

CHRISTIAN BENNE

AUTOBIOGRAPHIE UND MODERNE LYRIK

Vorüberlegungen am Beispiel Peter Huchels

1

Das autobiographische Schreiben ist von seiner Idee her ebenso plastisch wie sein Objekt. Allein dessen ästhetische Möglichkeiten schreiben auch ihm die Grenzen vor. Der Begriff des autobiographischen Schreibens nimmt namentlich von der Vorstellung eines festen Genres Abschied, das vorzugsweise in Prosa auftritt. Ohnehin ist das Gattungsbewußtsein der Autobiographie historisch jungen Datums; in vieler Hinsicht stehen wir heute wieder am Ausgangspunkt, das heißt auf dem Standpunkt des Zweiflers.¹ In einem vielbeachteten Aufsatz zur Theorie der Autobiographie hat Paul de Man schon vor fast einem Vierteljahrhundert gegen eine Bestimmung der Autobiographie als Genre argumentiert und geschlußfolgert: »Autobiography, then, is not a genre or a mode, but a figure of reading or

¹ Mit Recht legt zwar Ralph-Rainer Wuthenow den Unterschied zwischen autobiographischer Literatur und Memoirenliteratur vor allem auf den Anteil der Fiktionalisierung fest: Memoiren tendieren zur Geschichtsschreibung, Autobiographien zum Roman (s. Lemma »Autobiographie, autobiographisches Schrifttum« im *Historischen Wörterbuch der Rhetorik*). Die vielschichtigen Motivationen und Zwecke, die aus dergleichen literarischen Strategien ableitbar sind, sollten aber Ausgangspunkt wissenschaftlicher Untersuchungen sein, anstatt lediglich triumphierend nachgewiesen zu werden. Dies ermöglicht erst der vergleichsweise junge Begriff des autobiographischen Schreibens (vgl. aber Almut Finck, *Autobiographisches Schreiben nach dem Ende der Autobiographie*, Berlin 1999 und Martina Wagner-Egelhaaf, *Autobiographie*, 2. Aufl., Stuttgart 2005). Ein wesentliches, wenn auch nicht hinreichendes Element autobiographischen Schreibens im engeren Sinne scheint mit dem Trend zur »Thematisierung der Schreibsituation« zusammenzuhängen, der sich in unterschiedlichen Texten v.a. seit den 70er Jahren des vergangenen Jahrhunderts nachweisen läßt (s. Ulrich Breuer, *Autobiographisches Schreiben der 70er Jahre: Aspekte der Forschung*, in: *Jahrbuch für Internationale Germanistik* 33,2, 2001, S. 9-25, hier: S. 15; vgl. auch ders., *Bekenntnisse. Diskurs – Gattung – Werk*, Bern et. al. 2000). Ulrich Breuer und Martina Wagner-Egelhaaf sei an dieser Stelle persönlich für ihre nützlichen Hinweise gedankt.

of understanding that occurs, to some degree, in all texts.«² Wirkt vieles aus diesem Aufsatz heute auch abgestanden, hat zumindest dieser Satz noch Überraschungswert. Während es die Anhänger des Poststrukturalismus eilig hatten, das Subjekt zu dekonstruieren, vergaßen sie die andere Seite der Medaille, das autobiographische Potential, das sich aus der nie völlig dekonstruierbaren Subjektivität des Lesers ergibt. Es erging ihnen wie den Drachentöttern: Für jedes als Rhetorik oder Fiktion entlarvte textuelle Phänomen wuchsen zehn neue Lese- und Schreibstrategien heran, die sich keinen Deut darum scherten. Fernab theoretischer Konstrukte erfreuen sich Autobiographien und Selbstzeugnisse aller Art ungebrochener Beliebtheit.

Ich möchte das autobiographische Schreiben versuchsweise von einem Randphänomen her bestimmen, von dort, wo man es bisher am wenigsten vermutet hat, nämlich in der modernen Lyrik, die bei einschlägigen Untersuchungen nie mitgedacht wird. Am schmalen, heute aufgrund einer einseitigen, aber weit verbreiteten politischen Deutung relativ vernachlässigten Werk Peter Huchels soll das Wechselverhältnis von Autobiographie und Lyrik exemplarisch nachvollzogen werden. Die doppelte Umsetzung von Biographie in Poesie und von Poesie in Biographie weist, wie deutlich werden wird, am Ende durchaus genrespezifische Züge auf.

Zugegebenermaßen wirkt die Frage nach dem Verhältnis von moderner Lyrik und Autobiographie auf den ersten Blick hoffnungslos anachronistisch. Begann die moderne Lyrik nicht mit der kalten Zurückweisung aller autobiographisch eingefärbten Bekenntnislyrik? Hat uns nicht spätestens Hugo Friedrich³ belehrt, daß die Enthumanisierung des lyrischen Subjekts seit Baudelaire und Mallarmé jeden kommenden Versuch zum Scheitern verurteilte, in die Dunkelheit der Formensprache wenigstens das Licht autobiographischer Kohärenz zu streuen? Auf dem Weg in die Moderne hatten doch bereits die Erlebnislyriker bzw. ihre (romantischen) Erben das autobiographische Erleben zur von jeder Empirie gelösten ästhetischen Stimmungssymbolik umgeformt.⁴ Im modernen, artistisch *gemachten*

² Paul de Man, *Autobiography as De-Facement*, in: *The Rhetoric of Romanticism*, New York 1984, S. 67-81, hier: S. 70.

³ Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, Hamburg 1956.

⁴ Vgl. v.a. Michael Feldt, *Lyrik als Erlebnislyrik. Zur Geschichte eines Literatur- und Mentalitätstypus zwischen 1600 und 1900*, Heidelberg 1990. Interessanterweise bescheinigt Feldt am Ende ausgerechnet Peter Huchel eine Rückkehr zu bestimmten Zügen eines noch (bzw.: wieder) autobiographisch verankerten Erlebnisausdrucks, »ein Bedürfnis nach Selbstvergegenwärtigung des Subjekts im Erlebnis, das *nach* allen im Sinne der Avantgardegeschichte notwendigen Reduktionen in der Geschichte der Lebenswelt erhalten bleibt und der ästhetischen Spezialisierung einen Widerstand entgegenhält, der – wenn auch nur in der Fiktion – auf erlebnishafter Lebenswirklichkeit der Poesie besteht.« (S. 374).

Gedicht ist das Persönliche dann nur noch Material unter anderen Materialien,⁵ immer der Gefahr gewärtig, ins Triviale oder Lächerliche abzugleiten. Walter Höllerer, der als Dichter, Theoretiker und Organisator die Poetik der Nachkriegszeit prägte, hatte die »symbolisierende Dokumentation von biographischer Erlebniswirklichkeit«⁶ deshalb unmißverständlich verboten.

Unwahrscheinlich andererseits, daß die Explosion des autobiographischen Schreibens,⁷ die in den späten sechziger Jahren einsetzte und neuerdings wieder eine Hausse erlebt, an allen Lyrikern vorbeigegangen wäre. Bei Rolf Dieter Brinkmann heißt es schon früh: »Ich denke, daß das Gedicht die geeignetste Form ist, spontan erfaßte Vorgänge und Bewegungen, eine nur in einem Augenblick sich deutlich zeigende Empfindlichkeit konkret als snap-shot festzuhalten.«⁸ Die damaligen Kontroversen um das Alltagsgedicht, seine Auflehnung gegen das formale Experiment und den Anspruch des deutschen Kulturbetriebs brauchen hier jedoch nicht noch einmal beschrieben zu werden. Unstrittig dürfte sein: Autobiographisch ist das Alltagsgedicht trotz bzw. wegen seiner künstlichen Authentizität gerade nicht, bewußt blieb es impressionistisch und verweigerte sich der Darstellung lebenshistorischer Zusammenhänge oder Konstanten, die doch für jede Auffassung von Autobiographischem unumgänglich sind.

Gegen die Ideologie der unmittelbaren Erfahrung und der Künstlerschaft aller, die vom Ballast der literarischen Tradition und damit der eigentlich gemeinten politischen Vergangenheit befreien sollten, hat Reinhard Baumgart eingewandt, daß derlei Posen bald selbst zur tradierten Strömung reüssierten. Ganz im Sinne der zitierten, zur gleichen Zeit erschienenen Formulierungen Paul de Mans stellt er fest, daß kein autobiographisches Schreiben sich auf Dauer der Literatur entziehen könne – und kein Autor an der eigenen Biographie vorbei komme.⁹ Folglich müssen sich

⁵ Gottfried Benn, Probleme der Lyrik, in: Sämtliche Werke VI (Prosa 4), Stuttgart 2001, S. 9-44.

⁶ Walter Höllerer, Gedichte. Wie entsteht ein Gedicht?, Frankfurt/M. 1964, S. 71.

⁷ Ein häufig übersehener Teil des Autobiographie-Booms seit den späten 60ern, und durchaus nicht nur dessen Begleiterscheinung oder Nebeneffekt, ist auch die Zunahme wissenschaftlicher Studien zum Thema, etwa Bernd Neumanns *Identität und Rollenzwang* (Zur Theorie der Autobiographie, Frankfurt/M. 1970), oder die wenig bekannte, noch stark marxistisch angehauchte Dissertation von Peter Sloterdijk (Literatur und Lebenserfahrung. Autobiographien der Zwanziger Jahre, München, Hanser 1978).

⁸ Rolf Dieter Brinkmann, Die Piloten, Köln 1968, S. 6.

⁹ Reinhard Baumgart, Das Leben – kein Traum? Vom Nutzen und Nachteil einer autobiographischen Literatur, in: Literatur aus dem Leben. Autobiographische Tendenzen in der deutschsprachigen Gegenwartsdichtung. Beobachtungen, Erfahrungen, Belege, hrsg. v. Herbert Heckmann, München 1984, S. 8-28.

selbst im hermetischsten lyrischen Gewebe wenigstens noch Spuren jener Motivation nachweisen lassen, die es hervorbrachten. Erinnert sei an die Debatten um die hermeneutische Billigkeit biographischen Wissens, die sich ausgerechnet am Werk Paul Celans entzündeten.¹⁰ Die Problemstellung, die sich daraus ergibt, lautet: Lassen sich spezifische Funktionen und Formen des Autobiographischen im Kontext der modernen und hermetischen Lyrik identifizieren? Im Anschluß an einleitende theoretische Vorbemerkungen soll ein vorsichtiger erster Versuch unternommen werden, der Autobiographie-, aber auch der Huchelforschung ein neues Untersuchungsfeld zu erschließen.

2

Anhand einer zentralen Figur moderner Dichtung hat Franz Fühmann noch ein Jahrzehnt nach dem Tode Celans die Bedeutung des Autobiographischen für die Lyrik bekräftigt. Bemerkenswert an seinem Trakl-Buch, unerreicht als Anleitung zur Lektüre moderner Gedichte, ist vor allem der Umstand, daß es seinerseits auch eine Autobiographie des *Lesers* Fühmann darstellt. Das *Ich* der Gedichte Georg Trakls wird zum empirischen Ich Fühmanns, der sich der Fiktionalität dieser Übertragung selbstredend bewußt ist. Die Gedichte Trakls sind ihm Protokolle nicht von Sachverhalten, sondern von (eigenen) dunklen Stimmungen, bangen Andeutungen, durchgespielten Haltungen, die dem gelebten inneren Leben näher kommen als der von äußeren Daten abgesteckte Rahmen.¹¹ Sein Beispiel demonstriert eine Anomalie des deiktischen Systems lyrischer Texte, die Autoren und Lesern intuitiv immer schon selbstverständlich gewesen sein mag. Heinz Schlaffer konnte sie in einem wegweisenden Aufsatz wissenschaftlich herausarbeiten.¹² Das sogenannte lyrische Ich verweist demnach,

¹⁰ Hans-Georg Gadamer, *Wer bin Ich und wer bist Du? Kommentar zu Celans Gedichtfolge »Atemkristall«*, in: *Gesammelte Werke*, Bd. 9 (Ästhetik und Poetik II), Tübingen 1993, S. 383-451; Peter Szondi, »Eden«, in: *Schriften II*, Frankfurt/M. 1978, S. 390-398. Hinweise zur neueren biographischen Celan-Forschung z.B. bei Jean Bollack, Paul Celan. *Poetik der Fremdheit*, Wien 2000, Theo Buck, *Celan-Studien*, Aachen (seit 1993) oder im Kommentarteil von Paul Celan, *Die Gedichte*, hrsg. v. Barbara Wiedemann, Frankfurt/M. 2003.

