

Johann Holzner

Einwendungen und Hinwendungen zu Theodor Kramer

Jeder Kommentar würde sich erübrigen, stünde die jüngste Gesamtdarstellung der österreichischen Literatur, die von Herbert Zeman herausgegebene Literaturgeschichte, mit ihrem Urteil, "den immer wieder genannten und weidlich überschätzten Lyrikern Erich Fried und Theodor Kramer" sei hinlänglich genug Aufmerksamkeit gewidmet worden, allein auf weiter Flur.¹ Denn Joseph Strelkas Aufsatz, in dem sich diese Invektive findet, ist alles andere als ein Glanzstück der Exilforschung, nimmt deren Erträge, wenn überhaupt, nur selektiv zur Kenntnis, und erweist sich schließlich sogar in der Vermittlung leicht auffindbarer Daten und Fakten als schwer unzuverlässig. Aber Strelka befindet sich mit seinem Urteil keineswegs allein. Was Kramer angeht, um den nicht weniger verwickelten Fall Fried hier auszublenden, weil Volker Kaukoreit ihn ohnehin mit der denkbar größten Sorgfalt schon behandelt hat², was also Kramers Werk betrifft, so steht bekanntlich einer beeindruckenden Reihe von Würdigungen eine nicht minder stattliche Reihe von Einwendungen gegenüber; und Strelka könnte, wäre es ihm ein Anliegen, seine Auslassungen zu verdeutlichen, einige prominente Zeugen nennen, von Ludwig von Ficker bis Canetti.

Die lange Reihe von Einwendungen ist nicht zuletzt deshalb bedenkenswert und nach wie vor ein Problem der Kramer-Forschung, weil sie das gesamte Werk des Dichters, von seinen Anfängen bis hin zu seinen letzten Gedichten zäh begleitet und nie abgerissen ist. "Nicht auszuräumen sind auch", Konstantin Kaiser hat das erst vor kurzem verärgert festgehalten, die Bedenken mancher Literaten und von Teilen des Lesepublikums gegen die wenig innovativen Formen der Kramerschen Poesie: gegen sein Festhalten an Reim und Strophe, an der gebundenen Sprache der Verse."³ Es scheint demnach, jedenfalls wenn man davon ausgeht, daß alle diese Vorbehalte gegen die Ästhetik Kramers insgesamt der internen Textkohärenz seiner Gedichte nicht gerecht werden,

¹Joseph P. Strelka: Die österreichische Exilliteratur seit 1938. In: Herbert Zeman (Hg.): Literaturgeschichte Österreichs von den Anfängen im Mittelalter bis zur Gegenwart. Graz 1996, S. 475-510, Zit. S. 487.

²Volker Kaukoreit: Vom Exil bis zum Protest gegen den Krieg in Vietnam. Frühe Stationen des Lyrikers Erich Fried. Werk und Biographie 1938-1966. Darmstadt 1991.

³Konstantin Kaiser: Theodor Kramer, ein Spurenleger. In: MdZ 13 (1996) Nr. 3, S. 23.

noch immer unerlässlich, die Äußerungen für und wider Kramer gegeneinander abzuwägen und kritisch mit seinem Werk zu konfrontieren.

An dieser Stelle kann ich zu einem solchen, zu einem neuen Revisionsprozeß nur den Anstoß geben; und ich möchte zuallererst dafür plädieren, einen neuen Ausgangspunkt zu wählen, um von dort aus zu versuchen, die offenbar schwer auszuräumenden Bedenken zu erschüttern. Eine Verteidigung, die nicht anders verfährt als viele der polemischen Ausfälle gegen Kramer und generell alle seine Texte ins Visier nimmt, als wären darunter nicht auch schlicht mißglückte, vermag ebensowenig zu überzeugen wie umgekehrt etwa Canettis Attacke gegen Kramer, die, den ohnehin unterlegenen Kollegen zu vernichten, vor keiner Injurie zurückschrickt.

Vieles, was hier zu sagen wäre, ist in der Kramer-Monographie von Daniela Strigl längst ausgeführt.⁴ Zu Canetti wäre allenfalls noch zu ergänzen, daß er ähnlich pauschal wie über Kramer auch über einen anderen österreichischen Heimatdichter, nämlich Franz Nabl, sich geäußert hat, zu diesem allerdings voll des Lobes. Nabl sei, so Canetti, stets "vom Konkreten aus"-gegangen und "zeit seines Lebens dem Einzelnen und Konkreten verhaftet" geblieben.⁵ Aber die Literaturwissenschaft hat auch diese Darstellung nicht bekräftigt.⁶ Denn auf das Werk Nabls, insbesondere auf seine Arbeiten aus der NS-Zeit trifft Canettis Charakterisierung ganz und gar nicht zu.

