

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 71 (1991)
Heft: 10

Artikel: Das Dialogische in der Kunst : Laudatio auf Peter Härtling als Lyriker
Autor: Pulver, Elsbeth
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-164917>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 15.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Elsbeth Pulver

Das Dialogische in der Kunst

Laudatio auf Peter Härtling als Lyriker*

I.

Es sei höflicher, zu bewundern als zu loben — der Satz (er steht in einem Brief der Madame de Grignan an Madame de Sévigné) fiel mir in einem Augenblick ein, da ich ihn überhaupt nicht brauchen konnte. Denn ungern lässt man sich das Loben verekeln, wenn man gerade daran ist, einen Text zu schreiben, der «Laudatio» heissen soll. Aber der Satz war nun einmal da, unabweislich, und stimmte mich nachdenklich. Es schien mir kein Zufall, dass gerade Frauen — beide erfahren und geübt im geselligen Leben eines absolutistischen Hofes — hellhörig waren für das Indezente, ja Arrogante, das im expliziten Lob liegt. Waren sie vielleicht schon in die Nähe einer Sprachskepsis und Sprachkritik gelangt, die wir für modern halten? Diesen letzten Satz verwarf ich zwar sofort — und kam dennoch erst weiter im Text oder in ihn hinein, als ich mich entschloss, das Zitat — dies beunruhigende «*Je trouve plus poli d'admirer que de louer*» — als Motto an den Anfang zu stellen, es gleichsam zu meinem Schutzengel zu machen, der mir kritisch über die Schultern schaut.

Wie hat es denn Peter Härtling gemacht, wenn er die Aufgabe hatte, einen anderen öffentlich zu rühmen? Zum Beispiel im letzten Jahr den Pianisten *Hartmut Höll*, als dieser den Robert-Schumann-Preis erhielt? Die Rede, die Härtling bei dieser Gelegenheit hielt, ist ungewöhnlich; sie zielt auf etwas, das grösser und umfassender ist als Lob, Bewunderung, Höflichkeit, aber sie alle drei, und vieles mehr, einschliesst. Es geht dabei um nichts weniger als um das Dialogische in der Kunst.

Wie kommt ein Künstler, ein Virtuose, der Solist sein könnte, dazu, immer wieder und konsequent als Begleiter einer Singstimme aufzutreten? So fragt Härtling, und er gibt, indem er antwortet, dem Wort «Begleiter», das wir zumeist in einem charitativ-dienenden Kontext sehen, eine neue Bedeutung und seine Würde zurück:

«Wer begleitet, ist, unterwegs in der Kunst, nie allein. Und lässt auch nie allein. / Wer sich, wie Höll, entschieden hat, auf seinem Instrument, mit dem er allein sein könnte, zu begleiten, bekennt sich, sei es unverhohlen oder eher verschämt, zu einer dialogischen Existenz. / Nie wird er, wie es in einer verräterischen Wendung heisst, das Wort führen wollen. Nein, er wird mitreden

* Gehalten im Rahmen der Reihe «Literarischer März» in Darmstadt.

und zuhören, wird in seinen Antworten die andere Stimme, die anderen Stimmen stets einschliessen.»

Der Pianist als Begleiter: eine Rolle, die zu den unspektakulären gehört, erhält hier den Platz, der ihr zukommt, und das ist weder der erste noch der zweite, weil diese hierarchische Ordnung in einer dialogischen Existenz nicht gilt, weil hier etwas anderes zählt als die Zahl. Ein leichter, gerade noch wahrnehmbarer Hauch des Utopischen liegt über dieser Vorstellung; aber der Ansatz zu ihrer Verwirklichung ist in jedem gelungenen Liedvortrag gegeben.

Zu behaupten, Härtling habe hier ein verkapptes Selbstporträt gezeichnet, wäre gewiss falsch; so deckungsgleich schliesst das Porträt sich nicht an den Zeichner an. Und dennoch: in vielen Texten scheint auch er mir schreibend als Begleiter unterwegs zu sein, auf die von ihm skizzierte, und also auf eine höchst anspruchsvolle Art. So in den vielen Essays, in denen er Künstler, Schriftsteller vor allem, vorstellt, aus der Nähe, aber nicht so, dass er aus ihnen, mit ihrer Stimme sprechen, dass er sich selber vergessen, gar auslöschen würde, sondern als einer, der zuhört, der der Oberstimme folgt — und dabei seinen Part nicht vergisst, manchmal selber brillieren will, ausbricht zu einem Solo und wieder zurückkehrt, und jetzt die andere Stimme für das ganze Kunstwerk gewinnt.