¹¹ Fühmann hat an anderer Stelle selber eindrucksvolle, heute leider nur wenig beachtete Dichtungen der eigenen Lebensgeschichte geliefert; vor allem natürlich *22 Tage oder die Hälfte des Lebens*. Bemerkenswert auch das dokumentarischere und soeben aus dem Nachlaß erschienene *Ruppiner Tagebuch* (Rostock 2005).

¹² Heinz Schlaffer, *Die Aneignung von Gedichten. Grammatisches, rhetorisches und pragmatisches Ich in der Lyrik*, in: *Poetica* 27, 1995, S. 37-57.

auch und vor allem in seiner expliziten Form als Personalpronomen der ersten Person, nicht auf den als Verfasser der Verse angenommenen Autor, sondern auf ihren Leser, besser: Sprecher. Lyrik ist als Textsorte verwandt mit anderen Genres, die auf das Nachsprechen hin entworfen sind. Das lyrische Ich ist das Ich des jeweiligen Sprechers, der damit in eine Rolle schlüpft. Im Unterschied zu Eiden, Gebeten oder Zauberformeln liegt in der Lyrik lediglich nicht auf der Perlokution, sondern auf der Illokution des Rollenspiels das Hauptgewicht. Der Rezipient eignet sich das Gedicht an, indem er sich in die Rolle des lyrischen Ich versetzt.

Die deiktische Anomalie lyrischer Texte geht übrigens so weit, daß die Verwendung der zweiten Person ganz folgerichtig nicht als Anrede des Lesers, sondern als Selbstanrede des lyrischen Ich verstanden werden kann. Bezogen auf unser Thema heißt dies: Dem Lyriker ist es aus strukturellen Gründen unmöglich, »ich« zu sagen und nur sich selbst zu meinen. Das lyrische Ich ist gleichsam anonym, im Zweifelsfall stellvertretend für ganze Gruppen oder Generationen. Die Entäußerung von Gedichten geht mit einem Ich-Verlust einher, der sich in Prosa nicht mit gleicher Notwendigkeit ereignet. »Je est un autre« – »Ich ist ein anderer«: Jenes vielzitierte Programm Rimbauds, das am historischen Eingang zur modernen Dichtung steht, beschreibt womöglich nur die Einsicht in das Grunddilemma lyrischer Deixis, die zur *Praxis* der modernen Dichtung führte. Moderne Lyrik wäre dann die Schlußfolgerung aus dem Wissen um die systematische Unmöglichkeit von Erlebnislyrik.¹³

Die Tatsache, daß autobiographische Inhalte gerade bei den hermetischsten Lyrikern – das Beispiel Celans wurde schon genannt – augenscheinlich dennoch eine zentrale Rolle spielen, spricht weniger für die Auflehnung gegen unvermeidliche Gattungskonventionen als für eine radikale Instrumentalisierung der verbliebenen medialen Potentiale des Gedichts. Mittels Privatmythologien und autobiographischer Chiffren nämlich überwindet das moderne Gedicht den Ich-Verlust des Autors. Sie funktionieren als universelle Kryptographen, die den Leser zur Entzifferungsarbeit und einer nie gekannten Hingabe an den Text zwingen und damit das Gedicht vor Banalisierung und dem Fluch der Gebrauchsform retten. Gerade weil das Gedicht immer schon eine Tendenz zum Paradigmatischen hat, wird ihm durch das Private entgegensteuert. In seiner Sphäre entsteht ein Paralleluniversum, das Autor und Leser unter Ausschluß der Öffentlichkeit gemeinsam bewohnen.

¹³ Ein Vergleich mit den bildenden Künsten könnte Anlass zu noch grundlegenden Reflexionen geben. Während man durch den reinen Augenschein ein Porträt vom Selbstporträt nicht unterscheiden kann, verhelfen auf dem Gebiet der Literatur die Pronomen nur angeblich zur Eindeutigkeit. Klüger als der Kunsthistoriker fühlt sich der Philologe jedenfalls nur um den Preis der Selbsttäuschung.

Lediglich zwei ernstzunehmende Einwände gegen die Möglichkeit autobiographischen Schreibens im lyrischen Genre gilt es vor dem Eintauchen in ein konkretes Universum vorab zu entkräften. Erstens: Sind Autobiographien nicht per definitionem an narrative Strukturen gebunden, ist also alle nicht-balladeske Lyrik im Grunde von vornherein auszuschließen? Wäre, zweitens, nicht der Versuch einer Grenzziehung zwischen autobiographischer Empirie und den literarischen Fiktionalisierungen angesichts der oben dargestellten deiktischen Sondersituation der Lyrik ein besonders aussichtsloses Unterfangen?

In seiner komparatistischen Studie über die Kindheitsautobiographie vor allem des 20. Jahrhunderts hat Richard N. Coe die Besonderheiten dieses Subgenres beschrieben. Ihr gehe es weniger um die Erzählung des Lebensweges oder um die wahrheitsgetreue Wiedergabe chronologisch geordneter Erinnerungen, als um die Schaffung einer autonomen anderen Welt, einem Hort der Tradition im Zeitalter des Traditionsverlustes. Es sei eine Welt, die sich durch Magie und Spiel auszeichne, in der die Regeln der Erwachsenen außer Kraft gesetzt scheinen – die Kindheitsautobiographie tendiere deshalb, so Coe, zur Lyrik.¹⁴ Leicht läßt sich diese Perspektive umkehren und für die Lyrik fruchtbar machen – Autobiographien sind für Coe nämlich ganz traditionell in Prosa verfasst. Zunächst dürfte einleuchten, daß Magie und Spiel und die Zertrümmerung der Mimesis eine besondere Affinität zur modernen Poesie aufweisen. Wenn sich die Autobiographie dieser Mittel bedienen kann und dergestalt der Lyrik sich annähert, schließt diese rein formal die Autobiographie jedenfalls nicht aus.

Keineswegs fehlt der Lyrik ein Minimum an lebenshistorisch-narrativem Zusammenhang. Der Begriff des Erzählens ist nur dann ein theoretisches Hindernis, wenn er in traditionell-strukturalistischer Manier vom Plot hergeleitet wird. Als die experimentelle Literatur sich vom kohärenzerzeugenden Plot verabschiedete, war dies indes nicht das Ende des Erzählens. Teleologie und Dynamik als Grundbausteine der Narratio verlagerten sich nun auf die Ebene der Wahrnehmung. Die neuere und seit dem Strukturalismus gereifte Narratologie hat dem Rechnung getragen. Eine Erzählung setzt dem Begriff nach nicht mehr notwendigerweise verknüpfte Handlungssequenzen voraus, sondern lediglich ein reiches menschliches Bewußtsein, das sein Dasein in der Welt erfährt.¹⁵ Der Gedanke, die mo-

¹⁴ Richard N. Coe, *When the Grass was Taller. Autobiography and the Experience of Childhood*, New Haven, London 1984.

¹⁵ Vgl. z.B. Monika Fludernik, *Towards a »Natural« Narratology*, London, New York 1996, S. 20-31. Die Freiburger Anglistin zeigt sich an dieser Stelle deutlich von Heidegger inspiriert – früher unerhörte Töne in der Narratologie.

derne Lyrik habe sich dies ebenso wie die moderne Erzählkunst zu eigen gemacht, ist wohl so abwegig nicht.

Es soll schon an dieser Stelle die These gewagt werden, daß die gesamte Schule der naturmagischen Dichtung,¹⁶ aus der Peter Huchel hervorgegangen ist, in diesem Sinne autobiographisch ›erzählt‹. In dieser Tradition¹⁷ werden private Orte der kindlichen Wahrnehmung in ihrem magischen Beziehungsreichtum geschildert und dergestalt mythologisiert, daß sie über ihre autobiographische Herkunft hinaus von Geburt und Verlust, Wachstum und Verfall einer Welt erzählen, die auch jene wiedererkennen mögen, die sie nicht selbst erlebten. In Bobrowskis Memelland, Wulf Kirstens »erde bei weißen«, Peter Huchels Havelland stecken Erzählungen in dem eben skizzierten Sinne, insofern sie die Ausgesetztheit des Individuums in ihrer Welt thematisieren; gerade deshalb spielen die spezifischen geographischen Orte, spielen Steine, Pflanzen, Gewässer eine so zentrale Rolle.

Ein in diesem Sinne erweiterter Begriff des autobiographischen Schreibens beantwortet auch die heikle Frage nach der Rolle der Fiktionalisierung. Das literarische autobiographische Schreiben darf sich die Hände in ontologischer Unschuld waschen. Die erinnerte Vergangenheit ist immer schon erdichtete und verdichtete, ausgewählte, das heißt erfahrbare, nicht unbedingt erfahrene Realität. Mnemosyne ist bekanntlich die Mutter der Musen, und vermutlich war ihr Kalliope, nicht Klio die liebste der Töchter. Elegant vermag der Lyriker das verminten Gelände der Fiktionalitätstheorie zu umgehen: Im Multiversum der Kunst ist wie im Animismus des Kindes alles Realität – und alle Realität Fiktion.¹⁸ Lyrisch rekonstruierte ›autobiographische‹ Umstände in diesem Verständnis müssen nicht empirisch abgesichert sein. Sie sind historisch dennoch ›wahr‹, gerade weil sie mithilfe des individuellen Schicksals eben von diesem absehen und den Einzelfall zum Exemplum gestalten, das der individuelle Leser oder Nachsprecher auf sich wieder anwenden kann.

¹⁶ Für Auseinandersetzungen um die Begriffe des Naturmagischen oder der Naturlyrik ist hier nicht der Ort.

¹⁷ Eine Tradition, die innerhalb der deutschsprachigen Literatur mit Wilhelm Lehmann und Oskar Loerke beginnt und schließlich über das Vorbild Huchels vor allem von Autoren der DDR weitergeführt wird – Johannes Bobrowski, Georg Maurer, Heinz Czechowski, Wulf Kirsten.

¹⁸ Die modellhafte Konstruktion von Lebenswelt wäre also die erste Leistung von Fiktion, oder, wie es bei Wolfgang Iser heißt, »die Welt des Textes zu irrealisieren, um sie dadurch zum Analogon – und das heißt zur Exemplifikation – von Welt zu machen« (Wolfgang Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre: Perspektiven einer literarischen Anthropologie*, Frankfurt/M. 1991, S. 43). Vgl. auch Rainer Warning, *Der inszenierte Diskurs: Bemerkungen zur pragmatischen Relation der Fiktion*, in: *Funktionen des Fiktiven (Poetik und Hermeneutik X)*, hrsg. v. Dieter Henrich u. Wolfgang Iser, München 1983.