Weit interessanter als derartige, pauschale Verunglimpfungen oder Lobeshymnen, die sich bestenfalls für Werbetexte eignen, sind die präzisen, an einzelnen Werken festgemachten Urteile, auch im Rückblick auf die Kramer-Rezeption. Die jüngste Geschichte der deutschen Lyrik, jene von Gerhard Kaiser, räumt nur einigen ausgewählten Gedichten Kramers, namentlich "Im Burgenland" und weiteren Titeln aus der "Gauernerzinke", einen Platz ein. Im Kapitel 'Ich-Restriktion', keineswegs eingebunden in den Dunstkreis zweit- und dritrangiger Autoren vom Schlag eines Billinger oder Oberkofler, erweisen sich diese wenigen Gedichte dann jedoch als poetische Marksteine, als Marksteine

⁴Daniela Strigl: "Wo niemand zuhaus ist, dort bin ich zuhaus". Theodor Kramer – Heimatdichter und Sozialdemokrat zwischen den Fronten. Wien 1993. (Literatur in der Geschichte, Geschichte in der Literatur; 25).

⁵Elias Canetti: Rede zur Verleihung des Nabl-Preises der Stadt Graz im Jahr 1975. In: Über Franz Nabl. Aufsätze, Essays, Reden. Hrsg. von Kurt Bartsch, Gerhard Melzer, Johann Strutz. Graz 1980, S. 177-179, Zit. S. 179.

⁶Vgl. vor allem die Arbeiten von Klaus Amann, Bernhard Doppler, Johann Holzner und Wendelin Schmidt-Dengler in dem unter Anm. 5 zitierten Sammelband.

auf einem Gelände, das "abseits von den Leitwegen der Lyrik der Epoche"⁷ liegt. Die rigorose Auswahl gibt zu denken. Aber darüber später mehr.

Denn zuvor will ich den Blick zurück auf die Korrespondenz zwischen Kramer und Ludwig von Ficker lenken; und zwar auf jenes Absage-Schreiben, das der "Brenner"-Herausgeber am 20. Jänner 1926 an Kramer schickt, zusammen mit sämtlichen Gedichten, die dieser offensichtlich gerne im "Brenner" gedruckt gesehen hätte.⁸ Ficker schreibt, in der ihm eigenen, reichlich verklausulierten, aber nie unverbindlichen Diktion an den damals noch unbekanntem Lyriker das Folgende:

Sehr geehrter Herr!

Leider ist es mir nicht möglich, Ihren Gedichten, so schön und respektabel ich sie finde, eine Tragweite abzufühlen, die sie über den Anschauungs- und Reflexionsbezirk Ihres Eigenpersönlichen hinaus in jene lyrische Verantwortungssphäre emporhübe, in der auch noch ihr Fragwürdiges nicht nur einem alterierten Leidensgesicht des Menschlichen, sondern dem Antlitz einer reinen Leidenschaft des Mitmenschlichen zu entstammen wie auch zu entsprechen vermöchte. Darauf kommt es mir aber heute wesentlich an, und dieser Gesichtspunkt wird für mich entscheidend bleiben, wenn es gilt, Lyrik für den "Brenner" auszuwählen. Inwieweit diesem meinem persönlichen Standpunkt auch für Sie prinzipielle Bedeutung zukommt, mögen Sie selbst entscheiden und die daraus gewonnene Einsicht, die zu beeinflussen mir nicht zusteht, Ihrem weiteren lyrischen Schaffen zugute kommen lassen. – Die übersandten Gedichte gehen anbei an Sie zurück.

In vorzüglicher Hochachtung

Ludwig Ficker

Fickers Brief verrät, zumal die Gedichte, um die es geht, nicht mehr zu ermitteln sind, mehr über den Verfasser als über die Arbeiten des Empfängers. Aber doch so viel, daß deutlich wird, wie sehr das Lyrikverständnis des Älteren von jenem des Jüngeren sich unterscheidet. Was Ficker in Kramers Gedichten vermißt, was er als "lyrische Verantwortungssphäre" kennzeichnet, ist ziemlich offensichtlich eine nicht-austauschbare Form, in der jedenfalls mehr zum Ausdruck kommt, als ein bloß privater, nur das Ich erregender Erlebnisinhalt. – Es ist gut möglich, daß Ficker einige Gedichte aus Kramers

⁷Gerhard Kaiser: Geschichte der deutschen Lyrik von Heine bis zur Gegenwart. Ein Grundriß in Interpretationen. Erster Teil. Frankfurt a.M. 1991 (suhrkamp taschenbuch materialien 2107), S. 296-300, Zit. S. 300.

