

Schiffe aus Papier.

Zur nautischen Metaphorik im Werk von Hans Magnus Enzensberger

*Arturo
Larcati*

Università di Verona

„Einige Jahre nach dem Krieg war die Dichtung beherrscht vom Mythos der Heimkehr. Aber die Heimkehrer fanden nicht, was sie suchten; die geschlossenen Türen öffneten sich nicht. Eine Weile versuchten sie, sich ‚draußen vor der Tür‘ einzurichten. Bis sie begriffen, dass es ihnen auferlegt war, noch einmal fortzugehen.“ (Andersch 164f.)

„Nunc bene navigavi, cum naufragium feci.“
(Erasmus, Adagia 2.9.78)

I. Einleitung: Reisen und Schreiben

In einem aufschlussreichen Gedicht aus der Sammlung *Landessprache* (1960) mit dem Titel *botschaft des tauchers* steht das Ich – „unter der silbernen glocke, hängend / im tang“ – am Grund des Meeres. Hier denkt das Ich über sich selbst sowie seine Mitmenschen nach und lanciert eine bezeichnende Aufforderung:

ich bin auf dem Grund allein,
wo niemand recht hat von uns
und von euch, vernäht in mein ende:
die stumme muschel hat recht
und der herrliche hummer allein,
recht hat der sinnreiche seestern

ich wiederhole: lasst ab,
lasst ab von uns und von euch
und von mir! (Enzensberger *Landessprache* 60-61)

Enzensberger stellt hier die Naturwelt, wo Stille, Sinnfülle und „Herrlichkeit“ herrschen, der Menschenwelt gegenüber, in der laute, rechthaberische Politik als auch sinnlose Unterhaltungs- und Kulturindustrie das Sagen haben. Sowohl die Aufwertung der Tier- und Pflanzenwelt gegenüber der menschlichen als auch die Flucht in die Naturwelt – ins Anorganische und in die Einsamkeit – sind für seine frühe Lyrik durchaus symptomatisch. Dementsprechend appelliert er wiederholt „an die ruhige Kraft der Tiere und der Pflanzen, sucht Zuflucht in den wunderbaren Tiefen des Meeres und sehnt sich danach, mit den Elementen der Erde zu verschmelzen“ (Demetz 109f.) oder, wie es in der *Anrufung des Fisches* geschieht, die Bewegung der Welt zum Stillstand zu bringen:

öffnest und schließt du das runde fühllose Maul
und die grußlosen Augen die alles sehen [...]

gurgelt dir nichts oder lacht oder flötet
schreit
nichts mehr
Sonnenaufgänge nicht
Kein Himmelbett
Klosterkirchen nicht
Das Café des Poètes der Bataillongefechtsstand
Das Mathematische Seminar Tennisplätze
Andalusische Bahnhöhe Kartoffelfeuer [...]. (Enzensberger *Verteidigung* 43-44)

Je mehr der Dichter den Glauben an den Fortschritt und an die Veränderbarkeit der Gesellschaft infrage stellt, desto mehr profiliert sich in seinen lyrischen Arbeiten die utopische Vision einer „unveränderlichen Natur“, in der „die grausamen Kämpfe zwischen Starken und Schwachen“ (Demetz 109) nicht stattfinden und das Subjekt einen sicheren Schutzraum vor der Betriebsamkeit der Welt sowie vor den Zwängen des Konsums findet.

In dieser poetischen Utopie muss das Bildfeld des Meeres besonders hervorgehoben werden, weil Enzensberger es mit dem thematischen Komplex der Schifffahrt effektiv verbindet, um einen metaphorischen Horizont zu schaffen, auf den er seine zentralen poetischen und poetolo-