3

Peter Huchels frühestes offensichtlich autobiographisches Zeugnis, *Europa neunzehnhunderttraurig*, war eine seiner ersten Publikationen überhaupt und erschien im Jahr 1931 in der *Literarischen Welt*. Wohl hat die Forschung diesen Text ausgeschlachtet; gewürdigt hat sie ihn bisher kaum, geschweige seinen Publikationskontext. Die 30er Jahre sind ein an bedeutenden literarischen Autobiographien reiches Jahrzehnt. In der Tat läßt sich historisch eine Blütezeit oder, nüchterner, eine Periode der überproportionalen Zunahme autobiographischen Schreibens identifizieren, die etwa Ende der 20er Jahre anhebt¹⁹ und in der Nachkriegszeit langsam wieder abflaut, ehe, wie erwähnt, Ende der 60er Jahre eine neue Welle unter neuen Vorzeichen anrollt. Diese Autobiographie der Jahrhundertmitte ist keine rückschauende Memoirliteratur, auch keine Apologetik, wie viele Autobiographien der unmittelbaren Nachkriegszeit, sondern eine Verarbeitung der gesellschaftlichen Krise durch die mittlere Generation, die eine Kindheit »um neunzehnhundert« (Walter Benjamin) ihr eigen nannte und vom Ende des Ersten Weltkrieges geprägt worden war.²⁰ Ihr beherrschendes Thema ist das Exil, inneres wie äußeres. Die Situation des vertriebenen oder freiwilligen Migranten wird in den Meisterwerken der Gattung zur existentiellen Analyse, in der das Individuum seine Unbehaustheit in der Moderne, die Labilität seiner sozialen und sprachlichen Identitäten thematisiert und mithilfe der Autobiographie wieder festen Grund sucht. Wenn die Autobiographie der Jahrhundertmitte ihren Schwerpunkt häufig auf die Schilderung von Kindheit und Jugend legt, dann ist das nicht allein dem Alter der Autoren geschuldet, noch nicht einmal einer verständlichen Nostalgie und Sehnsucht nach der festgefühten Ordnung von Belle Époque und Alteuropa, sondern, grundsätzlicher, der Tatsache, daß sich die Situation des Kindes wie kaum eine andere für die Darstellung des überforderten modernen Individuums eignet. Das Kind ist gleichsam der natürliche Exilant, der sich in einer fremden Welt zurechtfinden lernen muß – nicht zuletzt mithilfe der Geschichten, die er über sich erzählt.²¹

¹⁹ Etwa ab Rudolf Borchards *Leben von ihm selbst erzählt* (1927).

²⁰ Vgl. den auch wegen seiner Theoriediskussion sowie seiner Bibliographie beeindruckenden Band von Hans-Edwin Friedrich, *Deformierte Lebensbilder. Erzählmodelle der Nachkriegsautobiographie (1945-1960)*, Tübingen 2000. Friedrich datiert den Anwuchs autobiographischen Schrifttums auf die Nachkriegszeit, womit er quantitativ sicher recht hat; speziell mit Blick auf die literarische Autobiographie würde ich den Anstoß dazu aber schon auf die späte Weimarer Republik datieren.

²¹ Vgl. Christian Benne, *Breve fra Sortehavet: Fallada, Benjamin og Borchardt – eller Barndomserindringernes fremtid*, in: *Livet som indsats*, hrsg. v. Sven Halse, Odense 2004, S. 123-145; ders., *Berührungsfeste. Canettis Kindheitserinnerungen wiedergelesen*, in: *Weimarer*

Die *Literarische Welt* war eine der bedeutendsten Literaturzeitschriften der Weimarer Republik. Begründet im Jahr 1925 von Willy Haas (und bis zu ihrem Ende 1933 auch von ihm geleitet), richtete sie seit dem Jahr 1928 autobiographischen Texten immer festere Foren ein, beginnend mit der Rubrik »Neben dem Schriftstellerberuf | Ein Zyklus Selbstbiographien«, die mit einem Text Max Brods über sich und seine Beziehung zu Kafka eingeleitet wurde.²² Konventionell im Aufbau und mit Dokumenten zu Kafkas Beamtenlaufbahn ausgefüllt, war hier von literarischer Ambition oder tiefeschürfendem Krisenbewußtsein noch nichts zu spüren. Die Rubrik wurde gleichwohl zur festen Kolumne und umbenannt in »Selbstdarstellungen deutscher Dichter«: ein Ausdruck, der zur damaligen Zeit noch keinen negativen Beigeschmack hatte. Nicht das Histrionische, sondern das dem neusachlichen Zeitgeist verpflichtete nüchtern-objektive Element in der Semantik des Darstellens sollte betont werden.²³

Eine neue Qualität erreichten erst die »Lebensläufe von heute«, eine weitere Rubrik, die seit der Doppelnummer 51/52 aus dem Jahr 1930 in unregelmäßigen Abständen erschien. Sie bestätigt aufs Schönste unsere Thesen über die Autobiographie der Jahrhundertmitte, besonders die Bedeutung der Migration als Mitauslöser der Krisenstimmung noch vor dem großen Exodus im Anschluß an die Machtergreifung der Nationalsozialisten. »Was wir hier geben,« heißt es in der groß aufgemachten Kolumne, »sind symptomatische Dokumente der riesigen gesellschaftlichen Umschichtungen im heutigen Deutschland: Lebenserinnerungen von – meist jungen – Menschen, die durch die Folge von weltgeschichtlichen Krisen und Katastrophen, die Deutschland und die Welt seit 1914 erleben, aus der

Beiträge 2, 2005, S. 206-218. Erinnert sei neben den bereits genannten Werken Rudolf Borchardts und Walter Benjamins etwa an Ernst Tollers *Jugend in Deutschland* (1933), Carl Sternheims *Vorkriegseuropa im Gleichnis meines Lebens* (1936), Theodor Wolffs *Der Marsch durch zwei Jahrzehnte* (1936), Carl Zuckmayers *Pro domo* (1938), *Second Wind* (1940) und *Als wär's ein Stück von mir* (1966), René Schickeles *Heimkehr* (1938), Klaus Manns *The Turning Point* (1944), Heinrich Manns *Ein Zeitalter wird besichtigt*, Stefan Zweigs *Die Welt von gestern* (1944) u.v.a. – auch die sog. innere Emigration äußerte sich autobiographisch (z.T. mit apologetischer Tendenz erst nach Kriegsende), so bei Erich Kästner, Hans Fallada, Reinhold Schneider. Die Verzahnung von Exil und Autobiographie ist spätestens seit Ovids *Epistulae ex ponto* ein bisher als solcher noch kaum erkannter Topos der europäischen Geistesgeschichte; er ist sogar schon bei athenischen Autoren des 5.-4. vorchristlichen Jahrhunderts entdeckt worden (s. Bernhard Zimmermann, *Exil und Autobiographie*, in: *Antike und Abendland* 48, 2002, S.187-195).

²² *Literarische Welt* 18, 1928, S. 3f.

²³ Das eigentlich autobiographische Element tritt bei den meisten Texten, darunter etwa bei Oskar Maria Graf (*Literarische Welt*, Nr. 19, 1931), Rudolf Pannwitz (Nr. 22, 1931), Hans Henny Jahn (Nr. 12, 1932) zurück oder wird, wie bei Jakob Wassermann zum »Versuch einer

Bahn geworfen wurden, und in eine andere Bahn gefunden haben (– oder auch nicht). « Diese autobiographischen Skizzen seien nicht tendenziös gemeint, sondern improvisiert und gehörten zum Projekt einer europäischen Erneuerung; fortlaufend sollten nun weitere »typische Symptome der allgemeinen Zersetzung und Allotropie«²⁴ gebracht werden. In den »Lebensläufen von heute« sind Krisenbewußtsein und das Gefühl von Ortlosigkeit identisch geworden, geronnen zu Warburgschen Pathosformeln. Das politische Engagement im antibürgerlichen Lager jeglicher Couleur scheint für die meisten Autoren den einzigen Halt und die letzte Heimat zu bieten; oft münden ihre autobiographischen Skizzen in einschlägige Glaubensbekenntnisse.²⁵

geistigen Autobiographie« (Nr. 26, 1931), einer Rekapitulation geistig-literarischer Einflüsse und einer konventionellen Betrachtung eigener ästhetischer Reifung. Am interessantesten ist noch Wilhelm Lehmanns *Biographische Notiz* aus der Nr. 3, 1932, die (kaum überraschend) schon einige Berührungspunkte mit Huchel aufweist.

²⁴ Lebensläufe von heute, in: *Literarische Welt*, Nr. 51/52, 1930, S. 9f.

²⁵ Einige typische Beispiele aus den »Lebensläufen«: Die Schwierigkeiten etwa bei der Schilderung des Lebenslaufes von Essad-Bey beginnen schon bei der Angabe des Geburtsortes: Er ist buchstäblich unterwegs geboren worden, irgendwo auf der Eisenbahnstrecke zwischen Europa und Asien. An diesem Zustand ändert sich wenig, seines bleibt ein Leben im Transit (*Literarische Welt* 5, 1931). Else Rützel, die eine behütete Vorkriegskindheit zwischen Köln und St. Petersburg verbrachte, wird nach privaten Tragödien endgültig von Krieg und Oktoberrevolution aller Bindungen beraubt (*Literarische Welt* 2, 1931). Schon die erste Ausgabe der »Lebensläufe von heute« (Nr. 51/52, 1930) wird nicht zufälligerweise von zwei Autoren aus jenen deutschen Grenzgebieten gestaltet, in denen wechselnde Identitäten schon immer das Schicksal der Menschen bestimmten. Kurt Heuser stammt aus dem Elsaß. Seine Heimat geht verloren, als er noch ein Knabe ist. Während viele Kameraden sich für Frankreich entscheiden, geht seine Familie nach Deutschland: »Ich habe seitdem keine eigentliche Heimat mehr.« Ausführlich schildert er seinen Weg über Berlin nach Afrika, wohin er mit 22 Jahren zieht: »Weshalb ich dahingegangen bin –, ach, seien wir ehrlich, ich weiß es nicht. Es war bestimmt keine Flucht, eher der Wille, meinen Anteil am tätigen Leben zu haben.« Als Baumwollpflanzer wendet er sich von der Kunst und von der Bohème seiner Jugend ab, Europa kommt ihm jetzt »wie ein sehr exotischer Erdteil« vor. Seine Rückkehr nach Deutschland mündet deshalb in völlige Desorientierung, der nur die diffuse antikapitalistische und antibourgeoise Haltung als Grundzug bleibt. Er schließt mit den beängstigenden Worten: »Aber die Zeit meiner Kameraden, so nahe sie ist, ist noch nicht gekommen. Bald sind wir bereit.« Parallel zu diesen Ausführungen beschreibt der junge Graf von Stenbock-Fermor seine Kindheit auf einem livländischen Gut. Minutiös wird der Sog der russischen Revolution geschildert, die alle seine Überzeugungen in einen vernichtenden Strudel reißt. Als deklasierter Gelegenheitsarbeiter hält er sich schließlich, fern der Heimat auch er, publizistisch über Wasser und wird zu einer Art Günter Walraff der Weimarer Republik (er plante z.B. den Titel *Deutschland von unten*). Nach verschiedenen politischen Seitenwechslern bekehrt er sich zum Marxismus.

Peter Huchels poetisch übertitelter Beitrag bildet vor diesem Hintergrund eine Ausnahme,²⁶ inhaltlich wie formal. Sein Text beginnt lyrisch, mit einem Gedicht als Eigenzitat, das die eigene Geburt sowie die Welt schildert, in die das lyrische Ich hineingeboren wurde:

Der Havel das Eis, den Kröten den Mund | öffnet April. | Der Himmel war vom Schnee noch wund, | ich kam auf die Welt, es regnete still | in der dritten Nacht April. | Die Milch der Mutter schmeckte gut, | der Birkenbusch wuchs, ich blieb nicht jung. | Die Mädchen nahmen mich in die Hut. | Ich lebe ohne Entschuldigung.²⁷

Huchel ist sich der oben erläuterten deiktischen Anomalie der Lyrik bewußt, das wird deutlich durch die Fortsetzung in Prosa. »*Dasselbe in Prosa gesagt*«, kündigt Huchel die Entkomprimierung seiner lyrischen Einführung an – und fährt prompt in der dritten Person fort, gewissermaßen als Konsequenz der Distanzierung vom empirischen Ich, die schon vom lyrischen Ich vorbereitet worden war.