⁸Ludwig von Ficker: Briefwechsel 1926-1939. Hg. von Ignaz Zangerle, Walter Methlagl, Franz Seyr, Anton Unterkircher. Innsbruck 1991. (Brenner-Studien Bd. XI), S. 11.

Typoskriptsammlung "Chor der Verlorenen" erhalten hat; ist doch dort zusammengestellt, was Kramer in dieser Phase als druckreife Poesie empfindet.

Wir waren Verlorene schon seit Beginn;
uns quälte des Lebens ohnmächtiger Sinn.
Wir preßten es nieder und aus bis zum Rand
und halten das Tote nun ganz in der Hand.

So beginnt das Gedicht, das der Sammlung den Titel gegeben hat, "Chor der Verlorenen".⁹ Mit einem anarchischen Gestus, der sich verbissen weigert, jedwede Lebensanschauung, aus welchem Lager auch immer, als Rückhalt anzunehmen. Aber zugleich inkonsequent, weil sich der Paarreim mit diesem Gestus nicht verträgt.

Es hätte dennoch im frühen "Brenner", in dem Carl Dallagos Kritik aller Institutionen den Ton angibt, vielleicht noch einen Platz erhalten können. 1926 aber, Ficker deutet in seinem Schreiben an Kramer die Kursänderung seiner Zeitschrift ausdrücklich an, prägt längst nicht mehr Nietzsche, sondern Kierkegaard, bzw. die von diesem beeinflusste christliche Existenzphilosophie die Gedankenwelt des "Brenner", Haecker und Ferdinand Ebner geben seine Linie vor, und es kommt zum Bruch auch mit Dallago. In diesem Kontext hätte also der "Chor der Verlorenen" wie ein Relikt aus der Startphase der Zeitschrift wirken müssen.

Darüber hinaus aber fallen Kramers Gedichte aus jenen Jahren weit hinter jene ästhetische Position zurück, die dem "Brenner", seit dem "Jahrbuch 1915", seine überregionale Geltung erst gesichert hat; indem sie nachdrücklich an Trakl erinnern, provozieren sie einen Vergleich mit seinen Versen und schreiben sich somit selbst ein schlimmes Urteil.

In "Grodek"¹⁰, in Georg Trakls letztem Gedicht, werden die nur mehr aus den Tiefen der Erinnerung heraufzitierbaren Wunschbilder radikal ausgelöscht und übermalt mit Bildern der Trostlosigkeit, die gar nicht mehr vorgeben, eine faßbare Wirklichkeit nachzuzeichnen, und stattdessen eine eigene Realität konstituieren, die Realität eines Ich, dem die Wirklichkeit unfaßbar geworden ist.

Grodek

⁹Theodor Kramer: Gesammelte Gedichte. Bd. 3. Hg. von Erwin Chvojka. Wien 1987, S. 27.

¹⁰Georg Trakl: Grodek. Erstveröffentlichung in: Brenner-Jahrbuch 1915. Innsbruck 1915, S.14.

Am Abend tönen die herbstlichen Wälder
von tödlichen Waffen, die goldnen Ebenen
und blauen Seen, darüber die Sonne
düstrer hinrollt; umfängt die Nacht
sterbende Krieger, die wilde Klage
ihrer zerbrochenen Münder.
Doch stille sammelt im Weidengrund
rotes Gewölk, darin ein zürnender Gott wohnt
das vergoßne Blut sich, mondne Kühle;
alle Straßen münden in schwarze Verwesung.
Unter goldnem Gezweig der Nacht und Sternen
es schwankt der Schwester Schatten durch den schweigenden Hain,
zu grüßen die Geister der Helden, die blutenden Häupter;
und leise tönen im Rohr die dunkeln Flöten des Herbstes.
O stolzere Trauer! ihr ehernen Altäre
die heiße Flamme des Geistes nährt heute ein gewaltiger Schmerz,
die ungeborenen Enkel.