So hat Härtling es in einem späten Gedicht gesagt:

*Kritischer Moment beim Schreiben
eines Romans*

*Wenn, wie so oft, dein Gegenüber, diese
Erfindung aus Wirklichkeiten, sich wehrt,
einen Satz zu sagen, den du ihm zugedacht hattest,
eine sprechende Stelle aus deinem Gedächtnis,
begreifst du von neuem, dass es kein Spiegelbild
ist, mit dem du, seit langem, täglich umgehst.*

Zugegeben: Dass die Figuren eines Werks sich als leibhaftiges Gegenüber erheben, den Absichten des Autors trotzen oder schweigen, das ist keineswegs nur eine Erfahrung Härtlings. Viele andere Autoren bekunden, sie zu kennen. Aber sein Werk ist davon besonders stark geprägt. Die Sprachgebärde der Zuwendung, die Bewegung zu einem anderen hin, zu einem Gegenüber, das der Leser sein kann, aber nicht sein muss, ist gerade in seinen Gedichten wirksam, auch wenn diese weder balladesker Art noch Personengedichte sind. Dabei bleibt es nicht bei einem einfachen, dem Zusammenspiel von Singstimme und Klavier vergleichbaren Dialog. Manchmal erheben sich Stimmen in einer Zahl und mit einer Macht, dass der einzelne, sei es der Erzähler oder eine Figur, darin unterzugehen droht.

So in «*Hubert oder Die Reise nach Casablanca*» (1979), dieser radikalen und doch noch einfühlbaren Darstellung eines Identitätsverlusts, Kardinal- und Modethema dieses Jahrhunderts: dargestellt als ein Nicht-Aufkommen-Können gegen bedrohende und verlockende Stimmen, Einflüsse. Freilich: Hubert ist nicht Härtling; aber so kann man die Dominanz von Vorbildern und Fremdbildern nur darstellen, wenn man die Gefahr des Selbstverlusts kennt, aus welcher der Dialog, wenn er gelingt, rettet. Und «*Herzwand*», das jüngste Buch? Schon der Titel — ein Begriff der Anatomie und ein hochpoetisches Wort zugleich — ist bezeichnend: weist auf die Trennwand zwischen dem Innersten und dem Aussen, dem Ich und dem Anderen hin, weist auf die Schwierigkeit, die notwendige Trennung durchzuführen, durchzuhalten. Nicht zufällig, so der medizinische Befund, ist die strapazierte Herzwand erkrankt. An *Ernst Zimmer*, den Betreuer *Hölderlins*, richtet Härtling im selben Buch einen fingierten Brief:

Mein Wunsch, den andern zu erzählen, genauer noch: in die andere Person einzusickern, sie einzunehmen, schliesslich alles von ihr zu besitzen und zu wissen, nimmt gelegentlich überhand.

Ich taste mich durch Spielarten und Denkvarianten. Die Energie, das Unbegreifliche im Nächsten zu begreifen, hinterlässt mehr und mehr Spuren. Die Entstellungen nehmen zu. Die Ängste werden zu ausdauernden Wirbeln in meinen Phantasien und Träumen.

Eine dialogische Existenz in der Kunst auch nur zu versuchen, ist nichts Harmloses; sich im Schreiben auf den anderen einzulassen, beinhaltet immer auch die Gefahr des Selbstverlusts. Die fragliche, stets gefährdete Balance zu gewinnen zwischen einer anbietenden Nähe, die der Kunst nicht zugutekommt, und einer erkältenden Distanz, die vielleicht tödlich ist, das erfordert eine akrobatische Geschicklichkeit, die (und das macht die Sache noch heikler), gerade jungen Menschen nicht gelingen dürfte, denen doch umgekehrt alles Akrobatische am leichtesten fällt.

II.

Den jungen Peter Härtling glaubt man seit jeher zu kennen, so vertraut, wie kaum einen anderen Autor. Aber wen meint man, wenn man das sagt? Es gibt ihn nämlich in zwei Varianten, mindestens. Einerseits als eine Figur, die er selber später, im Rückblick und aus der Erinnerung, beschrieb und entwarf. Und andererseits als jungen Lyriker, der als ein gerade Zwanzigjähriger die ersten Gedichte veröffentlichte. Und beide, die späte Erinnerung, die frühe Wirklichkeit, scheinen nichts miteinander zu tun zu haben, als kennten sie sich nicht. Und ich frage mich, ob es das auch bei anderen Autoren in diesem Ausmass gibt.

