenform bzw. den Grundsatz der Variationen auf ein Thema

erinnert. Man wird dabei mit einer weiteren Eigenart dieser Texte konfrontiert, und zwar mit der beinahe Unmöglichkeit eines fragmentarischen Zitierens. Letztendlich bildet jeder Text eine vollkommene, unzerstörbare Ganzheit.

Fazit

Es reimt sich so schön
 In seinen Gedichten.
 Versmaß okay
 In seinen Gedichten.
 Jeder vor ihm hätte sie schreiben können,
 seine Gedichte.
 Tangent zum Plagiat,
 seine Gedichte?
 Nein, nur Tradition
 In seinen Gedichten.
 Warum nennt er sie
 Gedichte?
 Der Tradition zuliebe.
 Das soll alles nicht heißen,
 dass ich jetzt
 ein Gedicht
 geschrieben habe.⁵⁹

Der schnoddrige Ton des Textes von Rolf Bossert entspricht keineswegs dem Gebaren von Joachim Wittstock, seine Aussage jedoch trifft u. E. auch auf Wittstocks poetisches Anliegen zu. Denn ihm gelingt es, einen eigenen Gedichtstypus zu schaffen, der einerseits eine gegenläufige Richtung zu den Tendenzen der rumäniendeutschen Lyrik anzeigt, andererseits aber eine generationsbedingte Eigenheit darstellt.

Die Option, die Wittstock für sich getroffen hat, verstehen wir als das Resultat seines Traditionsbewusstseins und seiner

⁵⁹ Rolf Bossert: *Gedicht, vielleicht*. In: *NL* 8/ 1972, S. 23.

Bindung an literarische Vorbilder. Gleichermaßen leiten wir daraus Wittstocks Zugehörigkeit zur rumäniendeutschen Spätmoderne bzw. zur Postmoderne ab. Seine Lyrik setzt, ebenso wie seine Prosa, sehr viel an Vorwissen voraus, sie erfordert eine intertextuelle Lesart und widersetzt sich letztendlich einer vollständigen interpretatorischen Durchleuchtung, so dass der Leser nicht selten den Eindruck von Unverständlichem, von schwer Durchschaubarem gewinnt und die Meinung jener Kritiker teilt, die Wittstock die Begabung zum Lyriker absprechen. Am allerwenigsten sollte man Wittstocks Gedichte – die Nicht-nur-Gedichte oder Erzählgedichte, sowie die Sonette – als „falsche Verwirklichung“⁶⁰ auffassen, so wie es dem Autor selbst fern liegt, „eigene Gedichte oder lyrische Prosa als zweitrangige Elaborate zu sehen im Vergleich zu epischen Entwürfen. Poetisches durfte nicht Nebensache sein [...]“⁶¹

Anhang

Joachim Wittstock:

Mauerwerk

Mit Kreide war jeder Ziegel bezeichnet in laufender Zahl, in laufendem Jahr, und jeden Tag zerfällt ein Ziegelstein, ohne Bruch, ohne Bröckeln und Staub, einfach in Mangel versetzt, jedem Haus unterbleibt ein Ziegel oder ein Fragment Beton, den Bäumen ein Ziegelmaß Ast; und es gibt einen klappenden Laut, Stein auf Stein, störend besonders die kaum Beherbergten, die nur für diese Nacht, nur für diesen Monat, für diesen Winter, die Ziellosen, die Aufnahme suchen in übergeordneter Stadt; verdrießlich aber auch die Wohnhaften, die sich eingestellt haben auf das Überlebende, auf die Feuerstelle, die niemals zerstört wird, die sich eingerichtet haben auf die Erbfolge des Gehöfts und der Schuldigkeit, sie behelligt – wie sich