So entzieht sich die Grammatik des Gedichts der Grammatik der Standard-, der Alltagssprache, so ist die Zerstörung der Welt und des Ich nicht mehr lediglich Thema, das Thema eines Apokalypse-Geredes, sondern im zerstörten Gedichtkörper präsent, so bricht das Gedicht denn auch ab mit einem Hinweis, der die denkbar kälteste Zukunft heraufbeschwört: "die ungeborenen Enkel".

Das Gedicht "Die Toten auf der Morgue"¹¹, das Kramer 1925 verfaßt hat, vermittelt unübersehbar Anklänge an "Grodek". Aber ausschließlich auf der Ebene der lexikalischen Elemente; weil der Gedichtkörper unbeschädigt bleibt, ist hier von "Verwesung" nur plakativ die Rede.

Die Toten auf der Morgue

Emporgefischt, geschleift, geschah's zur Rechten,
daß wir hier starren mit geblähtem Wanst,
wir, heimisch schon in jenen feuchten Nächten,
die nicht vom Licht der Gosse ausgefranst?!

Des Todes Strandgut, wie verlorne Sachen
sind wir so jedem Aug zur Schau gestellt.
Und sollten wir, im Starrkampf nur, erwachen:
Hand hält ein Glöckchen, das um Hilfe schellt.

Doch wär es so: wie wollte man uns laben?!

¹¹Theodor Kramer: Gesammelte Gedichte. Bd. 3 (Anm. 9), S. 28.

Der hellen Gaben haben kaum genug,
die uns im Leben hundertmal begraben,
das Brot verweigert und vergällt den Krug.

Nein! Wer wie immer sucht und findet, spüre,
wie ihm Verwesung schwarz entgegenfaucht!
Die Unerkannten aber überführe
man in das Grab, das keine Inschrift braucht!

Die thematisierte Auflösung und Auslöschung jeglicher Ordnung wird hier aufgefangen in einer Textur, deren Strophengliederung, deren Reimschema, deren Syntax weiterhin behaupten, wenigstens den Eindruck erwecken, daß Disziplin noch möglich, daß Ordnung ohne weiteres wieder herzustellen wäre. Damit wird dem in der Wir-Perspektive zum Ausdruck gebrachten Sich-Abfinden mit der Vernichtung ein Pendant entgegengehalten, das der augenfälligen Intention, "dem Antlitz einer reinen Leidenschaft des Mitmenschlichen zu entstammen wie auch zu entsprechen" (Ficker), in keiner Weise kongruent ist.

Was Kramer später bekanntlich auch selbst eingesehen hat. 1931, in der für den Schlesischen Rundfunk verfaßten Lebensskizze, hält er fest, daß seine frühen Gedichte "formal glatter" gewesen wären, dem gegenüber aber "inhaltlich immer mehr einem wilden Individualismus zugekehrt"¹²; daß also ihre Widersprüchlichkeit nicht Methode, sondern das Erkennungszeichen einer ästhetischen Unzulänglichkeit gewesen ist.

Es ist, als hätte sich Kramer den Ratschlag Fickers tatsächlich zugute kommen lassen. Jedenfalls kann die in den fünfziger Jahren erfolgte Hinwendung des "Brenner"-Herausgebers zu Kramer, sein Engagement für den von Michael Guttenbrunner besorgten Auswahlband "Vom schwarzen Wein"¹³ nicht als ein Akt der Wiedergutmachung, noch weniger als ein Widerruf der alten Reklamationen gewertet werden. Es ist unverkennbar, daß Ficker, wenn er 1954 vom "wahren 'bodenständigen'" Wert der Gedichte Kramers schwärmt¹⁴, eine ganz andere Sammlung vor Augen hat als 1926.

Eine gezielte Auswahl, wie sie, das ist hier schon angeklungen, auch Gerhard Kaiser getroffen hat, im Hinblick auf seinen Lyrik-Grundriß. Kramer

¹²Zit. nach Erwin Chvojka's Einleitung in Theodor Kramer: Gesammelte Gedichte. Bd. 1. Hg. von Erwin Chvojka. Wien 1984, S. 7-22 (Zit. S. 11).

¹³Ludwig von Ficker: Briefwechsel 1940-1967. Hg. von Martin Alber, Walter Methlagl, Anton Unterkircher, Franz Seyr, Ignaz Zangerle. Innsbruck 1996. (Brenner-Studien Bd. XV), S. 271-272.