gischen Aussagen – etwa zu seiner Literaturlauffassung und seinem Selbstverständnis als Dichter – immer wieder projiziert. So konzipiert er seine Gedichte als Leuchttürme, welche Signale senden, um den Seeleuten die Orientierung im bewegten Meer des Alltags oder der Geschichte ermöglichen zu können. Dass die Signale für die Schifffahrt oft nicht eindeutig sind bzw. dass die *leuchtfeuer* (Enzensberger *Blindenschrift* 66f.) die dunkle Meeresnacht nur für kurze Zeit erhellen, bedeutet in diesem Zusammenhang, dass die Poesie für die kleinen und „großen Fragen“ der Menschen (Enzensberger *Fragen*) keine fertigen Lösungen parat hat bzw. nur kontingente und provisorische Antworten geben kann. (vgl. Gnüg) In einem rückblickenden Interview, in dem er die besondere Treue zu sich selbst auch um den Preis der Inkonsequenz beschreibt, behauptet er, er „navigiere lieber eine Jolle, deren geschwindes Fortbewegen im Zickzack sich nach wechselnden Winden richte, als dass er auf einem unbeweglichen Tanker anheuere.“ (Kluy 22) Bei genauerem Hinsehen könnte man fast sagen, dass Enzensberger seine poetische und poetologische Karriere in zwei Schlüsselmetaphern verknüpft, die im vorliegenden Aufsatz im Detail analysiert werden sollen: jene der Ausfahrt und jene des Schiffbruch bzw. des Untergangs.

Indem er sich auf diese Bildfelder konzentriert, greift er auf die jahrhundertalte, bereits im lateinischen Mittelalter ansetzende Tradition der Schifffahrtmetaphorik (Curtius 136-138) zurück, in der sowohl das Bild der Ausfahrt als auch jenes des Schiffbruchs – beide als „Daseinsmetapher“ (Blumenberg) aufgefasst – gründen. Als Vertreter dieser Ausdrucks- und Denkweise sind besonders die Romantiker hervorzuheben, die sich mit Vorliebe als Schiffbrüchige verstehen (Blume *Schiffbruch*), während Friedrich Nietzsche umgekehrt in der *fröhlichen Wissenschaft* auffordert, „[a]uf die Schiffe“ (Nietzsche 3, 574) zu gehen und „[n]ach neuen Meeren“¹ aufzubrechen. So wie dessen emphatischer Appell den Anspruch der theoretischen Neugierde transportiert, die Grenzen des Bekannten zu überschreiten und zum Neuen vorzudringen (Makropoulos), steht das romantische Scheitern für die Unmöglichkeit, einen Ausgleich zwischen Sein und Sollen zu erreichen, und wird mit einer unerfüllbaren Sehnsucht nach dem Absoluten korreliert. In der Nachkriegszeit weicht hingegen das romantische Verständnis des Scheiterns bzw. Untergehens als Zugrundegehen einem eher existentialistisch geprägten Standpunkt, wonach „Dichten heißt, im Scheitern das Sein erfahren.“ (Benn in

Blume *Scheitern*, 287). Hier setzt Enzensberger ein, um diese facettenreiche Motivgeschichte mit zeit- und gesellschaftskritischen Inhalten neu zu beleben.

Die im Zusammenhang mit dem im Laufe der fünfziger Jahre konzipierten Projekt einer „Weltsprache der modernen Poesie“ (Enzensberger) verwendeten Bilder der ‚Ausfahrt‘ und des ‚Aufbruchs‘ weisen eindeutig auf den positiv konnotierten Kontext des Neubeginns in der Nachkriegszeit. Ebenso lässt sich davon ausgehend eine Verbindung zum für diese Jahre typischen Motivzusammenhang der ‚Reise‘ und des ‚Exils‘ herstellen, der in den Essays zu Nelly Sachs (Enzensberger *Steine*) bestimmend ist und den Ausgangspunkt für eine emphatische Würdigung der Dichterin bildet. In den Werken der sechziger und siebziger Jahre hingegen, in denen die Gesellschafts- und Kulturkritik verschärft wird, treten die Zeichen ‚Untergang‘ und ‚Schiffbruch‘ in den Vordergrund. Sie leiten die diskursive Fortführung der Schiffsmetaphorik ein, allerdings mit dem Unterschied, dass jetzt nicht mehr das Auslaufen auf die Insel der Glückseligen, sondern das Zulaufen auf den Eisberg reflektiert wird. In den achtziger Jahren greift schließlich der Dichter das bereits in den frühen Gedichten entwickelte utopische Potenzial der See – und Navigationsmetaphorik erneut auf, um sie sich in seiner Auseinandersetzung mit Bachmanns *Böhmen liegt am Meer* zunutze zu machen und auf seine Überlegungen über das Europa der Gegenwart zu übertragen. In den letzten Gedichten hingegen lässt er zwar die soziale Problematik nicht beiseite, jedoch wendet er sich verstärkt einer primär anthropologisch bzw. existenziell bestimmten Dimension der Meeresmetapher zu.