⁶⁰ W. Gottschlick: *Worte, des Gedichts nicht mächtig*. In: NW, 9.09.1972

⁶¹ Wittstock an Puchianu, am 11.07.2009

denken lässt – dieses Zeichen. Wie entbehrungsreich waren sie doch, bis sie Stein auf Stein, sie siedelten schon im Grundriß des Hauses, sie bezogen in aller Hast den Rohbau, sie erklimmen die Zimmer mit Ungeduld und wichen nicht schwächlich zur Seite, wenn andere mit drohend untermauerten Papieren auftraten, und begaben sich nur dann beiseite, wenn der Boden gedielt wurde, verließen zögernd den Raum, wenn die Ziegel beworfen wurden, sie hielten fest an ihrer Notwendigkeit, an ihrem Leben, dem noch unerfüllten, dem zeitlosen, zumindest in der Zeit erfüllten Leben, erwarteten den Gegendienst, den endlich verwirklichten Gegendienst. Und sie waren längst in der Zuflucht, nur für Wochen, nur für Jahre, und da fiel der Ziegel des Tages, und da zerstob am kommenden Tag ein zweiter Ziegel und sie nahmen es nicht wahr, und: so große Häuser, so viel tausend Ziegel, doch manchmal waren es auch zwei oder drei oder auch mehr Mauersteine, welche die Wand überwandern, eiliger nummeriert in laufender Zahl, in wachsender Zahl, in jäh wachsendem Jahr, und sie waren schon längst eingetreten und sie hießen die Wände gut und waren zuversichtlich vor dem Schwertstahl der Wände, auf dem rotgeschützten Holz des Fußbodens und sie lebten beruhigt im Zinshaus oder im Vaterhaus bei gezählten Tagen, inmitten der frohen Familie bei gezählten Stunden. Aber unterhalb des Plafonds waren die enthobenen Ziegel und die Zimmer wurden geräumiger und heller und es senkten sich die Dächer noch keineswegs. Und dann kam ein Wind auf in stämmigen Bäumen, erhob sich ein Sturm aus schächtigen Felsen, und Äste stemmten den Mörtel ab, fuhren mit eisernen Zinken in gelockerten Wohnraum, durchfurchten den gebundenen Schotter, hieben im Axtschlag ein auf die Wand, und der Nord fuhr herab, die zersplitterten Dächer, bis sie hinabbrachen auf die erhobenen Arme, auf die herabblodernden Balken, den blutigen Türstock, – und der Stamm, überall mühsam errichtetes Bauwerk, und hier erschlägt es vielleicht einen, der sich zu schützen sucht und in seiner Angst dem Stamm zuläuft, und jetzt stürzt der Baum in seine Richtung, und wie weit müssen sie noch laufen, den niederbrechenden Ästen zu entgehn, und der Stamm gerät ins Wanken und birst in aufspringender Eile und immer noch laufen unter ihm Flüchtende, und dann liegt er zu Boden gestreckt und Flammen entrinnen dem Stromnetz und Wellen gehen über das Flußbett hinweg und kreisen in Trümmern und

die Stadt und der Erdboden – in vierundachtzig, in sechsundvierzig Sekunden eins, und, wer weiß, der Blick ist nun vielleicht wieder geebnet und die Mauern wieder geglättet und die Wände wieder gesichert, und längst nicht mehr tönt vom Alten Rathaus der Zusammenschlag der tönernen Brettchen zum Zeichen der Stunde, zum Ziegel das Zeichen, und die Zahlen sind vermörtelt, die laufenden Zahlen, und an jedem Tag zerfällt ein Ziegel, herausgekerbt jeder Mauer in laufender Zahl.

Stegreif

Sodann erbot sich der Meister, auf ein Thema aus dem Publikum zu spielen, es mochte noch so schwer sein, auf Verlangen wollte er es im Flug ausführen, aus dem Handgelenk, zum Beweis seiner weithin bekannten Geschicklichkeit, der Meister war durchaus erbötig

und es ging ein Geraun durch das gotisch geschnitzte Gestühl, das leider vor einer Feuersbrunst ziemlich verzehrte und vorzüglich erneuerte Gestühl dieses Mittelschiffs; indes der Orgelspieler erfreut wartete, und er saß in Vorbereitung der sprachlosen Ballung von Unrast, des machtvoll verkündeten Aufruhrs, in Erwartung der musica mundana, – Harmonie dieser Welt

und da fächelten hier und dort Zettel auf und wurden zum Ende der Bankreihe gereicht, einträchtig, von Hand zu Hand, und da kam auch schon der Küster und vereinfachte dies Werk, er hatte den Klingelbeutel an langem Stab und reichte ihn der papierweißen Hand zu, der anzettelnden, und nahm das Blatt daraus, als wäre es katholisch klingende Münze, und dieser Diener des Herrn durchmaß darauf das Kirchspiel, schlüsselbundklirrend ging er, seines Amtes zu walten, von Osten gen Westen, von Westen gen Osten, Pfeiler für Pfeiler, und dann vernahm man seinen ernsthaften Stufenschritt, da er sich hocharbeitete die Wendeltreppe und dann wurden dem Meister die Zettel gereicht, zu Händen gespielt