«Das meiste Kinderunglück bleibt sprachlos», schrieb Härtling 1977 in einem Aufsatz über *Hermann Hesse*. Da war er schon seit langem daran, sein eigenes «Kinderunglück» (ein zu harmloses Wort für die kindliche Ausgesetztsein in einer geschichtlichen Katastrophe), und damit sich selber als Kind und als Halbwüchsigen, aus der Sprachlosigkeit herauszuschälen, Schicht um Schicht. Er hat mehr als ein Buch, mehr als einen Ansatz dazu gebraucht. «Porträt einer Erinnerung», hiess der Untertitel des Romans «Janek» von 1966 — «Nachprüfung einer Erinnerung» derjenige von Zwettl (1973). Vertrauen in die Erinnerung — und tiefe, durch den als «Nachprüfung» bezeichneten Vorgang bekräftigte Skepsis gehören zu diesen Büchern (deren Reihe sich fortsetzt über das Meisterwerk «Nachgetragene Liebe» (1980), bis zu «Herzwand» (1990). Und gegen alle Skepsis setzt sich immer wieder die Kraft der Erinnerung durch, auch das Vertrauen in die mit ihr untrennbar verbundene Phantasie. Und so wird der Junge, der in der desolaten Völkerwanderung des Kriegsendes mit den Eltern in Olmütz in Mähren zur Flucht aufbrach und als Halbweise in Nürtingen ankam, wenig später eine Waise war und ganz auf sich gestellt — so wird dieser Halbwüchsige zu einer literarischen Figur. Nicht Held einer Autobiographie, auch nicht eines Romans, sondern Protagonist und Leitmotiv eines Textes, der, ein work in progress, über zwei Jahrzehnte hinweg entstand; eine literarische Figur und als solche ein Repräsentant der Zeitgeschichte (die, wir vergessen es gerne, auch von Kindern erlebt wird). Aber das Werk gewinnt nicht unter dem Druck der unmittelbaren Erfahrung Gestalt — dafür steht, unvergessen, dasjenige *Wolfgang Borcherts*, sondern aus der Kraft der Erinnerung und ist dadurch nicht weniger glaubwürdig. Denn dies gehört zu den grossen Leistungen der Erinnerung (und eines Schreibens, das aus ihr schöpft): dass sie es mit dem Vergessen aufnimmt, die Stimmen hört, die in ihrer Zeit nicht laut werden durften. Dass geschichtliche Abläufe und Katastrophen immer auch Biographien sind, und nur erfasst werden können, wenn man sie auch als von einzelnen gelebte Geschichte versteht: das wird in den der Erinnerung gewonnenen Werken Härtlings so deutlich wie bei kaum einem anderen Autor.

Was das mit dem Lyriker Härtling zu tun habe, vor allem mit dem jungen Lyriker, mag man sich fragen. Nichts und alles. Nichts, weil die Erfahrungen, von denen die Prosa erzählt, in der frühen Lyrik («*Poeme und Songs*», 1953; «*Yamins Stationen*», 1955; «*Spielgeist, Spiegelgeist*», 1962) nicht vorhanden scheinen. Und alles: weil beides, Lyrik und Prosa, sich ergänzt; weil die Gedichte nicht aus dem Gesamtwerk herauspräpariert werden dürfen.

Der Kahlschlag und die Stunde Null (Schlagworte der Nachkriegszeit) werfen keinen Schatten in die frühen Gedichtbände; eine Traumwelt wird evoziert. Doch dies ist unverkennbar: der Träumer schläft schlecht; die Erfahrungen des Tages werden zwar nicht beschrieben; aber in den Verzer-