Dank der fabelhaften Spurensicherung durch Hub Nijssen und Stephen Parker²⁸ können wir heute Huchels lyrische Überhöhung der eigenen Biographie ziemlich genau nachvollziehen. Huchel wird, wie im Gedicht geschildert, in der Tat am 3. April (und zwar im Jahr 1903) geboren. In Berlin-Lichterfelde, dem Geburtsort, dürfte er die Kröten aus dem Havellandkreis freilich nicht vernommen haben. Huchel datiert sich in seiner imaginären Zeitreise selbst in eine ideale Landschaft zurück und begründet, das ist heute nicht mehr umstritten, einen poetischen Mythos um die eigene Kindheit. Der April ist ihm zwar nicht, wie bei T. S. Eliot, der grausamste Monat, aber die Bedeutung, die ihm *The Waste Land* zuschrieb, gilt für Huchels gesamtes Schaffen ohne Abstriche: »mixing memory and desire«.²⁹

Die alte sächsische Schäferfamilie, der Huchel angeblich entsprang, gehört genauso zum Mythos wie die Figur des Großvaters, der bereits 1913 verstarb. Huchels Vater ist Beamter, und der junge Peter, der eigentlich Helmut hieß, wuchs vor allem in Steglitz und Potsdam auf. Daß er mehr »den Geruch von Aprilgras, Acker und Kühen« als »den Ruß der aufstrebenden Industrie« eingeatmet habe, ist wohl stark übertrieben. Aber es sind diese

²⁶ Allenfalls ein Beitrag des einst führenden Dadaisten Richard Huelsenbeck, auf den aus Platzgründen hier nicht eingegangen werden kann, erreicht sein Niveau.

²⁷ Peter Huchel, Europa neunzehnhunderttraurig, in: *Literarische Welt* 1, 1931, S. 3f.

²⁸ Stephen Parker, Peter Huchel. A Literary Life in 20th-Century Germany, Bern et al. 1998. Hub Nijssen, Der heimliche König. Leben und Werk von Peter Huchel, Nijmegen 1995, v.a. S. 482-520.

²⁹ T. S. Eliot, *Collected Poems 1909-1962*, London 1974, S. 63.

Erinnerungen, die den Kern seiner Identität ausmachen, sie sind anno 1931 deshalb subjektiv wahr und durch keine Chronologie widerlegbar.³⁰

Die Welt von Alt-Langerwisch ist keine Idylle, es kann in ihr durchaus erbarmungslos zugehen. Das Paradiesische ihres Zustandes, den Huchels frühe Lyrik schildert, liegt in der Selbstverständlichkeit des Daseins, im kindlichen Gefühl, Teil der Harmonie der animierten Welt zu sein. Die »ländlichen Siebenschläfer, die der Wälderjahre der Kindheit«,³¹ werden dementsprechend zur paradigmatisierten Biographie ausgebaut, die paßgerecht zur *Kolonne*, der Zeitschrift, die Huchels erste Arbeiten veröffentlichte, gearbeitet ist. Huchels autobiographische Reminiszenzen in Vers und Prosa leben den Wandel des Zeitgeistes am Ende der Weimarer Jahre vor. Programmatisch hatte sich die *Kolonne* gegen die Technikfixierung der Neusachlichkeit gewandt und die Darstellung von Natursujets und pflanzlichem Wachstum verteidigt.³² »Man trägt wieder Erde«, heißt es an anderer Stelle bei ihrem Herausgeber, Martin Raschke.³³

Huchels frühes autobiographisches Schreiben verfolgte den Zweck, sich eine Zeit in der Imagination zu erschaffen, die ihm der Zeitenlauf verwehrt hatte. Das Schreiben half jenen Versuchungen zu widerstehen, denen die

³⁰ In diesem Sinne würde ich auch die Auseinandersetzung um die in der Huchel-Forschung umstrittenen Thesen Stephen Parkers entschärfen wollen (s. etwa Axel Vieregg, *The Truth about Peter Huchel?*, in: *German Life and Letters* 41,2, 1988, S. 159-183. Parker konnte in seiner Biographie (Anm. 28), die frühere Artikel zusammenführt und deren absolutes Urteil auch abschwächt, m.E. im Großen und Ganzen überzeugend nachweisen, daß die von Huchel geschilderte Kindheit sowie sein behaupteter Familienhintergrund z.T. auf Erfindung beruhen, insbesondere die ländliche Kindheit in Alt-Langerwisch, wo er sich weit seltener und weit weniger kontinuierlich aufhielt, als man nach seinen eigenen Schilderungen annehmen mußte.

³¹ Huchel, *Europa Neunzehnhunderttraurig* (Anm. 27).

³² S. den »Vorspruch« zur ersten Ausgabe der *Kolonne* (1929) in: Klaus Schuhmann, *Lyrik des 20. Jahrhunderts. Materialien zu einer Poetik*, Reinbek 1995, S. 167f. In der Fixierung auf die Frage, ob darin ein Vorlauf zur nationalsozialistischen Bewegung zu sehen ist, vergißt man häufig, daß es sich hierbei um einen europäischen, wenn nicht sogar globalen Trend handelte, der genauso verbreitet war wie die gleichzeitige Politisierung der Literatur oder ihre Hinwendung zum Dokumentarismus. Ich denke an die Bewegung der *Southern Agrarians* in den USA, an die Entdeckung der *France profonde* jenseits des Rheins, an die europäische Begeisterung für Werke Knut Hamsuns und Johannes V. Jensens.

³³ Und zwar in der *Literarischen Welt* (Nr. 25, 1931; zit. nach Schuhmann, *Lyrik*, Anm. 32, S. 168f.). »Man trägt Erde« aber nicht als schickes nostalgisches Gegenstück zur gescheiterten Moderne, sondern als »Kritik von Trümmern«. Die Gesellschaft ist zerstört, der Gesellschaftsroman, die Stadt habe deshalb ausgespielt, so Raschke: »Es ist schon darum zu begreifen, daß der Epiker sich über die Grenzen der Heimatliteratur hinaus des Bauern bemächtigt, eines Lebenskreises also, der noch bestimmte Ordnungen kennt und eigene Gesetze, alles das somit, das der Epiker in den Resten der Gesellschaft nicht mehr erkennt« (ebd.).

Freunde erlagen: nämlich, wie es in *Europa neunzehnhunderttraurig* lakonisch heißt, dem »Hakenkreuz« oder dem kommunistischen »Parteibüro«. Sein ›dritter Weg‹ in den Gedichten aus der *Kolonne* ist deshalb nicht identisch mit einem Rückzug in die unappetitliche Bauernromantik, die sich dann doch unter dem Hakenkreuz etablierte. Um dieser Verwechslung zu entgehen, zog er seine erste Sammlung (*Der Knabenteich*) kurz vor ihrer Publikation 1933 sogar zurück. Der in der autobiographischen Skizze geschilderte Großvater, eine zentrale Figur auch für Huchels Lyrik, ist eben kein Bauer, sondern »legt sich heimlich eine Bibliothek auf dem Heuboden an und schreibt Verse«. Für ihn sind wie für den Enkel »Heide, Acker und Wiese« offenbar nur Inspirationsquellen ländlicher Urmythen: »Er glaubt nicht an Gott; eher an die Macht von Kuhbeschwörungen.«³⁴

Der Großvater gehört zu den zwar lebensuntüchtigen, aber souveränen Individuen, deren Kunst sich zur jeweiligen Autorität subversiv verhält und die Revolte des Individuums dagegenhält. Der Großvater »schreibt Verse [...], die Napoleon und Garibaldi verherrlichen und dem Dorfpastor ans Leder gehen«³⁵ – Huchel schreibt Verse, die den Großvater und seine Welt verherrlichen und dem politischen Zeitgeist ans Leder gehen. Huchels späterer Konflikt mit der DDR und ihrer Kulturpolitik liegt auf einer verlängerten Linie, die weit in die Kindheit reicht. Den Ansprüchen des privaten Lebens, sich selbst, dem Großvater und seiner Magd, ist er im lyrischen Werk und als Chefredakteur von *Sinn und Form* lediglich treu geblieben.³⁶ Es sei daran erinnert, daß es ausgerechnet das Gedicht *Kindheit in Alt-Langerwisch* war, welches Willy Haas als erstes Gedicht Peter Huchels in die *Literarische Welt* aufgenommen hat. Offenkundig hatte er, der Vertreter des liberalen Prager Judentums und eigentliche Entdecker Huchels, die Bedeutung privater Erinnerung und individuell erlebter Tradition als Gegenmittel zur politischen Radikalisierung schon früh erkannt.

³⁴ S. Huchel, *Europa neunzehnhunderttraurig* (Anm. 27). Viele der im *Knabenteich* gesammelten Gedichte tauchten später an anderer Stelle wieder auf. Das deutet doch stark daraufhin, daß Huchel sich nicht von den Gedichten selbst, sondern von einer möglichen Vereinnahmung durch die Blut-und-Boden-Ästhetik distanziert hat.

³⁵ Huchel, *Europa neunzehnhunderttraurig* (Anm. 27).

³⁶ Stephen Parker hat jüngst Huchels lyrische Privatmythologie in jenen Teilen, die sich aus heidnisch-wendischen Legenden des vorchristlichen Brandenburg speisen, mit der Mutter assoziiert und darin einen Gegensatz und Widerstand zur preußisch-christlichen und patriarchalischen Welt des Vaters sehen wollen. Die Dichtung werde zur Mission, ursprüngliche märkische Kultur durch Mythologisierung zu erneuern (vgl. v.a. den Artikel: Visionäre Naturbilder. Literarische und autobiographische Züge der Privatmythologie Peter Huchels, in: *Sinn und Form* 55,2, 2003, S. 257-266). Die auf ihre Weise durchaus patriarchalische Figur des Großvaters paßt zu dieser Konstruktion freilich schlecht.

»Ich lebe ohne Entschuldigung«, heißt es in den Eingangsversen von *Europa Neunzehnhunderttraurig*, als Wiederholung in der dritten Person beschließt der Vers den Prosatext. Huchels Herz schlägt »privat« weiter, anders als das der Gleichaltrigen, die sich in die »Arche der Partei«³⁷ gerettet haben. Die individuellen Arbeiter und ihre privaten Geschichten sind Huchel lieber als die Bürgersöhne, die sich der vermeintlich historischen Sache des Proletariats angedient haben. Ohne Entschuldigung leben heißt leben wie eine Pflanze, die der Rechtfertigung nicht bedarf. Dieses private Ich, das sich im »Schicksal seiner Generation«, das heißt in den Kriegsjahren, den Bürgerkriegswirren, den Jahren der Inflation, des Studiums, der Reisen durch Europa, schließlich der politischen Polarisierung erfährt, fällt nicht vom Himmel. Es wird von der eigenen Lebensgeschichte, insbesondere aber von den prägenden Erfahrungen der Kindheit zusammengehalten. Zwar gestattet Frankreich nach Jahren unsteten Wanderlebens so etwas wie »Privatleben«, aber es ist ein Privatleben, das nicht auszuhalten ist, weil ihm die Quellen der Kraft versiegt, die selbstbewußte Privatheit überhaupt erst möglich machten:

[...] in Deutschland hat er den Himmel zuerst gesehn, die Havel, die schilfige Nymphe und das birkenichte Flachfeldland. Er liebt die deutsche Sprache; sie ist das einzige, was er geerbt hat. Er liebt das Heimatland zum Trotz: wegen etlicher Bücher, einiger Freunde und Frauen, eines Hundes, die alle dort zur Welt gekommen sind.³⁸

Nicht von ungefähr fühlt man sich an den ersten großen Exilanten der deutschen Literatur, an Heinrich Heine, erinnert. Aber stärker als diesen drängt es Huchel zurück an die autobiographischen Wurzeln seiner Existenz; er wird sein Leben nicht, wie der große Vorgänger, im Exil beschließen können. Huchels Generation ist wahrhaft eine *lost generation* in dem Sinne, daß die Trauer um den Verlust zum Kern ihrer Identität geworden ist. Zumindest legen die »Lebensläufe von heute« diesen Schluß übereinstimmend nahe:

Ob er in Balzik am Schwarzen Meer lebt oder in Bayonne am Atlantischen, da gibt es wenig Unterschied. Denn das europäische Gesicht hat überall die eine Müdigkeit für den, der zwischenzeitig geboren ist und im Jahre neunzehnhunderttraurig. Er ist schon zu spät auf die Welt gekommen: er wird nie zur Zeit kommen.³⁹

³⁷ Huchel, *Europa neunzehnhunderttraurig* (Anm. 27).