¹⁴Ebenda S. 271.

steht dort im Kontext einer Lyrik, in der es um die Selbstzurücknahme des Ich, "die Verwandlung des Ich ins Objekt der Rede" geht.¹⁵ In diesem Kontext erscheint er nicht mehr als Heimatdichter, obwohl er das, wie Daniela Strigl nachweist, auch gewesen ist, sondern als "Gegenavantgardist", als ein Einzelgänger, der eine "sehr moderne Gegenbewegung zu den herrschenden Tendenzen der modernen Lyrik"¹⁶ antreibt; in diesem Bezugsnetz zeigt sich, daß Kramer nicht einer der "weidlich überschätzten", viel eher einer der noch immer weithin unterschätzten österreichischen Dichter ist.

Es versteht sich, daß nicht alle seine Gedichte dies bezeugen. Umso mehr, denke ich, wäre es eine schöne Aufgabe, eine Sammlung von Interpretationen zu ausgewählten Gedichten zu veranstalten, über einzelne Kramer-Gedichte zu reflektieren, die nicht nur einen Vergleich mit Soyfer oder Haringer, Weinheber oder Zernatto unschwer überstehen, sondern auch eine Kollision mit späteren, durchaus herausragenden poetischen Zeugnissen keineswegs zu scheuen brauchen.

In diesem Sinne möchte ich hier abschließend versuchen, vier Gedichte einander gegenüberzustellen, die auf den ersten Blick nicht viel verbindet. Nur eines ist ihnen allen eigen; daß sie Spannungen und Widersprüche festhalten, ohne sie umgehend als unerträglich abzufertigen.

Die Gedichte von Sarah Kirsch, Donhauser und Drawert sind in den neunziger Jahren entstanden und jedenfalls Texte von Autoren, deren Bedeutung für den Rang und die Entwicklung der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur unumstritten ist; was für Sarah Kirsch seit langem, für Donhauser und Drawert immerhin seit etlichen Jahren gilt: Michael Donhauser, geboren 1956 in Vaduz, Residenz-Autor, hat 1990 den "Manuskripte"-Preis, 1995 den ersten Christine Lavant-Lyrikpreis und 1996 den Literaturwettbewerb der Erzdiözese Wien (zum Thema "Stille") gewonnen. Kurt Drawert, ebenfalls Jahrgang 1956, aus der DDR kommend, Suhrkamp-Autor, hat 1989 den Leonce und Lena-Preis, 1993 den Lyrikpreis der Stadt Meran und den Ingeborg Bachmann-Preis, 1994 den Uwe Johnson-Preis, 1997 den Nikolaus Lenau-Preis und noch einige andere Auszeichnungen mehr erhalten. – Im Hinblick auf die Ästhetik ihrer Gedichte kann bei genauerer Lektüre eine Reihe von Querverbindungen gezogen werden, eine Reihe, die durchaus als Indikator der poetischen Entwicklung in den letzten Jahren zu entziffern ist.

¹⁵Gerhard Kaiser (Anm. 7), S. 296.

¹⁶Ebenda S. 300.

An der vordersten Stelle dieser Reihe ist eine beständig präsente Unruhe zu konstatieren. Sie ergibt sich, perfekt in Szene gesetzt in dem Gedicht "Crusoe" von Sarah Kirsch¹⁷, vor allem aus dem Einsatz der Enjambements.

Crusoe

Es gibt ihn den
Charme hier der
Einsamkeit etwas
Wovon niemand mehr
Weiß der die Schreiberin
Aufs höchste ermutigt wenn die
Abnehmende Welt immer
Schneller versinkt deren
Verdienst es ist das
Grün zu verspotten.

Mein grün Gefängnis es schenkt
Außerordentlich Freude die
Füchsin fürchtet mich nicht
Vögel lachen wenn ich Crusoe
Meine eigenen Felder bestelle.
Oder die Eichen
Mit ihren Früchten mich wecken.