rungen und Verdeutlichungen des Traumes irrlichtern sie durch die Nacht. Bei jedem Lesen fällt neu auf, wie stark diese Gedichte von den Figuren leben, die sich der junge Dichter entwarf; ohne sie kann er offensichtlich nicht schreiben, vielleicht nicht leben. Sie heißen Don Quichotte und Chagall im ersten Bändchen; im zweiten dann tritt Yamin auf (Abkürzung von Benjamin: Übername des Autors, des Jüngsten in der Redaktion einer Zeitung). Da sucht und erfindet sich einer seine Gefährten, wie einsame Kinder sich imaginäre Freunde und Tiere erfinden, mit ihnen Gespräche führen, als wären sie da. Bereits im allerersten Gedicht wird Don Quichotte als «Schlafbruder, Songmacher, Trümmerclown» angesprochen; der Zwanzigjährige erfand, was er zum Überleben brauchte: eine Trostfigur für das verängstigte Kind — und vor allem einen, den «Trümmerclown», den man vorausschicken konnte, den Weg zu erkunden und zu erproben, ob nicht eine andere Wirklichkeit denkbar war als die vorhandene. Zugespitzt gesagt: der junge Dichter setzte die Phantasie als Lotsen ein, um selber die Gefahren nicht so genau sehen zu müssen. Es gibt Erfahrungen, die man nur erträgt, wenn man sie im Augenblick nicht bewusst werden lässt, gerade als Kind; man trägt eine Tarnkappe auch vor sich selbst. Erst die Erinnerung schafft die Tarnkappe ab.

III.

In «Yamins Stationen» steht, unvermittelt und überraschend, ein Gedicht, das über diese frühe Phase hinausweist:

paul klee

*hinter den fensterscheiben weint PAUL KLEE
er sieht die leute vorübergehn
und sie werden lauter striche*

er sieht lauter striche vorübergehn

und die striche gehn vor den scheiben

Die Frage ist hier nicht, ob der junge Lyriker Klee richtig sah; er hat aus dessen Bildern eine Situation geahnt, die er für sich selber fürchtete, und sie in wenigen Worten wie mit Strichen festgehalten: wie es wäre, von den anderen auf immer durch eine durchsichtige, aber undurchdringliche Scheibe getrennt zu sein. Und es ist nicht falsch zu sagen, Härtling habe ein Leben lang gegen diese Scheibe angeschrieben, gegen das Schrumpfen der Menschen zu blossen Zeichen. Ohne dass freilich die trennende Scheibe je ganz und für immer verschwunden wäre. Dürfte sie denn verschwinden, ohne dass Kunst zu Kitsch, Leben zu Illusion verkäme? Zugespitzt gesagt: ebensogut wie dem dialogischen Element in Härtlings Gedichten könnte

man den Spuren des Fremdseins in seinem Werk nachgehen. «*Das Fremde ist das Normale*» — uneingeschränkt, hart steht dieser Satz im Prosaband «*Der Wanderer*» (1988), einem mäandernden Gang durch die vielen Varianten von Fremdsein, Einsamkeit, Unruhe. (Und doch ist gerade dieses Buch ausgesprochen dialogisch komponiert — als wolle der Autor in Form und Tonart eine Gegenkraft gegen die lastende Einsamkeit und Schwermut schaffen!)

Von hier ist es nur ein kleiner Schritt zu jenen Gedichten, in denen Härtling es wagte, gegen den Trend zum hermetisch-artistischen Gedicht eine dialogische Haltung auch in der Lyrik anzudeuten, ja sogar im Titel zu bekunden. Ich denke an den Band «*Anreden*» aus dem Jahr 1977. Die Vorstellung, einen anderen, er sei noch so ferne, anzusprechen, von ihm gehört zu werden, setzt offenbar bei Härtling die Sprache zu einer wunderbaren Leichtigkeit frei. Und doch — und vielleicht macht erst dies den fast unwiderstehlichen Zauber dieser Verse aus — und doch färbt immer auch eine Ahnung und Angst die Sprache, es könnte alles Reden umsonst sein und ins Leere gehen.

Das Scheitern des Dialogs droht gerade dort, wo es um Gespräche mit nahen Menschen geht. So im Gedicht: «*Zwei Versuche mit meinen Kindern zu reden*» — in dem der Versuch nur als Wunsch, ein letztlich unerfüllbarer Wunsch und also im Konjunktiv erscheint. Was bleibt, ist eine gleichsam spiegelverkehrte Hoffnung, der nächsten Generation könne das jetzt unmögliche Gespräch gelingen; in einer höchst ungewissen Zukunft also, die auch etwas vom Sankt Nimmerleinstag an sich hat:

*Nur wünsche ich
insgeheim,
Sohn, dass du, Sohn,
deinem Sohn
deine Erinnerung
nicht verschweigen musst,
dass du
einfach sagen kannst:
Mach es so
wie ich,
versuche
zu kämpfen,
zu leben,
zu lieben
wie ich,
Sohn.*