und das Publikum starrte entgegenkommend zur Empore, dem Meister und seiner vorläufig noch geduldigen, beweisfrohen Kunst entgegen, und hatte schon etwas verrenkte Hälse wegen der Statik der Bänke

und der Meister nahm die Zettel und durchblätterte sie mit frohem Blick und schon setzte er sich voll Eifer nieder, ein Motiv anzustimmen, sofort wollte er es mit Vergnügen darstellen, und schon präludierte er... Sand von... rhythmisch herausgewaschen... aufsehenerregender Fund in den Tälern von... es wäre nun Zeit... trotz dieses vorläufigen Fehlschlags... bleibt eine Aufgabe... zumal lose Sandanhäufungen... von dem andringenden Wasser durchbrochen... kiesartiger Flugsand, den der Wind aufwirbelt und vor sich hertreibt... die um sich greifende Öde, alles verglühend... die erregten Wogen... – und jedermann erfaßte sofort, auf welche Art der Meister sein Thema entwickeln wollte, indes dieser farbenfreudig registrierte – ... die Leidtragenden sind wiederum... und bot eine Suite brandender Klänge und wechselte jäh... Unruhe in Akaba... und dort zulang

und versetzte die Hörer ans Gestade des rot dunkelnden Meeres, an diesen streitfälligen Golf, an den dauernden Grenzwechsel unter scharfem Beschuß, die Versandung der Bucht, ihre steigende Flut, den Kampf der Dünen

Unruhe überhaupt, was für ein Vorwurf zur Orgel! von Wüsten umstellt, und er ließ von den achtzig klingenden Registern mindestens dreißig ertönen, die Landschaft Suez, beinahe versiegt, mit der Kraft seiner Hand dargestellt, pedaliter obendrein, der Sturzacker des hereinflutenden Stroms, Wellen, Nachwellen

ließ aufklingen eine Kantilene für lauter herzhaft Oboen, im Blick auf die Präambel einer später folgenden Erklärung, und die Flötenwerke sprachen deutlich den Rundblick aus, den entfernten Gipfelzug, bis tief hinab noch vom Schnee gezeichnet, den Schnee einer kärglichen Steppe, einer an sich verwehten Straße, Schnee in erhellten Racheln

und mischte in ihren Klang manches sordino, ja Zwischenrufe in das imitatorisch angelegte Tongeflecht und wiederholte hartnäckig das Motiv des Seewegs von Suez, wies auf das Letzte hin und in jähem sforzato brachen die Wolken hervor und es verrauchten die Patrouillen und die Demonstranten fielen in heftigen turbae ein, dann klangen die Stimmen ab, die tieferen Lagen

und das Publikum war dankbar, daß der Meister von so barocken Stürmen, so wenig einsichtigen Kämpfen, von Zähne-verbißnen Geschwadern, von so erwiesenem Ausnahmezustand und der lähmenden Beharrlichkeit der Schnarrwerke abließ, dass er aus dem Dumpfen dieser anatolisch-tyrrhenischen Nacht wieder hinausfand – er entwarf eine schlichte Melodie, so daß alles in äußerstes Erstaunen geriet, und dies finale war wohl der gelungenste, durchaus verwunderliche Teil des Abends

und die Anwesenden waren sehr angetan von der Dramatik und dem vollendeten Wohlklang dieses Spiels und feierten den Meister in betrachtenden Chören

Ankunft in Griechenland

Tosend noch, ozeanisch und dumpf
Sprang das Zerklüftete in unsern Blick
Auf das wir nun zuhielten
so dass es noch härter zerfiel: Ansturm und
Wasserlauf, der treibt uns dem Inselriß zu

Schon tat die Brandung ihr Werk
Zersprengte ins Blassgrau uns grau
Abschlußorlog und jetzt zu Fall
wir mühten uns über der Flut zu bleiben
verschanzten uns an der Deckwehr

fast im Scheiter zuletzt, beinahe sanken wir
doch Land kam nun wirklich in Sicht
verwandte sich zögernd für uns

Öl verteilte sich schillernd der Fläche
die Ufer Zementstaub, dem Pausenlosen, geöffnet

und die Mole glich aus – aber das Land
hastig der Strom aus den Lungen
hartlaut, griechisch gewohnt
ein Hingehn und Kommen
aufgeladen durch ungezügelten Schrilton