Indem die Versgrenzen einerseits scharf gezogen und andererseits durch die Syntax ignoriert werden, entsteht ein Sog, in dem die unterschiedlichsten Erfahrungen, Ermutigung wie Enttäuschung, durcheinandergewirbelt werden. Kaum setzt sich der Eindruck fest, das Ich, offenbar zugleich mit Crusoe und der Schreiberin identisch, hätte ein geschütztes Areal gefunden, eine einsame Insel, von keinem sonst erreichbar, tritt schon die eben abgedrängte Welt in Erscheinung, eine Welt, die ihrem Untergang entgegentaumelt. Sie ist nicht mehr auszublenden, auch wenn das Ich sich seinen autonomen Raum bewahren kann; der ist ein "Gefängnis". Anders als in der Robinsonadenliteratur des 18. Jahrhunderts, in der nach Serien von Glücks- und mehr noch Unglücksfällen am Ende Ruhe und Frieden dominieren, also ein Ausblick geboten wird auf eine schönere neue Welt, wird in diesem Gedicht, trotz aller Lebensbejahung, die es ausdrückt, am Schluß Fortschrittsgläubigkeit nicht mehr vermittelt. Die Früchte der Eichen, schon in der Antike, obwohl eine karge Nahrung, als Zaubermittel einer goldenen Zeit betrachtet, traditionell Bilder der Frische und Gesundheit,

¹⁷Sarah Kirsch: Ich Crusoe. Sechzig Gedichte und sechs Aquarelle. Stuttgart 1995, S.80.

haben nur mehr eine einzige Funktion: das Ich, Crusoe zu "wecken", aus den Träumen zurückzuholen in die Wirklichkeit.

Kontraste werden nicht mehr gemildert oder gar eliminiert, vielmehr durch ein peinlich genaues Registrieren von Wahrnehmungen, die übereinander herstürzen, in der Textur festgehalten. So steht auch der Titel "Stilles" von Michael Donhauser¹⁸ in einem radikalen Gegensatz zu dem darauf folgenden Gedicht:

Stilles

Gleisen, sanftes, ein Schlagen und
Landschaft, eine Wange als Hügel
Hügelzüge und Weiher, Zeilen, die
Felder bestellt, öd und spät mit
Herbstlichem, gelbem, dem Laub

Schauen, langes, und Weichen, ein
Wittern als Gezweig, als Bewuchs am
Gemäuer, ich und weiss, weiss nicht
lege mich mit einer Biegung und weit
gesäumt von Bäumen oder entlang

Schatten, ein Wanken, weiches und
Zittern, Flimmern, ein Nahbei als
Weile, blaues oder Wild mit Tritten
Spuren, gekrönt von Haufen, von
Blättern: dein stilles Gesicht

Wir streiften, ich zähle, Farben, das
Erröten, Tönen, orangen und hell als
Zurechtziehen, verfliegendes, Lächeln
wir wären, sagt es, und ein Weg
nennt oder gegangen den Sommer

Dass es und will oder Abend und
Gestänge, himmelwärts mit Vögeln wie
leiser und werden, während ein letztes
lose im Nussbaum und hängend, ein
Verlieren wie stündlich fast schlägt

Leuchtend, wir sassen, es lag und
weitheranflutend, lag Licht, war, ich
schlug, duftend und schlug es den
Herbst, höre, die Böschung, Sigrid, es

¹⁸Michael Donhauser: Stilles. Manuskript, eingereicht zum Literaturwettbewerb der Erzdiözese Wien (zum Thema "Stille") 1996.

nahmen die Strassen uns und auf

Doch oder dann, scheinend und wird
dunkler es tiefer und milder das Wort
bricht, dass und Sprachen nur bleiben
Nächte, ich nannte, die Kälte, es
fiel: der silberne Schlaf

Eine Wort-Lawine. Nirgends ein Punkt, der voneinander trennen würde, was zusammenzusehen ist. Statt der zerbrochenen Syntax stiften wiederkehrende lexikalische Einheiten und phonetische Stilelemente lose Gedankenverbindungen, die einen Einblick in die Welt des Ich, seine Vergangenheit und seine Gegenwart erlauben, der anders, etwa durch eine lineare Abfolge sorgfältig abgeschlossener Strophen, niemals zu erhalten wäre.

Kaum ist ein Bild aufgetaucht, verschwindet es, wird es überlagert durch eine neues, das oft genug dem ersten widerspricht. Kaum werden die Konturen einer Landschaft sichtbar, fällt der Blick auf eine Beziehung, die wiederum Alleinsein-Wollen und Alleinsein-Müssen, Empfindungen wie Liebe und Schmerz zugleich miteinschließt. Kaum wird Vergangenes gegenwärtig, bricht die Erinnerung unvermittelt ab, weil sich Assoziationen aufdrängen, die das Ich erst wieder loslassen, wenn sie von anderen überschwemmt werden. So sorgt das Gleichmaß der Strophengliederung nicht für die Entstehung einer Fläche, auf welcher sich Beruhigung, "Stilles" widerspiegeln könnte, sondern für eine Folie, die das zum Zerreißen Gespannte und schon Brechende nur noch schärfer hervortreten läßt. Die in der Textkonstitution nachvollziehbaren Deformierungserscheinungen, die Grenzziehungen und Mehrfachverflechtungen werden zu Zeichen eines Bewußtseinszustands, der chaotisch zu nennen wäre, böte nicht das artifizielle Konstrukt des Gedichts am Ende doch noch eine Kette von Kontrollmöglichkeiten.