Die Frage, die sich hier vielleicht aufdrängt, ob die «Anrede» denn eine (heutige) lyrische Form sei, ob sie nicht das Gedicht zu nahe an den Leser heranrücke, beantwortet sich hier von selbst. Nicht nur wird keineswegs der Leser direkt angesprochen, sondern eine imaginierte, oder erinnerte Figur (die aber nicht mehr Traumfigur ist wie in «*Yamins Stationen*»); auch das intendierte oder skizzierte Gespräch selbst erscheint als vielfach gebrochen, Einsamkeit bleibt darin erhalten, unauflösbar; desto berührender wirkt der dennoch gewagte Versuch eines Dialogs.

IV.

In einem Aufsatz mit dem Titel «*Über den Gesprächspartner*» (1913) geht der russische Dichter *Ossip Mandelstam* der Frage nach, ob der Dichter einen Leser brauche, sich einen solchen überhaupt vorstellen dürfe. Die Frage verrät die Sehnsucht des jungen Dichters (er war damals zweiundzwanzig), gehört zu werden, einen anderen Menschen mit Worten zu erreichen; die Antwort, die er sich selber gibt, beweist eine erstaunliche poetologische Sicherheit. Dass das Niederschreiben eines Gedichts einen Leser voraussetze, dass der Dichter das brauche, was er einen «*Gesprächspartner*» nennt, das ist für Mandelstam so selbstverständlich, wie andererseits die einschränkende Bedingung, dass der Dichter diesen seinen Leser nicht kennen, ihn nicht als Freund und Zeitgenossen anreden dürfe. Der Leser existiert; aber er muss in der Ferne bleiben, beheimatet in der Zukunft, der «*ferne Nachfahr*». Denn: «*Die Wendung an einen konkreten Gesprächspartner beschneidet dem Vers die Flügel, nimmt ihm die Luft. Die Luft des Verses ist das Unerwartete. Wenn wir uns an das Bekannte wenden, können wir nur Bekanntes sagen.*» Der Lyriker braucht einen Leser, aber er darf ihn nicht kennen — das ist das überraschende, das fruchtbare Paradoxon, von dem Mandelstam ausgeht.

Und doch war es gerade bei ihm, der 1938 verfemt in einem stalinistischen Lager starb, jahrzehntelang mehr als ungewiss, ob er diesen Gesprächspartner, den «*späten Nachfahr*» je erreichen werde, ob seine Gedichte der Nachwelt überliefert würden. Dass seine Frau Nadesha seine Gedichte auswendig lernte und sie so, als Kassiber mündlicher Überlieferung in einer Zeit hochentwickelter Schriftkultur, weitertrug, könnte eine rührende Legende sein, ist aber Teil der Geschichte dieses Jahrhunderts: Zeichen einer grundlegenden Veränderung, die sich zu unseren Lebzeiten vollzog und die auch für die Autoren der Generation Härtlings Bedeutung hat. Welcher Autor könnte heute noch mit einer so bewegenden Selbstverständlichkeit Nachwelt in seine Überlegungen einschliessen, wie es der junge Mandelstam, aber gewiss nicht mehr der verfemte, tat?

Hier führt der Exkurs zu Härtling zurück, wird zu einem in die Tiefe sich öffnenden Hintergrund für dessen Gedichte. Gewiss wäre es falsch zu

sagen, es gebe in den Gedichten Härtlings keine Zukunft: aber es gibt keine Zukunftsgewissheit (schon das zitierte Gedicht an den Sohn zeigt es); die Zukunft bekommt kein Gesicht. Dabei beruft der Autor sich nicht auf Katastrophenmeldungen und Untergangsprophezeiungen; Andeutungen genügen. «*Was / wenn sich Farben und Figuren / nicht mehr / ändern; / was, wenn der / tägliche Blick aus dem Fenster / sich leert*», so beginnt schon das erste Gedicht der «*Anreden*». Ein anderes: «*Der unverbrauchte Tag will bitter werden.*» Und ein drittes, an Walter Benjamin gerichtet: «*Der Frost sitzt dir / im Mantel / sei es Sommer / oder Herbst.*» Da ist eine Todeslandschaft bereits angedeutet, eine Zukunft ohne Gesicht.