³⁸ Ebd.

³⁹ Ebd.

Wenn eingangs die bis heute zumindest theoretisch fixierte Unvereinbarkeit von moderner Lyrik und autobiographischem Schreiben geschildert wurde, blieb ein Ausnahmefall unerwähnt. Dieser Ausnahmefall ist der aus politischen Gründen verfolgte Dichter, dem man auch in der Moderne die autobiographische Verarbeitung seines Schicksals nicht nachgetragen hat. Peter Huchel ist ein solcher Fall. In der Tradition modern-hermetischer Dichtung stehend,⁴⁰ hat ihm gleichwohl ein inhaltliches Motiv, nämlich die lyrische Darstellung seines politischen Schicksals in der DDR, nationale und internationale Aufmerksamkeit beschert.⁴¹ Aus heutiger Sicht gereicht Huchel diese Lesart eher zum Nachteil, läßt sie doch Zweifel an seiner Aktualität aufkommen. Die Herausforderung besteht nun darin, gerade bei einem solchen Lyriker Elemente autobiographischen Schreibens aufzuzeigen, die existentieller mit dem lyrischen Genre selbst zusammenhängen, die also nicht gleichermaßen in Prosa thematisiert werden könnten und die sich nicht auf politische Kommentare beschränken. Letztlich geht es um eine sehr große Frage, die hier nur exemplarisch angerissen werden kann: um die Frage nach der Funktionsweise der Erinnerung im Medium der modernen Poesie. Dieser Artikel wäre ungeschrieben geblieben, wenn Huchel dazu nicht noch vieles zu sagen hätte.

Erinnerung woran, an wen? In der modernen Poesie scheinen vor allem zwei mnestiche Bereiche im Zentrum zu stehen, nämlich traumatische Ereignisse und die Welt der Kindheit. Bisweilen, das ist bei Huchel aber nicht der Fall, gehört beides zusammen. An einigen Beispielen soll nun gezeigt werden, daß Huchels Kindheitserinnerungen einen autobiographischen Fundus bilden, aus dem noch seine späte und selbst die politische Lyrik schöpft. Die Verrätselung seiner Verse kann nicht, wie gemeinhin angenommen, primär der Maskierung und dem Versteckspiel gegenüber der DDR-Zensur gedient haben (obwohl sie sich dafür als hervorragend geeignet er-

⁴⁰ Otto Knörrichs Buch über *Die Deutsche Lyrik seit 1945*, das 1978, also kurz vor dem endgültigen Verstümmeln Huchels, bereits in der zweiten Auflage erschien und bis heute als ein Standardwerk gilt, beschrieb den Tod der literarischen Moderne, das heißt den Tod des sprachmagischen und hermetischen Tons in der deutschen Lyrik, als endgültig besiegelt mit Paul Celans Freitod im Jahr 1970. Ausnahmen bestätigen die Regel. Allein Peter Huchel hielt laut Knörrich noch die Fahne hoch: »In unveränderter Schreibweise setzt Peter Huchel sein schmales Werk kontinuierlich in unsere Tage hinein fort.« (Otto Knörrich, *Die Deutsche Lyrik seit 1945*, 2. Aufl., Stuttgart 1978, S. 370).

⁴¹ Vgl. schon Michael Hamburger, *The Truth of Poetry. Tensions in Modern Poetry from Baudelaire to the 1960s*, New York 1969, S. 258ff. Zuletzt Hub Nijssen, *Theophrast oder Ein Gespräch über Bäume? Ein neuer Beitrag zur alten Diskussion zu Peter Huchels Gedicht »Der Garten des Theophrast«*, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 48, 2004, S. 293-303.

wies), weil sie schon vor der Existenz dieses Staates entstanden war. Huchels Schreibweise ist nicht nur formal, sondern auch inhaltlich von Kontinuität geprägt gewesen. Seine autobiographische Privatmythologie, wie sie in der zum Teil erlebten, zum Teil erträumten Brandenburger Kindheit wurzelt, ist als gesonderte Sinnschicht seines lyrischen Werks von Beginn an präsent.⁴² Aus ihr erwuchs am Ende eine persönliche, bekennende Schreibweise im Sinne eines fortlaufenden Kommentars zum eigenen Leben, ein Leben, das sich durch den Rückgriff auf frühere Lebensphasen ständig neu interpretierte. Dergestalt läßt sich *Europa Neunzehnhunderttraurig* noch vom lyrischen Spätwerk her als Schlüsseltext begreifen.

Zwei Gedichte Huchels weisen unmittelbare Bezüge zu *Europa Neunzehnhunderttraurig* auf. Das Gedicht *Die dritte Nacht April*, das 1932 in der *Kolonne* veröffentlicht wurde und dessen erste Verse mit dem Textlaut aus der autobiographischen Skizze identisch sind, ferner ein Gedicht, das ihren Titel wiederholt, nämlich *Europa Neunzehnhunderttraurig* aus *Der Knabenteich*. *Europa Neunzehnhunderttraurig* ist, wie Axel Vieregg vermutet, ursprünglich vielleicht zum Schlußpunkt der gleichnamigen Prosaskizze bestimmt gewesen.⁴³ Die Selbstanrede würde die 1. Person aus *Die dritte Nacht April* sowie die 3. Person des restlichen Textes von *Europa Neunzehnhunderttraurig* jedenfalls bestens vervollständigen. Huchel hätte dann seine Kurzautobiographie mit einem lyrischen Selbstgespräch abgeschlossen, das den Ich-Verlust der lyrischen Deixis und den realen Ich-Verlust nach dem Ende der Kindheit auf eine Weise zur Sprache bringt, die zugleich Selbstanklage und Rechtfertigungsversuch ist:

EUROPA NEUNZEHNHUNDERTTRAURIG

Da doch in die Stadt Posaunen sprangen,
mit der Welle ferner Drähte
Neger auf den Grammophonen sangen:

⁴² In der grundlegenden und für die Huchel-Forschung noch immer maßgeblichen Studie Axel Viereggs wird Huchels lyrisches Werk nach seinem Aufbau einer politischen, existentiellen und naturmythischen Schicht beschrieben: Axel Vieregg, *Die Lyrik Peter Huchels. Zeichensprache und Privatmythologie*, Berlin 1976. Eine autobiographische Schicht, die ich für ebenso zentral halte, wird von Vieregg nicht gesondert behandelt, obwohl einige ihrer Elemente den anderen Kategorien durchaus subsumiert sind. Bei der autobiographischen Schicht der frühen Lyrik der Jahre 1925-1947 denke ich etwa an Gedichte wie *Die dritte Nacht April*, *Die Magd*, *Der glückliche Garten*, *Kindheit in Alt-Langerwisch*, *Die schilfige Nymphe* oder *Herkunft*.

⁴³ Peter Huchel, *Gesammelte Werke*, Bd. 1: *Die Gedichte*, hrsg. v. Axel Vieregg, Frankfurt/M. 1984, S. 373.

warum bist du spät noch mit dem Wind vor Gott gegangen,
einsam sprechen mit den Schlangen?

Auf Chausseen rädernden Radaus
tönen Läutwerk und Signal der Städte.
Warum nahmst du dir den späten Wind zum Haus?

Längst schon frorn die Himmelsöfen aus.⁴⁴

Prosaischer müßte dies lauten: Warum hast du das Paradies verraten, hinter Gottes Rücken mit den »Schlangen« dich eingelassen? Warum hast du dich vom Zeitgeist (der Weimarer Jahre) treiben lassen? Wo die Jazzinstrumente doch in Wahrheit die »Posaunen« des jüngsten Gerichts waren und zumindest die Mauern Jerichos zum Einsturz brachten (vgl. Josua 6)? Warum gabst du so spät das Paradies noch auf, warum gerade in dem Moment, da es mit »Läutwerk und Signal der Städte« ohnehin vorbei war – nur um nun auf ewig unterwegs im Exil zu sein? Denn das heißt doch »den späten Wind zum Haus« nehmen, wie die vierte Strophe vermerkt, daheim sein dort, wohin der Wind einen weht, in den müden europäischen Wanderjahren, die Huchel in der Prosaskizze geschildert hatte. Die »Chausseen« derselben Strophe, sie führen immer wieder nur in neue Städte, neue Jerichos, und nie zurück ins gelobte Land. Die abschließende Antwort, die Huchel sich selber gibt, fällt so wortkarg wie hoffnungslos aus.

Die »Himmelsöfen« gehören in die Welt der Kindermythen und Ammenmärchen, die Huchels mythische Magd, eine wiederkehrende Figur des Frühwerks, geraunt haben mag. Sie gehören in eine Zeit, die unwiderprüflich vorbei ist: für das Individuum, das seiner Kindheit entwuchs, für die Menschheit, die aus dem Stand der Unschuld vertrieben ist. Die Metaphern der Kälte und Vereisung, die auf Huchels späteres Werk bezogen oft als politischer Kommentar zur Entwicklung der DDR gelesen worden sind, haben eine von tagespolitischen Verhältnissen unabhängige Bedeutung.⁴⁵ Sie beschreiben die »Entzauberung der Welt«, aber anders als es Thomas Götz mit Hinweis auf Max Webers Protestantismus-Thesen vorgeschlagen hat. Nicht um das »Überleben lyrischen Sprechens«, das er mit seiner Hinwendung zur Kindheit, zu antiken Mythen oder zu Shakespeares Universum zu garantieren versuche,⁴⁶ geht es Huchel. Sondern um das *eigene*

⁴⁴ Ebd., S. 26.

⁴⁵ Vgl. schon Vieregg, Die Lyrik Peter Huchels (Anm. 42), z.B. S. 53.

⁴⁶ Thomas Götz, Die brüchige Idylle. Peter Huchels Lyrik zwischen Magie und Entzauberung, Frankfurt/M. u.a. 1999: »Als Dichter des 20. Jahrhundert (sic) hat Huchel über weite Strecken seines lyrischen Schaffens versucht, durch Bezugnahme auf die Kindheitswelt, die antiken (sic) Mythologie oder die Tragödienwelt Shakespeares, einen poetischen Zufluchts-

nackte Überleben – die Lyrik ist dazu nur *Mittel*, nicht Ziel und Zweck. Nicht das »Verstummen« des späten Huchel ist, wie Götz meint, »eine Reaktion auf seine eigene jahrelange Isolation, auf die mit dem ›Exil‹ verbundene Entwurzelung von der ursprünglichen Heimat der Mark Brandenburg, auf die Drohung des herannahenden Todes und letztlich auf die Entzauberung der Welt.«⁴⁷ Vielmehr war das lyrische Werk selbst diese Reaktion. Nur durch diese Pforte verschaffte Huchel sich wieder Eingang in die verlorene magische Welt. Nur im Akt des lyrisch überhöhten Erinnerns ließ sie sich konservieren.

Das Exil – Huchels Lebensthema ist auch das Lebensthema seiner Generation, wie schon die »Lebensläufe von heute« deutlich gemacht hatten. Wer ihn deshalb zum politischen Exildichter verkürzt, tritt nur an die Schwelle seines Werks. In der großen Gedichtsammlung *Gezählte Tage* aus dem Jahr 1972, der wichtigsten neben *Chausseen*, *Chausseen* (1963), hat Huchel dem Thema mit dem Gedicht *Exil*⁴⁸ ein Denkmal gesetzt, das vom Leser mehr als zeitgeschichtliche Kenntnisse fordert:

EXIL

Am Abend nahen die Freunde,
die Schatten der Hügel.
Sie treten langsam über die Schwelle,
verdunkeln das Salz,
verdunkeln das Brot
und führen Gespräche mit meinem Schweigen.