II. Das Museum der modernen Poesie (1960)

Die positiv konnotierte Metapher der Ausfahrt nimmt bereits in der Rezension zu den *Dichtungen* von Sir Saint-John Perse (Enzensberger *Reine Sprache*) eine Schlüsselrolle ein². Sie bezeichnet die für die deutsche Nachkriegsliteratur typische Geste des Aufbruchs zu neuen Ufern, des Neubeginns nach der Katastrophe, und bezieht sich auf die Begegnung der Gedichte des englischen Dichters mit denjenigen der europäischen und nicht europäischen Literatur:

Zum erstmalig steht heute dem Menschen die Geschichte und die Kunst aller Zeiten und Räume vor Augen: diese Präsenz des Fernsten macht das enzyklopädische, das Weltgedicht überhaupt erst möglich. Dabei geht es keineswegs um gelehrte Ausdeutung der Geschichte. Nicht Vergangenheit und Rückkehr ist das Hauptthema von Perse, sondern Zukunft und Ausfahrt, und die in Museen verwandelten Nervenzentren der Geschichte, Rom und Paris, spielen eine weit geringere Rolle darin als die Prärien und Savannen Amerikas und die großen asiatischen Steppen. (*Reine Sprache* 512)

In der Rezension nennt Enzensberger die medialen Bedingungen für seine Arbeit mit den sehr heterogenen Texten, die er nach einem sich an Perse orientierenden Muster in seinem *Museum der modernen Poesie* (1960) zusammenführt. Hier so wie in seiner Anthologie entwickelt er das kritische Potential einer intertextuellen Lektüre. In beiden Fällen wird die Idee der Entkontextualisierung der Gedichtlektüre als subversives Moment grundgelegt. Indem Enzensberger in seinem *Museum* lyrische Texte aus unterschiedlichen Sprachen und Ländern nebeneinander stellt, treibt er ein Spiel mit Isotopien in unterschiedlichen Gedichten und hofft auf die Explosivität des Zusammenpralls. Da Enzensberger mit den *bis dato* geltenden Traditionen brechen und einen Neubeginn sanktionieren will, heißt sein enzyklopädisches Projekt einer Restrukturierung der Weltpoesie, ins Metaphorische transportiert, „Ausfahrt“ bzw. Orientierung auf die Zukunft. Dabei will er nicht nur mit der paradoxen Behauptung provozieren, dass die Museen – so wie zum Beispiel jenes, das er aufbauen will – das zukünftige Moment der Poesie enthalten. Dazu kommt ein weiterer wichtiger Punkt: Die Positionen seiner späteren Schriften – insbesondere von *Ach Europa!* (1987) – vorwegnehmend, behauptet Enzensberger, dass außerhalb Europas das Weltgedicht lebendiger ist als im alten Kontinent. Die Überzeugung, dass das pulsierende Herz der Weltpoesie an der Rändern stärker schlägt als in den traditionellen „Nervenzentren der Geschichte“, erklärt die überraschende Präsenz vieler Schriftsteller aus Asien und Lateinamerika im *Museum*. Die Idee des Museums impliziert nicht zuletzt, dass nur die Texte, die darin aufgenommen werden, nicht vergessen werden. In Enzensbergers eigentümlicher Auffassung des Aufhebungsbegriffs fallen Literaturgeschichte und –interpretation zusammen.