Dass das Dialogische, die Geste der Zuwendung, der imaginäre Gesprächspartner im Werk Härtlings, auch in seiner Lyrik so wichtig sind, das dürfte, ob ausgesprochen oder nicht, mit dem Zukunftsverlust unserer Zeit zusammenhängen, die als erste rational und kühl in Frage stellen muss, ob es noch eine Zukunft gibt. Desto wichtiger wird für den Autor die Frage, ob es möglich ist, einen Leser zu erreichen; desto wichtiger wird die Anrede: die der Zeitgenossen und die der Toten. Nicht den künftigen Nachfahr meint Härtling in seinen Gedichten; wenn er den Raum seiner Zeit verlässt, wendet er sich zurück in die Vergangenheit; seine Gesprächspartner sind, im weitesten Sinn, erinnerte, dem Vergessen entrissene Figuren, darunter Freunde und Zeitgenossen Hölderlins. Erinnerung, jetzt geschichtlich verstanden, ist auch hier bestimmend; aber nicht nostalgisch, nicht als Eröffnung eines Fluchtwegs. Gerade die einfachen, scheinbar kinderleicht verständlichen Gedichte der «*Anreden*» werden vertrackt, sobald man darauf achtet, wie sich in den retrospektiven Gedichten die Zeiten vermischen, verknoten. Auch Zukunft ist in der Vergangenheit enthalten — aber als eine bereits abgebrochene, zum vornherein zerstörte Zukunft.

«*was ist, Freund, / aus deiner Revolution / geworden*» —

fragt ein an *Gotthold Friedrich Stäudlin*, einen Freund Hölderlins und Anhänger der Französischen Revolution, gerichtetes Gedicht:

«*Haben die Gesichter / sich geöffnet? / Neigt sich der Mensch / Zum Menschen? / Gleich / unter seinesgleichen?*»

Da ist die Antwort bereits in der Frage enthalten; die Zukunft ist verdorrt, ehe sie entstehen konnte: was bleibt, ist eine unheimliche Brüderlichkeit der Enttäuschung.

In poetologischen Texten hat Härtling häufig nachgedacht über den Umgang mit der Zeit, die Verwurzelung der Literatur in der Geschichte, die Verknüpfung von Vergangenheit und Zukunft; sein Denken kristallisiert hier in sentenzhaften Sätzen, die, aneinandergereiht, eine eindruckliche Reihe ergeben:

«Die Literatur trägt nach, sie eilt selten voran. / Die Sprache ist hartnäckig, und das Denken löst sich nicht aus seinen Wurzeln; denn das Wort drängt nicht nach vorn, es erinnert sich. / Wer vorausschreibt, hat zurückgedacht.»

In diesem letzten Satz ist die Verknötung von Vergangenheit und Zukunft perfekt. Man muss aber, folgt man den Gedichten, weit zurückgehen, bis sich aus dem Zurückdenken ein Vorausschreiben ergeben könnte, bis in der Vergangenheit etwas wie Zukunft aufscheint, ein neuer Ursprung. Man muss hinter die Menschheitsgeschichte zurückgehen, bis zum Anfang, zum ersten Wort, aus dem (im Gedicht «*Kleine Genesis*») der Dichter schlüpfen möchte, wie das Kücken aus dem Ei. Bis zum Wunsch, der versteinerte Fisch möge, zurückgeworfen ins Meer, die Zeit neu beginnen lassen: «*Nicht so, wie sie wurde / und wie wir versteinerten.*» Oder auch nur bis zum Anfang, der in aller Gegenwart ist, bis zum Kind, das in jedem Erwachsenen lebt und also eine neue Spielart Geschichte auslösen könnte. Im Gedicht «*Nachgeburt*» erlaubt Härtling sich sogar den verpönten Reim:

*Was fang ich an,
ein Kind in einem Mann?
Ich reiss die Haut entzwei und schrei nach Leben,
ich fühle mich mir selbst zurückgegeben,
halte mich aus und geb mich hin
an das, was ich verlor und was ich bin:
das Kind in einem Mann —
wie fang ich an?*

V.

Das Kind im Erwachsenen, unsterblich und immer neu als Anfang und Hoffnung lebendig: da wären wir wieder beim Anfang, beim jungen Dichter, der, fast ein Kind, zu schreiben anfing und seine erfundenen Figuren in die Zukunft vorschickte. Ein allzuschöner Schluss; ich möchte ihm noch einmal einen dunklen Kontrapunkt entgegensetzen, ein Endzeitbild; und noch einmal die Lyrik vor dem Hintergrund der Prosa sehen.