Draußen im Ahorn
regt sich der Wind:
Meine Schwester, das Regenwasser
in kalkiger Mulde,
gefangen
blickt sie den Wolken nach.

Geh mit dem Wind,
sagen die Schatten.
Der Sommer legt dir
die eiserne Sichel aufs Herz.
Geh fort, bevor im Ahornblatt
das Stigma des Herbstes brennt.

raum zu schaffen, in dem ein Überleben des lyrischen Sprechens möglich ist. Sein Verstummen zeigt sein Scheitern.« (S. 173).

⁴⁷ Götz, *Die brüchige Idylle* (Anm. 46), S. 173.

⁴⁸ Huchel, *Gedichte* (Anm. 43), S. 178f.

Sei getreu, sagt der Stein.
 Die dämmernde Frühe
 hebt an, wo Licht und Laub
 ineinander wohnen
 und das Gesicht
 in einer Flamme vergeht.

Zwar bestand für die Zeitgenossen kein Zweifel, daß Huchel hier die Jahre der Isolation am Hubertusweg verarbeitet hatte. Sein Schicksal war mittlerweile gut bekannt und seine Übersiedlung in den Westen hatte einiges Aufsehen erregt; unbestreitbar stellt die erste Strophe eine großartige Schilderung der verzweifelten Situation seines (inneren) Exils dar, in dem sich Huchel fast ein Jahrzehnt lang befand, ehe er die DDR verließ. Die »Schatten der Hügel«, die Beschatter der wenigen menschlichen Höhen und Erhebungen im flachen Land (im »Flachfelddland«, vgl. das Zitat aus *Europa neunzehnhunderttraurig*), die »Freunde« also in diesem Gedicht, sind falsche Freunde, die den Willkommensgruß durch ihre bloße Anwesenheit verderben und die man aus Vorsicht nur mit der Kunst des phatischen Schweigens, mit belangloser Rede abspeist. Aber die Beschattung und Bespitzelung, auf die hier angespielt wird, hat Huchel an anderer Stelle deutlicher verarbeitet, etwa in *Hubertusweg*,⁴⁹ das 1972 in derselben Gedichtsammlung erschien und übrigens den Heineschen Faden aus *Deutschland – Ein Wintermärchen* dort wieder aufnimmt, wo *Europa neunzehnhunderttraurig* ihn verlassen hatte.⁵⁰ Wir wissen ferner, daß Huchel sich im Westen ebenso exiliert fühlte wie in der DDR,⁵¹ seine Lage war aussichtslos, weil sie in jedem Falle in irgendeine Form des Exils mündete. Huchels Spätwerk ist Ausdruck eines Krisenbewußtseins, das nur eine wenig tröstliche Alternative kennt: an der offenen Wunde des Verlusts der Kindheitslandschaft zu verbluten oder ihr in der verbleibenden Zeit mit den Mitteln der Kunst noch Linderung zu verschaffen. Die Tage sind gezählt.

Es sind denn auch die »Schatten«, die zum Aufbruch raten, und in der Freiheit, die das Exil verspricht, schwingt die Todesahnung mit. Der »Wind«, ein alter Bekannter aus dem Gedicht *Europa neunzehnhundert-*

⁴⁹ Ebd., S. 222f.

⁵⁰ Vgl. etwa die Verse: »An diesem Morgen | mit nassem Nebel | auf sächsisch-preußischer Montur, | verlöschenden Lampen an der Grenze«.

⁵¹ Vgl. dazu die Auskünfte von Reiner Kunze, der ihn gut kannte, in dem Büchlein: Rainer Kunze, Mireille Gansel, *Die Chausseen der Dichter. Ein Zwiegespräch über Peter Huchel und die Poesie*, Stuttgart 2004, ferner Peter Huchel, *Gesammelte Werke*, hrsg. v. Axel Vieregg, Frankfurt/M. 1984, Bd. 2, S. 382ff. Materialreich auch Hub Nijssen, *Der heimliche König* (Anm. 28); seiner ausführlichen Interpretation von *Exil* (S. 489f.) kann ich allerdings weniger folgen.

traurig, regt sich im »Ahorn« – in Huchels Privatmythologie von jeher Symbol des Verfalls. Für den Fall des Bleibens verspricht dagegen der »Stein«, Sinnbild von Dauer und Beständigkeit,⁵² einen Neubeginn, bei dessen Anblick das Exil sich erübrigt. Den Lebensgang interpretiert er nicht wie die »Schatten« als Zyklus der Jahreszeiten, sondern grundlegender als Wechsel von Licht und Finsternis, als Tagesrhythmus – also nicht im fatalistischen Wissen um den Einbruch von Herbst und Winter, sondern als frohe Verheißung des anbrechenden Tages. Huchel erlöst den Leser nicht aus der Agonie. Keine letzte Strophe verrät, wie das lyrische Ich sich entschieden hat. Der Leser soll die Ausweglosigkeit der Situation selber in Schmerzen erfahren: mit den Wolken ziehen oder auf morgen hoffen?

Längst haben wir die Sphäre des Politischen durchschritten. Die fünf Rippen des herbstlichen Ahornblatts evozieren die Stigmata, die fünf Wundmale Jesu. Das »Stigma des Herbstes« ist das Leiden an der fortschreitenden Zeit der Vertreibung, am Kreuz des Exils, das zwar jeder Mensch seit der Vertreibung aus dem Paradies zu tragen hat, das den aus der irdischen Heimat Gerissenen aber besonders hart drückt. Huchels Spätwerk führt dem Menschen seine grundsätzliche Unbehaustheit in der Welt und unter den Elementen vor Augen, die ihn immer und überall zum Fremdling macht. Nicht mehr fühlt das lyrische Subjekt (in der 2. Person!) sich eins mit dem Kreatürlichen: »Es blickt dich | der Wald mit den Augen | des Marders an.«⁵³ Die Natur ist dem alten Mann, den Huchel hier im Gedicht *An der Lachswasserbucht* anspricht, zu dem ganz Anderen geworden.

Es ist die Figur des Großvaters, die Huchel in Selbstanrede in diesem wie in vielen anderen späten Gedichten heraufbeschwört und mit der er die eigene lyrische Persona einswerden läßt. Das Gedicht *Mein Großvater* von 1977 (aus dem letzten Gedichtband *Die neunte Stunde*, 1979), eine ergreifende Huldigung an den Marderjäger und Reusensteller, stellt die bange Frage: »Was wär, wenn ich fortliefe | und ließe ihn mit seinen Netzen, | Remisen und Fallen allein?« Das Verlassen der Heimat hat Huchel als Verrat an der Welt des Großvaters gedeutet – wie schon in *Europa neunzehnhunderttraurig*.

Ist somit keine Erlösung in Sicht, wo die Wahl nur noch zwischen zwei unterschiedlichen Arten des Exils besteht? Den letzten Dingen kann man sich durch Flucht jedenfalls nicht entziehen. Der »Stein« im Gedicht *Exil* bedient sich der Eschatologie denn auch als Argument. Angesichts des My-

⁵² »Chiffre des Bewahrenden und Zuflucht-Gewährenden im Fluß einer gehetzten Zeit.« (Axel Vieregg, *Die Lyrik Peter Huchels*, Anm. 42, S. 67).

⁵³ »An der Lachswasserbucht« (Huchel, *Gedichte*, Anm. 43, S. 18of.).

steriums von Vergänglichkeit und Auferstehung wird die Auflehnung gegen den Ort, den das Schicksal einem bestimmt hat, nichtig. Auch das Laub, eben noch Symbol des Verfalls, wird wieder das Licht erleben. Licht und Laub – Frühjahr und Herbst – heben einander in der Aurora, der mystischen Morgenröte auf, wie Jakob Böhme sie beschrieben hat.⁵⁴ Böhme, für Huchel zeitlebens eine der wichtigsten Inspirationsquellen,⁵⁵ ist in *Gezählte Tage* nicht ohne Grund ständig auf subtile Weise präsent.⁵⁶

Die mystische Vision, das Gesicht der Allharmonie allein, macht das Exil indes kaum erträglicher. Vieles deutet daraufhin, daß Huchel im poetischen Prozeß selbst einen mit mystischen Kräften verbundenen Ausweg gesehen hat. Die Kunst, die das Private zum Paradigmatischen umformt, ist Gegenmittel zum organischen und anorganischen Zerfallsprozeß, in dem sich nicht nur die Gesellschaft, sondern das Universum befindet, zur »allgemeinen Zersetzung und Allotropie«, wie es einst in der *Literarischen Welt* geheißen hatte (s.o.). Der Dichter wird zum Alchemisten, der die natürliche Alchemie der Natur kopiert, damit die scheinbar disparatesten Dinge wieder zu einer Materie sich amalgamieren: Das Gedicht selbst ist der *Athanos*, der alchemistische Ofen, der die ausgefrorenen »Himmelsöfen« ersetzen soll. Nur im Gedicht läßt sich die ursprünglich erfahrene Harmonie in der *prima materia* der großväterlichen Welt wiedergewinnen.⁵⁷ Vom Großvater wollte Huchel ja vor allem die Dichtkunst geerbt haben.

Die autobiographische Schicht von Huchels Dichten wäre demzufolge nicht in erster Linie nostalgisch motiviert, etwa im Sinne eines Dylan Thomas'schen Kindheitsparadieses (wie zum Beispiel in dessen berühmten Gedicht *Fern Hill*: »Now as I was young and easy under the apple boughs«

⁵⁴ Jakob Böhme, *Aurora oder Morgenröte im Aufgang*, hrsg. v. Gerhard Wehr, Freiburg i. Br. 1977.

⁵⁵ Vgl. v.a. Vieregg, *Die Lyrik Peter Huchels* (Anm. 42). Wenn die Einseitigkeit, mit der Vieregg Böhme als Schlüssel zu Huchels Werk verwendet, auch häufig kritisiert worden ist, so läßt sich die Bedeutung Böhmens trotz aller gerechtfertigter Einschränkungen etwa durch Christof Siemes dennoch nicht leugnen (Christoph Siemes, *Das Testament gestürzter Tannen*. Das lyrische Werk Peter Huchels, Freiburg i. Br., Rombach 1996).

⁵⁶ Im Gedicht *Alt-Seidenberg* (Huchel, *Gedichte*, Anm. 43, S. 201f.), das auf den Geburtsort Böhmens anspielt, hat er ihm wenige Seiten nach »Exil« ein Denkmal gesetzt, dessen Analyse ich mir hier aus Platzgründen versagen muß (vgl. aber Vieregg, *Die Lyrik Peter Huchels*, Anm. 42, S. 144ff.).