Eine permanent ver-rückte Sicht, die alles andere als die Stabilisierung von Identität sichert, prägt schließlich auch den Gedichtkörper in Kurt Drawerts "Unterwegs".¹⁹ Auch in diesem Gedicht bleibt Disparates, zusammengezogen nur durch Alliterationen, die ja selbst Wörter wie Fremdsein und Freundschaft aneinanderbinden können, bis zum Ende disparat.

Unterwegs

Wo immer ich bin, bin ich fremd.

¹⁹Kurt Drawert: Wo es war. Gedichte. Frankfurt a.M. 1996, S. 98.

Meine jeweils flüchtigen Freunde,
deren Namen ich jeweils vergaß,
erinnern sich, wenn wir uns treffen,

nicht meines Namens.
Ich erkläre mich neu,
von Ort zu Ort anders,
und fahre weiter.

Unterwegs dann wird die Geschichte,
die meinem Körper gehört,
zunehmend fremder vor der Geschichte,
die ich erzähle.

Abermals angekommen,
bin ich mir selbst fern.
Nur die Dinge im Koffer
sind noch aus einem Leben geblieben,

das ich geführt haben muß.
Sie erzählen ins Leere,
wann etwas war, und bleiben
zerbrechlich.

Unsicherheit, ein beinahe regelmäßiger Wechsel von Hoffnung und Enttäuschung, der erst in den letzten beiden Versen zum Stillstand kommt, und endlich der Verlust aller noch Halt verheißenden Traum- oder Trug-Bilder markieren die Reisenstationen eines Ich, das längst sich selbst kein Ziel mehr setzen kann. Sachlich, nüchtern, kalt geradezu präsentiert es dennoch eine, seine Diagnose, die einem Todesurteil gleichkommt: Die Spaltung der Welt ist so weit fortgeschritten, daß sie offensichtlich jedes Subjekt erfaßt, seine Rückkoppelung mit der Umgebung unterbindet, sein Erlebnissfeld leerräumt und somit seine Identität zerstört. Noch ist das Ich zwar unterwegs, aber absolut nichts mehr deutet darauf hin, daß es aus den Fesseln der Psychose je sich lösen könnte.

Alle diese Gedichte begnügen sich nicht mehr damit, Gefühle zu registrieren und zu vermessen; sie lassen also die Tendenzen der Lyrik der neuen Sensibilität weit hinter sich. Sie sind vielmehr, so ließe sich Bilanz ziehen, auf Erregungen angelegt, das Denken in eine unaufhörliche Bewegung hineinzudrängen, es immer neuen Zerreißproben auszusetzen und am Ende nichts mehr als endgültig stehen zu lassen.

Das Gedicht "Winter im Winter", aus dem Zyklus "Kalendarium"²⁰, dessen Schlußstein, ist schon 1928 entstanden. Auch hier äußert sich, so scheint es, ein Ich, das eingesperrt ist in die eigne, kümmerliche Welt.

Winter im Winter

Kein Glanz geht aus von Glas und Borden,
durchs dürre Reisig scheint das Scheit;
der Schnee am Hang ist schwarz geworden,
so lang schon hat es nicht geschneit.

Das Licht ist fahl und schon verblasen
der wenige Wind, bevor es tagt;
die Stämme rings stehn von den Hasen
bis auf das Kernholz angenagt.

Es herrscht kein Zug in Land und Bäumen,
es regt sich kein Geräusch am Rain;
der Frost selbst lagert in den Räumen
für tot und wirkt auf nichts mehr ein.