Härtling ist mit poetologischen Bemerkungen zur Lyrik stets sparsam gewesen; aber es gibt von ihm eine Poetologie der Erzählung, die er selber eine «*schmutzige Ästhetik*» nennt: seine Frankfurter Vorlesungen «*Der spanische Soldat. Finden und Erfinden.*» Wer das Buch je in der Hand hatte, erinnert das harte, man könnte meinen reisserische Titelbild, die weltberühmte Photographie des weltberühmten Photographen Robert Capa: ein Soldat im spanischen Bürgerkrieg, der, im Lauf getroffen, die Arme emporwirft, gleich wird er zusammensinken. Das Töten, live vor Augen geführt — ist das Information, Kunst, Show? Die Frage hat höchste Aktualität gewonnen in den letzten Monaten; auch Poetologien können vor der Geschichte recht bekommen, von ihr eingeholt werden.

Ein Meisterschuss im doppelten Sinn ist also Anlass, Thema und Ziel von Härtlings Poetik, freilich nicht deren Sinn und nicht deren Ende. Ein Soldat hat den anderen getroffen, und der Photograph, seinerseits ein Jäger und ein Meisterschütze, trifft mit der Kamera den Augenblick des Treffens und Sterbens — beides mit jener Geschwindigkeit, in der *Paul Virilio* wohl als erster den Inbegriff der Aggressivität erkannte.

Und der Autor? Ist er der Dritte im Bunde, wenn er — als Poetologiedozent — erzählt, wie er, selber fast fieberhaft recherchierend, die Lebensspuren des Photographen aufspürt? Sucht er nun seinerseits den zu treffen, der den Todesschützen trifft? Das ergäbe ein fast absurdes Bild von drei Männern, die einander nachjagen, einer auf den Spuren des andern — und vielleicht entspräche es unserer gesellschaftlichen Situation gar nicht schlecht. Aber Härtling lässt keinen Zweifel, dass er das Erzählen nicht als ein Jagen und Treffen versteht, sondern als Finden und Erfinden (der Untertitel der Vorlesung), und dass hier ganz andere Gesetze gelten. Der Fund, den einer macht, ist immer auch ein Geschenk, vielleicht des Zufalls; er fällt nicht einfach zu, kann aber weder erzielt noch berechnet werden; und ein Erzählen, das als Finden und Erfinden definiert wird, ist als Widerstand gegen das tödliche Geschäft des Ziels und Treffens zu verstehen.

Um wie viel mehr gilt das für jenes zutiefst dialogische Element, das ich in der Lyrik Härtlings aufzuzeigen versuchte! Die Sprachgebärde der Zuwendung, die Anrede, sie will das Gegenüber nicht treffen, sondern eher berühren; nicht mit dem «treffenden Wort» (das Stilistikbücher anpreisen) erlegen, sondern eher mit einem leisen Ruf aufwecken. In der Poetologie Härtlings ist einmal von einem solchen Ruf (der kein Kommandowort ist, kein Appell) die Rede, und nicht nur beiläufig:

«*Effi, komm*»: jedem Fontane-Leser ist der Lockruf unvergesslich, mit dem die Spielgefährtinnen der Effi Briest die Freundin, die, ihnen entrückt, bereits verlobt und verloren im Inneren des Hauses sass, zu sich zurückrufen wollten. «*Effi, komm*» — das ist der Ruf der Kindheit, zurück in die Kindheit, zum Ursprung, wo die Zukunft noch offen wäre, neu beginnen könnte. Da ist es noch einmal, das Zurückdenken, um vorausschreiben zu können! Nicht zufällig verweilt Härtling als Poetologiedozent bei dieser Episode; sie erscheint als ein Gegenbild zum erfolgreichen Treffen und Töten. Etwas von diesem unpathetischen und vielleicht vergeblichen Ruf ist, als Anrede, wohl auch in seinen Gedichten hörbar.

Wie kein anderer unter den heutigen Lyrikern hat Härtling, um unsere Fremdheit wissend, auch in den Gedichten eine dialogische Existenz versucht. Er setzt damit, vermutlich gegen eigene Zweifel, jene utopische Interpretation der Geschichte fort, die Hölderlin meinte: «*dass wir ein Gespräch sind und hören voneinander.*»