⁵⁷ In dem Gedicht *Der Herbst*, das schon im Jahr 1933 entstand, in einem Jahr also, da der Verfall sich unverblümt offenbarte, hat Huchel die Alchemie der Natur mit aller Deutlichkeit beschrieben. Augenscheinlich ist sie es, die dem Verfall und Ende – das übliche Thema von Herbstgedichten – entgegengesetzt ist. »Herbst, dunkler Herbst, voller Gerüche, | wo Wind dein Feuer groß beschrie, | wo Laub zu Gold kocht, dunkle Küche | der erddurchflamten Alchimie«.

usw.), sondern getragen von dem Wunsch, am Wandlungsprozeß der Welt aktiv teilzuhaben, den Zerfall aufzuhalten und wieder umzukehren.⁵⁸ Der von der Forschung konstatierte Einfluß Böhmes ließe sich daraus plausibler ableiten als bisher.⁵⁹ Huchels Interesse galt offenbar weniger dem christlichen Mystiker oder, wie bei Axel Vieregg, dem Zeichentheoretiker, als dem Alchemisten. Böhmes Beitrag zur Alchemie erstreckte sich vor allem auf naturphilosophische Fragestellungen und nur in untergeordnetem Maß auf metallurgische Theorien und Experimente. Alchemie bedeutete für ihn die auf alle vier Elemente sich stützende Eingangspforte zur Ergründung der Schöpfung, ein Erkenntnismittel der ständigen *Transmutation* alles Seienden, wie sie sich erst in einem letzten Schritt auch auf den religiösen Wandlungsprozeß übertragen ließ.⁶⁰

In analoger Weise verschmilzt Huchel im alchemistischen Ofen des Gedichts Elemente aus seiner autobiographisch begründeten Privatmythologie in eine Chiffrensprache, die auf konkrete biographische und universale menschliche Erfahrungen zugleich verweist. Wie Böhme geht es auch Huchel nicht um die Gewinnung des *lapis philosophorum*, sondern um Transformationsprozesse, die im Zerfall schon wieder einen Neuanfang garantieren. Vor diesem Hintergrund gewinnt Huchels sehr präziser Umgang mit den Elementen eine neue Dimension. Auch die letzte Strophe des Gedichts *Exil* entfaltet nun ihren ganzen Reichtum. Sie schildert einen alchemistischen Prozeß, auf dem die Hoffnung des »Steins« ruht, daß nämlich die Flamme der persönlichen Wandlung – sie muß ja nicht gleich religiöses Erweckungserlebnis sein – das Leiden am Schwebezustand zwischen Gehen und Verharren beenden möge.

In *Exil* spielen zwei Elemente eine Rolle, die sowohl im System der Alchemie als auch für Huchels Dichtung an zentraler Stelle stehen. Am *Kalk* und am *Wasser* bzw. an ihren Wandlungen läßt sich Huchels alchemisti-

⁵⁸ Damit unterscheidet sich Huchel von vielen bloß nostalgisch motivierten autobiographischen Zeugnissen. Vgl. zum Themenkomplex Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia*, New York 2001.

⁵⁹ Die These von der Bedeutung Böhmes bei Huchel geht auf Vieregg (Die Lyrik Peter Huchels, Anm. 42) zurück, der sie ins Zentrum seines Buches gestellt hatte. Neuerdings gibt es dazu auch skeptische Stimmen (etwa Siemes, *Das Testament*, Anm. 55, S. 20f.).

⁶⁰ Die Reinigung, die im chymischen Prozeß angestrebt wird, entspricht dem Heilsweg, der Stein der Weisen ist letztlich ein Christussymbol. »Es mag die Dynamik der Transmutationsprozesse gewesen sein, die Böhme an der Alchemie vor allem faszinierte – kam sie doch seinem Verständnis der sich in ständiger Bewegung vollziehenden Welterschöpfung entgegen.« (so Ferdinand van Ingen in seiner Einführung zu Böhmes geistigem Hintergrund in: Jacob Böhme, *Werke*, hrsg. v. Ferdinand van Ingen, Frankfurt/M. 1997, S. 809; s. ebd. auch Kap. III, *De signatura rerum* mit dem Titel »Vom grossen Mysterio aller Wesen«: »wie ein Gebaehung auß der andern gehe | vnd wie ein der andern vrsache sey«, S. 522).

sche Arbeit mit privatmythologisch-autobiographischen Motiven schließlich an einem konkreten Beispiel demonstrieren. »Kalk« und »Wasser« gehören zu den Schlüsselworten seines Werks; häufig sind sie aufeinander bezogen. Banale autobiographische Elemente mögen durchaus eine Rolle gespielt haben. Als Kind war Huchel auf dem Hof des Großvaters in die Kalkgrube gefallen, was ihn fast das Leben gekostet hätte; in Kalkgruben hat er auch die Kriegsgefangenschaft durchlebt. In den Gedichten symbolisiert Kalk vor allem das Ende organischen Lebens. Die Kalkablagerung im organischen Material nach der Verdunstung bzw. nach Entzug des Wassers steht im übertragenen Sinne in engem Zusammenhang zur Zersetzung und Allotropie von Gesellschaft. Ohne Zufuhr von Flüssigkeit, ohne Wasser erstarrt die Welt, ist ihre ewige Wandlung beendet.⁶¹ Im chymischen Prozeß muß auf die *Calcinatio* deshalb die *Solutio* folgen. Das dazu notwendige Element des Wassers, Grundstoff des Lebens, ist bei Huchel interessanterweise durchgängig auch als dichterische Stimme selbst interpretierbar, als der fluide, der allesbelebende Geist der Dichtung. Auch die Dichtung ist offenbar Grundstoff des Lebens in mehr als nur geistiger Beziehung. Eine Welt ohne Wasser, eine Gesellschaft ohne Dichter kalzinieren und erstarrt. Wenn aus dem lyrischen Ich im Gedicht *Exil* der isolierte oder vertriebene Dichter spricht, dann läßt sich auf diese Weise auch die Verwandtschaft mit dem »Regenwasser | in kalkiger Mulde« erklären.

Schon im chymischen System ist der Kalk anorganisches Äquivalent zur Asche.⁶² Eine politische Deutung könnte in der »kalkigen Mulde« aus *Exil* ein treffliches Bild der DDR-Gesellschaft erkennen, als Symbol dessen, was nach dem Abzug des Wassers – der exilierten Dichter – übrigbleibt. So gewiß Paul Celan der Dichter der Asche – der Dichter von Auschwitz – ist, so gewiß ist Huchel der Dichter des Kalks – der Dichter des Stalinismus in seiner deutschen Abart. Huchels Kampf gegen die Kalzinierung der Welt darf also nicht unterschlagen werden. Auffällig ist indes, wie der Kalk in den späten Gedichten nurmehr als notwendiger Gegenspieler des immer zentraler werdenden Elements Wasser auftritt. Das schon erwähnte Gedicht *Hubertusweg*, das die schleichende Vertreibung des Dichters zum Thema hat, zeigt in der zunächst kryptischen letzten Strophe mit großer Klarheit, was einer Stadt geschieht, der das Wasser ausgeht: »die Hunde heulten, | die Esel schrieten laut vor Durst. | Und ohne Sturmbock ergab sich eine Stadt.« Aus einem autobiographischen Zufall – Huchels Sohn war Orientalist und das Beispiel von Ras Schamra ent-

⁶¹ Zum Kalk vgl. Nijssen, Anm. 28, S. 489f.

⁶² Vgl. ein Standardwerk der Bibliotheca Hermetica unter dem Lemma *chaux* in: Dom Antoine-Joseph Pernety, Dictionnaire Mytho-Hermétique, Paris 1972 (zuerst 1787).

stammt tatsächlich seinen Studien – wird das Gleichnis von der Trockenlegung einer ganzen Gesellschaft nach der Vertreibung der Dichter.

Das Wasser führt andererseits auch weg von der politischen Anspielung und zurück in den autobiographischen Urgrund von Huchels Dichtung. Wie kein anderes Element gemahnt es nämlich wiederum an die Landschaft der Kindheit, das wasserreiche Gebiet um die Havel. Das Wasser bildet den Rahmen für die schilfige Nymphe wie für die Reusen des Großvaters im Fluß, es bringt den Wiesennebel hervor und gluckst unter der Entengrütze. Das Wasser verbindet Früh- und Spätwerk. Es ist das Wasser, nach dem Huchel sich sehnt.

Wasser spielt generell und unabhängig von Huchel vor allem in der Form von Flüssen oder Strömen häufig eine heimatbegründende Rolle; im (einstigen) deutschen Sprachraum (»von der Maas bis an die Memel«), dem Gebiet der Rheinländer und der Mainlinie, der Donaustädte und der Bodenseeregion, der Spreeathener und der Ostelbier, ist dies vielleicht deutlicher als anderswo. In einem brillanten Essay hat Ute Seiderer jüngst mit Blick auf Paul Celan vom Wunsch nach »Beheimatung« gesprochen, die dem ewigen Exilanten nie vergönnt gewesen sei – und die er sich in seiner Vorliebe für dunkle Wasser- und Flußmetaphern selbst erschaffen habe.⁶³ Celans freiwilliger Wassertod müsse deshalb als letzte und bei Bewußtsein geplante Folge der Dichtung und der Sehnsucht nach Heimat verstanden werden, die als Geste der Fiktion zugleich illegitim sei, da mit der realen Dreingabe des Körpers auch die Fiktion am Ende ist.

Ist es ein Zufall, daß die Todessymbole in Huchels Gedichtband mit dem sprechenden Titel *Gezählte Tage* alle zum Wasser streben? Das Gedicht *An der Lachswasserbucht*, das wie schon *Exil* ein »Ahorngerippe« in den resignativen Versen führt, ist Hanns Mayer alias Jean Améry gewidmet, dem großen Theoretiker des Freitodes, der seine Philosophie bald darauf konsequent in die Tat umsetzen sollte. Der Band beginnt mit einem der berühmtesten Freitode der Weltliteratur, mit dem Gedicht *Ophelia*.⁶⁴ Auch das Gedicht *Undine* findet sich in *Gezählte Tage*. Beide Texte setzen treibende Wasserleichen in den Kontext der Fluß- und Reusenlandschaft aus Huchels Kindheit an der Havel. Hinzu kommen eine Reihe weiterer mehr oder weniger versteckter Anspielungen auf Wasserleichen; und bei den ebenfalls häufigen Ruderbooten sitzt wohl in Wahrheit Charon am Steuer:

⁶³ Ute Seiderer, Körper unter Wasser. Die illegitime Geste der Fiktion – Flussleichen des 20. Jahrhunderts: Georg Heym, Paul Celan, Peter Szondi, in: *Recherches Germaniques* 32, 2002, S. 145-171, hier: S. 162.

⁶⁴ Huchel, *Gedichte* (Anm. 43), S. 175.

OPHELIA

Später, am Morgen,
 gegen die weiße Dämmerung hin,
 das Waten von Stiefeln
 im seichten Gewässer,
 das Stoßen von Stangen,
 ein rauhes Kommando,
 sie heben die schlammige
 Stacheldrahtreuse.

Kein Königreich,
 Ophelia,
 wo ein Schrei
 das Wasser höhlt,
 ein Zauber
 die Kugel
 am Weidenblatt zersplittern läßt.

Darin nur ein unverbindliches intertextuelles Spielchen sehen wollen, das Huchel mit der Tradition der Wasserleichenpoesie (Heym, Benn, Brecht u.a.) im Anschluß an Rimbauds *Ophélie* treibt, ist so wenig oder so partiell überzeugend wie die naheliegende politische Interpretation der Figur der Ophelia als Opfer eines Fluchtversuchs an der innerdeutschen Todesgrenze.⁶⁵ Diese heute verbreitete Lesart würde bedeuten, daß die Mauertoten durch ihre Flucht den Tod gesucht hätten – wohl kaum eine Vorstellung, die sich mit Huchels Ansichten vereinen läßt.

In seinen Studien zum Wasser als melancholischem Element (*élément mélancolisant*) hat Gaston Bachelard die Sehnsucht nach dem Wassertod als Wunsch nach völliger Auflösung und Einswerden mit dem Stoff der Verzweiflung⁶⁶ beschrieben; im Unterschied zu Rauch und Asche des Feuertodes, im Unterschied auch zum Staub bei anderen Todesarten bleibe hier nichts mehr übrig. Der Wassertod bei Huchel kann als Sehnsuchtsmotiv und radikalster Ausdruck des Wunsches nach Vereinigung mit und Erlösung aus der Kindheit gedeutet werden, gewissermaßen als höchste und zuletzt erreichbare Stufe des poetisch-alchemistischen Transformations-

⁶⁵ So z.B. Siemes, *Das Testament*, Anm. 55, S. 157ff.