Was immer das Ich, ein Beobachter, der es längst verlernt hat, "ich" zu sagen, noch wahrnimmt, es ist das Gegenteil des Erhofften, weit schlimmer: nichts. Mag sein, so könnte man über diesen Beobachter sinnieren, daß er sich in einem Rauschzustand befindet, leicht möglich, daß sein Ich-Bewußtsein seit langem geschwunden ist. Seine Stimmung entspricht vielleicht sogar der eines Schizophrenen, welcher eine langdauernde, wenn nicht überhaupt die letzte Phase einer Untererregung durchmacht. "Die negative Phase einer hohen Gefühlsamplitude" wird, wie Leo Navratil bestätigt, in schizophren-psychotischen Zuständen "oft als beängstigend, als eine Gefühlsentleerung, eine Entseelung, als ein Verlust aller Erlebnismöglichkeiten und jeglicher Innenwelt empfunden."²¹

Allerdings, es ist keineswegs zu übersehen, daß der Beobachter nicht nur wehmütig, sondern auch scharf, unbestechlich festhält, was sich ihm darbietet. Was sich objektiv darbietet: Wo immer der Blick auch hinfällt, auf das Glas in nächster Nähe oder aus dem engen Raum hinaus ins Land, er fällt ins Leere. Der Beobachter fühlt nicht nur, er weiß, er hat es akzeptiert, daß er keine Aussicht mehr hat, weil nicht nur seine, weil die gesamte Welt im großen Frost versinkt.

²⁰Theodor Kramer: Gesammelte Gedichte. Bd. 1 (Anm. 12), S. 94. Das Gedicht ist am 19.10.1928 entstanden.

²¹Leo Navratil: Schizophrene Dichter. Frankfurt a.M. 1994, S.69.

Kein Wunder also, daß das Ich das Denken, das Unterwegs-Sein abbricht; seine Emotion ist beinahe schon erfroren. Anders als Crusoe wäre es wohl durch nichts mehr aufzuwecken. Auch wenn noch irgendwo, in der Natur, in der Gesellschaft, Leben wäre, wenigstens ein Hoffnungsschimmer. Doch stattdessen liegt allerorten schwarzer Schnee.

In diesem Oxymoron erlischt die Spannung, die, so darf man mutmaßen, die totale Auflösung der Ich-Grenzen hätte verhindern können. Aber, auch davon ist wohl auszugehen, das radikale Gegenbild einer schöneren, humanen, lebenswerten Welt, das hier gezeichnet wird, ist keine Apologie des Stillstands; indem dieses Bild ein Spannungsverhältnis zur realen Welt hervorbringt – "ein Stück Herz, in die Kälte entlassen", nennt es Elazar Benyoetz (in einem Brief, den er mir am 6. Mai 1997 geschrieben hat) –, kann es im Gegenteil nur als inständige Aufforderung zur Unruhe verstanden werden.

Und die nirgendwo innovative Form? Und die konventionellen Alliterationen? Und der Reim? Das formale Gerüst dieses Gedichts verweist zurück auf seine Entstehungszeit. Aber hier wirkt es durchaus angebracht, vollkommen anders eingesetzt als in den eingangs erwähnten Gedichten aus der Sammlung "Chor der Verlorenen". Denn hier ist es keineswegs bloße Umhüllung, leicht abzustreifen, hier wird es zum "musikalischen Schlüssel" (Benyoetz), zu einer Ausdrucksgebärde, die für das Gedicht geradezu unverzichtbar ist. – Navratil hat beobachtet, daß Phänomene wie "die gebundene Rede, das rhythmische Sprechen, der Reim", insgesamt Tendenzen "zur Wiederholung und Formalisierung" auch als Krankheitssymptome erscheinen können und somit unübersehbare Beziehungen stiften zwischen Schizophrenie und Kunst.²² In unserem Gedicht ist das formale Gerüst ein derartiges Symptom, allerdings als solches aufgedeckt. Es bedeutet den einzigen, schwachen Rückhalt für Kramers fiktiven Erzähler / Beobachter, für einen Menschen, der ein letztes Mal sich aufrafft, seine Bedürfnisse und seine Vorstellungen zu formulieren, bevor er endgültig an der Realität zerbricht.

Jeder Versuch, "Winter im Winter" umzuschreiben, etwa den Kreuzreim auszumerzen, würde das Gedicht zerschlagen. Es verträgt an keiner Stelle einen Eingriff. Denn es gehört zu den besten Gedichten Kramers, zu den

²²Vgl. dazu vor allem das Kapitel "Die kreativen Grundfunktionen", ebenda S.72-82.

unvergeßlichen aus der Reihe zwischen Trakls "Grodek" und Celans
"Todesfuge".

© Johann Holzner, Institut für Germanistik, Universität Innsbruck.