Oder nahm nur ich jeden Engenlaut scharf auf
da die Dalben der Ufermauer
noch an den Schiffsplatten schürften
und der armierte Schutt knirschend dazwischenfuhr
als wir zu landen kamen und schon aus

der Bordwand der stürmischen Wogen brachen
aus dem Tiefsee-ersatz der endlosen Fahrt
genug – wir kamen zum Äußersten auf
wieder an Land sein
schiffbrüchig fast, traten erneut an Land

Wieviel Küsten schwemmten wir mit
vorgelagerte Depots, Landungsbrücken
und Zäune aus völlig zerstanztem Blech
wir strichen durch Vororte, auch hier
rasch abgefertigt, rascher gelebt unter vielen

und die Straßen kürzten die Seefahrt nicht ab
wie langsam waren sie nach ziellosem Anderweit
wir traten noch spät gegen ihr Streulicht auf
doch dann ordnete sich der Schlepperzug
der verzweigte Strom

(Aus: *Neue Literatur* 8/ 1970, S.31-35)

Sonette

1

DIE FELDMARK VERSOMMERT; VERHERBSTET DIE ZEIT,
sie bäumt sich im Schlaf, knackt in Hirschgelenken.
Ihr ruft aus der Armut, der Schlichtheit
Genutzten Hausrats, aus dürftigen Schenken,

ruft in das heisere Belln eines Hundes,
ins Tanzen der Bäume, trüb-laube Gaukelei.
Näher den Zweigen rückt das Fenster wundes
gläsernes Matt. Und wieder ein Schrei.

Klagen treibt er vor sich in wuchernden Ästen,
Zweifel, auf die er im Strauchwerk stößt,
schiebt den Mond von schwarzdurchnässten

Hängen, die er von ihren Zweigen löst.
Lang schon vergeudet die Kräfte das Feld,
karg ist das Lob zu seinem Entgelt.

2

GLOCKEN LÄUTEN ZU DEM PECHERSTARRTEN
Rüstzeug, das im Graben klemmt.
Mauern beugen sich in ihre Scharten:
Wird die Hexe heut geschwemmt?

Sträuchermatten schließen sich
im Gewog der spitzen Rinnen.
Luft, durchpulst von frischem Lattich,
netzt das Weiße der Akazienlinnen.

Weidenschäum zerschmilzt ins Helle,
bleicht im unentwegten Wenden
einen kalten Eingang in die Welle

für das Leere aus gebundenen Händen.
Längs der Ufer: Henker, Richter,
Zwingherrn, höhnisches Gelichter,

3

SCHNEE UND DAS SICHTBARE, DAS UNS VERSUCHT,
fällt uns an – bückt sich jemand
nach dem zerstampften Gedanken zur Flucht,
schneidet ihn spitzes Gras mit züngelndem Rand.

Ist wohl das Weiße unseren Ärmeln entglitten,
gelöste Fläche, die in unserer Mitte lag?
Kälter als sonst ist menschliches Bitten
und Sagen und winterlich schmaler Ertrag.

Flocken verstieben aus Dachziegelporen,
heller verströmt das gebrannte Karmin.
Eissplitter spüren wir in unsren Handflächen bohren,

grönländisch fegen die Sturmwinde über uns ihn.
So wächst von Tag zu Tag das Schneerevier,
die Jagd beginnt, das Wild sind wir.

4

DIE SENKE ÜBERSTREICHT EIN VOGELSCHATTEN,
die Straßen liegen tief in Schächten,
das Flügelwort soll uns ermatten
und lähmen in den Satzgeflechten.

Im Klirren, schwer, der Mantel fällt,
die Fenster reißen Zettel von den Lippen,
ein Sargtuch liegt ins Tal gewellt,
verdeckt von dunklem Föhrenwippen.

Die Nachricht hängt sich an mich in Gewichten,
das Glas verschmilzt mit mir, schwarzlot,
geöffnet sind die Kegel grauer Fichten,

die Stämme lava-kraus und tot.
Ein Schatten kann nicht beßre Nachricht bringen,
muß er sich doch um Todessold verdingen.

(Aus: *Morgenzug. Vergegenwärtigungen, Überlegungen.*
Cluj-Napoca: Dacia 1988, S.101-104)