⁶⁶ »Pour certaines âmes, l'eau est la matière du désespoir.« – Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris 1947, 124f.; s. v.a. Kapitel III über den Charon- und Opheliakomplex, S. 97-125. Dank an Patrick Bühler (Bern) für Gespräche über Bachelard und verschiedene Todesarten.

prozesses, der aus der Autobiographie Sprache und aus Sprache Autobiographie, besser: der aus Erinnerung das Erinnernte macht.⁶⁷

In *Ophelia* wird dieses Versprechen, es ist eine Variation des Versprechens des »Steins« aus *Exil*, freilich nicht eingelöst. In der morgendlichen Dämmerung kommt es nicht, wie in »Exil« angekündigt, zur letzten Verschmelzung. *Ophelia* ergänzt deshalb das Gedicht *Exil* und gibt jene auflösenden Verse, deren Fehlen in *Exil* aufgefallen war. In der gleichzeitigen Annahme der Alternative des Gehens und des Bleibens unternimmt Ophelia das Unmögliche. Die Vertreibung (»Get thee to a nunnery«, schleudert ihr Hamlet bekanntlich entgegen) läßt sich durch den Tod im heimatlichen Fluß wieder aufheben. Indem sie ihm sich anvertraut, hört Ophelia auf die Mahnung der »Schatten« und auf den Rat des »Steins« aus *Exil*; sie geht mit dem »Wind«, aber sie bleibt auch »getreu« (s.o.).

In *Ophelia* funktioniert die politische Dimension, Grundlage der gängigsten Auslegungen von Huchels Gedichten, damit wiederum nur als eine Art Überblendung; keinesfalls gehört sie zu seiner Tiefendimension. Die ›Republikflucht‹ ist nur eine Variante des Gehens mit dem Wind, das seit *Europa neunzehnhunderttraurig* in Huchels Lyrik immer wiederkehrt. Auch sie führt nicht ins »Königreich«. Nicht die Kugel hat Ophelia getroffen, sondern die Vertreibung. Der »Zauber« einer poetischen Existenz läßt die metaphorische »Kugel« des politischen Anschlags zwar am »Weidenblatt« von Huchels Naturgedichten zersplittern (Blätter einer Trauerweide, wie nicht nur wegen Shakespeares Stück vermutet werden darf). Aber der Weg ins Exil kommt dem Akt der Selbstentlebung gleich, der nur dichterisch, nicht aber real überwunden werden konnte. Fern der Havellandschaft imaginiert Huchel einen so rohen wie lyrischen Tod im Nymphenreich der Kindheit. Wie Luftwurzeln starren seine Verse in den Raum und zeugen von der magischen Kraft, die autobiographische Erinnerung wenigstens im Reich der Poesie flüssig zu halten.

5

Die letzte, die unpoetische Konsequenz hat Huchel, anders als Paul Celan und Peter Szondi, nicht gezogen. Die 70er Jahre gingen nicht als Wasserleichenjahrzehnt in die Literaturgeschichte ein. Die Wasserscheide der Fiktion hielt in der poetischen Form die Trennung von Leben und Gedicht

⁶⁷ Noch gar nicht berührt ist dabei die weibliche Konnotation des Wassertodes. Das Wasser, so Bachelard, »est la vraie matière de la mort bien féminine.« (*L'eau et les rêves*, Anm. 66, S. 111). An die Geschlechterproblematik bei Huchel (»Knäbin«!) hat die Forschung bisher auch nicht andeutungsweise gerührt.

noch einmal aufrecht. Der Übergang zwischen Schreiben und Leben ist bei Huchel nur insofern ein fließender, als der biographische Erlebnishorizont des Kindes ein leise hörbares Hintergrundrauschen abgibt. Huchels Schreiben »erzählt« deshalb, so lautete die These, autobiographisch auch da, wo eindeutige Anspielungen auf konkrete Lebensumstände des Verfassers fehlen. Dieses Schreiben bedarf keiner chronologischen Abfolgen mehr wie noch im wohl berühmtesten autobiographischen Gedicht, Wordsworths *The Prelude*, an denen Paul de Man seine Gedanken entwickelt hatte. Nicht allein die Kausalitäten der traditionellen Prosaautobiographie, sondern auch erinnerte Klänge, Stimmungen, Orte können eine Autorpersona formen. Die Verwendung lebenshistorischer Konstanten, die Darstellung von Wahrnehmungen und Motiven einer kindlich erfahrenen Welt sind autobiographisch in zweierlei Hinsicht: radikal persönlich, aber auch repräsentativ, im Idealfall die geistige Seismographie der Stimmungen, Haltungen und Sehnsüchte einer ganzen Generation, »Lebensläufe von heute«.

Mit modischer Selbstinszenierung hat dies wenig zu tun. Für die moderne Lyrik ist Autobiographie primär nicht *Ziel*, sondern *Voraussetzung*, und zwar eine Autobiographie, die im Prozeß des Schreibens erst entworfen wird. Eine Biographie hat jeder, nicht unbedingt aber eine Autobiographie. In Ermangelung eines besseren Begriffs möchte ich diesen komplizierten Prozeß der künstlerischen Schöpfung der eigenen Biographie, der bei aller Fiktionalität zu höherer Authentizität vorzudringen vermag als die Faktenlage zuläßt, vorläufig mit dem unschönen Kunstwort der *Autobiopoiesis* bezeichnen. Dieser Begriff soll nicht zuletzt jenes Moment des Unbewußten im Schreibprozeß treffen, das sich zentraler Steuerung entzieht. Autobiographisches Schreiben im Medium der Lyrik thematisiert mehr als andere Genres – soviel darf hier bei aller gebotenen Zurückhaltung behauptet werden – die biographisch determinierten Urmotive des jeweiligen Schreibens selbst. Das moderne, vermeintlich entpersonalisierte Gedicht vermag privateste Erinnerung und ephemerste Situationen besser zu bewahren als jede andere Form. Möglicherweise ist dies »*unter den Bedingungen der Reflexion*«,⁶⁸ um Schillers treffende Definition der Moderne aufzugreifen, seine letzte und eigentliche Mission.

Der Lyriker Lutz Seiler, der sich nicht nur dichterisch zu Huchels Erbe bekennt – etwa in der insistierenden Erinnerung an die (thüringische) Kindheitswelt in Prosa und Vers –, sondern heute sogar das Huchel-Haus in Wilhelmshorst leitet, schreibt in seinem Essay *Heimaten*, daß das »Faktische, Konkrete« nur deshalb in seine eigenen lyrischen Texte Eingang

⁶⁸ Friedrich Schiller, Über Naive und Sentimentalische Dichtung, in: Sämtliche Werke in 5 Bänden, München 2004, Bd. 5, S. 752.

finde, um »eine Aura zu versorgen bzw. ihre empfindliche Struktur zu errichten.« Mit anderen Worten, so Seiler, könne nichts »im engeren Sinne biographisch bleiben«, denn es gehe »nie um ›Rekonstruktion‹.«⁶⁹ Das bedeutet: kein Dokumentarismus – und keine platte Nostalgie. In der Tat entspricht dies ziemlich genau Huchels eigenem poetischen Anspruch. Statt auf *Rekonstruktion* des eigenen Lebens zielt Huchel auf die Transformation der Biographie in existentielle Erfahrungen und neue Zusammenhänge, die dieser Biographie erst universale Bedeutung verleihen.

Zweifellos stellt die bis in die Gegenwart führende Traditionsreihe von Huchel über Bobrowski bis Kirsten oder Seiler nur einen kleinen Ausschnitt zeitgenössischer Lyrik dar. Allein zum Einstieg in die Reflexion des Verhältnisses von Autobiographie und Lyrik wurde er gewählt. Von höchstem Interesse wäre insbesondere die komparatistische Erweiterung künftiger Forschung zum Thema. In der m.W. einzigen Untersuchung zum Verhältnis der Autobiographie zur modernen (zeitgenössischen) Lyrik, einem Aufsatz von Pjotr Fast zum Werk Joseph Brodskys, werden ähnliche Schlußfolgerungen gezogen, wie sie sich aus der Lektüre Huchels ergaben.⁷⁰ Umso weniger erstaunt es, daß es anscheinend eine kaum bekannte Beziehung Brodskys zu Huchel gegeben hat, die Holger Helbig recherchiert hat: Huchel sei ein wichtiger »Bezugspunkt« für »Brodskys Nachdenken über poetologische Grundsatzfragen« gewesen.⁷¹ Daß dies eben nicht nur an beider Schicksal als Poeten des (politischen) Exils festzuknüpfen ist, sondern vor allem den Aspekt der Erinnerung und damit des autobiographischen Schreibens betrifft, der mittelbar aus dem Exil folgt, läßt sich aufgrund der von Helbig bisher entdeckten Zusammenhänge zumindest stark vermuten.

Offenkundig ersetzte für Brodsky so wie für Huchel das Autobiographische ein Leben lang das Schibboleth des rechten Glaubens, der geltenden Ideologie. Schon seit den späten 20er Jahren fühlte Huchel sich nur im Aufstand des Privaten seiner Generation noch verbunden. Eine konzentrierte Suche nach der autobiographischen Sinnschicht in seinem lyrischem Werk wäre geeignet, zwischen den eher überzeitlich-systematischen

⁶⁹ Lutz Seiler, *Sonntags dachte ich an Gott*. Aufsätze, Frankfurt/M. 2004, S. 29.

⁷⁰ Pjotr Fast, (Pseudo-)Autobiography in Brodsky's Lyrical Poetry, in: *Auto/Biography studies* 11,2, 1996, S. 125-139. Fast diagnostiziert bei Brodsky einerseits »the pretence of authentic subjectivity« (S. 135) zur Erhöhung der Glaubwürdigkeit des lyrischen Ich, andererseits werde der universale Charakter von Brodskys Lyrik eben vor allem durch »personal testimony of the author's existential experience« garantiert (ebd.).

⁷¹ Holger Helbig, Fußnoten zu einem Farn nördlich von Delphi. Zu Joseph Brodskys Umgang mit zwei Versen von Peter Huchel, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 47, 2003, S. 376-404, hier: S. 377.

Aspekten, die von und seit Axel Vieregg herausgearbeitet worden sind, und dem neuerdings wieder stärker betonten Gehalt an »Weltsituationen«⁷² beim politischen Huchel zu vermitteln. So wie das private Leben »ohne Entschuldigung« (s.o.) und das daraus folgende autobiographische Schreiben Huchels ›dritter Weg‹ aus der politischen und ästhetischen Weimarer Krise gewesen ist, würde auch die Forschung von einem dritten Weg profitieren, auf dem weder der politische Huchel noch der Böhme-Leser links liegen bleiben.

Huchels ›autobiopoetisch‹ sich konstituierende Biographie (im Unterschied zu den nackten Lebensdaten) bleibt im lyrischen Netz gleichsam wie in der Reuse des Großvaters hängen. Das ist der Kern der Debatte, der um die Mythologisierung seines Lebens geführt worden ist. Diese Mythologisierung muss jedoch als Reflex auf die Spielregeln des lyrischen Mediums gelesen werden, dessen sie sich bedient: als Funktion des Versuchs, dem tief empfundenen Verlust des (lyrischen) Ichs und seiner Welt durch die künstlerische Praxis zu entkommen. Angesichts eines heute allorts spürbaren Bekenntnisdranges mag man zuweilen bedauern, daß Huchels subtile lyrische Klage um diesen Verlust nie die Spur einer Chance auf Klassizität besessen hat. Wahr ist aber auch, daß sie am Ende den längeren Atem haben wird. »Nicht wir rufen das Vergangene an, das Vergangene ruft uns ans.«⁷³ So hat es Peter Huchel ausgedrückt. Und dafür mag nicht zuletzt die Philologie Sorge tragen.

⁷² Cornelia Freytag, *Weltsituationen in der Lyrik Peter Huchels*, Frankfurt/M. u.a. 1998.

⁷³ Huchel auf einer Lesung in Alt-Langerwisch am 29. März 1962; zit. nach: Peter Huchel, *Leben und Werk in Texten und Bildern*, hrsg. v. Peter Walther, Frankfurt/M., Leipzig 1996, S. 22.