In seiner Anthologie führt Enzensberger lyrische Texte zusammen, die zwischen 1910 und 1945 entstanden und für seinen Begriff von Moderne grundlegend sind. Seine Absicht, die für ihn wichtigen Texte und Autoren zu sammeln, um sich nach dem Ende des Krieges neu zu orientieren, sein Rückblick auf die eigenen „Vorfahren“ bzw. „Verbündeten“,

ist vergleichbar mit der am Anfang der *Ilias* beschriebenen Geste der Griechen, die ihre Schiffe aufzählen, bevor sie zur Eroberung von Troja aufbrechen. (Enzensberger *Fragen* 55) Der Sinn seines Unternehmens besteht darin, dass die deutsche Literatur an die europäische Moderne wieder Anschluss findet, nachdem sie zwischen 1933 und 1945 von den Nationalsozialisten zur Isolation verdammt worden war. Zu den Autoren, die er zum Kanon der „klassischen Moderne“ erhebt, zählen Namen, die im Deutschland der fünfziger Jahre nur einem kleinen Leserkreis bekannt waren: René Char, Federico García Lorca, Sergej Jessenin, Fernando Pessoa, Octavio Paz und andere.

Für ein Werk, das zukunftsorientiert sein soll, könnte der Titel ‚Museum‘ auf den ersten Blick nicht sehr angebracht erscheinen. Enzensberger will jedoch die Entstehungsgeschichte der modernen Poesie in der gleichen Art legitimieren wie die einzelnen Nationen die Wurzeln ihrer kulturellen Identität in den Museen zusammentragen, weil sein Konzept von Zukunft und Modernität von Vergangenheit und Tradition nicht zu trennen ist. Er besteht einerseits darauf, auf die Tradition der „heroischen Moderne“ (*Fragen* 55) zurückzugreifen, einen produktiven Dialog mit den besten Autoren der Weltpoesie zu suchen, weil er sich von jenen Konkurrenzunternehmen distanzieren will, die im Kielwasser der Avantgarde *tabula rasa* mit der Vergangenheit machen wollen. Andererseits konzipiert er seine Anthologie als retrospektive Schau über eine Entwicklung, die mit der Gegenwart „nicht mehr gleichzeitig“ (*ibidem*) verläuft, also bereits abgeschlossen ist. Dadurch signalisiert er die Notwendigkeit, auf die reine Nachahmung früherer Tendenzen der Moderne zu verzichten, und fordert seine Zeitgenossen dementsprechend auf, zwar die eigenen Wurzeln nicht zu vergessen, aber durchaus eigene Wege zu beschreiten, poetisches Neuland zu betreten. *Idealiter* erstreckt sich also der von ihm in Aussicht gestellte Weg zwischen den Extremen der absoluten Diskontinuität (Avantgarde) und der reinen Kontinuität (Epigonentum).

Wenn die nautischen Metaphern auf der programmatischen Ebene die Zukunftsorientierung bei gleichzeitiger Anbindung an die Tradition bezeichnen, bestimmen sie den Charakter der Anthologie nicht zuletzt aus einem inhaltlichen Gesichtspunkt. Die Gedichte des *Museums* sind nämlich um zehn thematische Zentren gruppiert, wobei eines ausdrücklich dem Meer und den Schifffreisen gewidmet ist. Die Sektion trägt den Titel *Meere* (*Museum* 107-132) und versammelt Gedichte von Autoren, die

nicht unterschiedlicher sein könnten. Um „das Potential des jeweiligen Einzeltextes durch die – im Literaturlabor ‚Anthologie‘ experimentell erzeugten – transnationalen Interferenzen und Kontaminationen“ (Rodiek 191) zur Geltung zu bringen, lädt Enzensberger den Leser ausdrücklich dazu ein, ihm auf einer kulturgeschichtlichen Reise durch die poetischen Meere zu folgen, die bei den Suggestionen der Mythologie und der Geschichte ansetzt, verschiedene Seelandschaften Revue passieren lässt, bis sie das Thema ‚Handel und Verkehr‘ berührt und im Tod ein Ende findet. Auf diesem Weg, der im großen Magma, im großen Chaos vor der Geschichte seinen Anfang nimmt, avanciert das Meer zum Kristallisationspunkt der menschlichen Erfahrungen und zum Raum des kollektiven Gedächtnisses. Am Schluss der imaginären Reise steht zwar der Tod des Meeres als solches, aber auch als Ende der Menschheit.

In den *Preisliedern* von Saint-John Perse werden Seelandschaften mit historischen Konstellationen auf suggestive, evokative Weise in Verbindung gebracht, ohne dass ein klarer argumentativer Leitfaden erkennbar wird: Das Meer kommt im konkreten Sinne gar nicht vor, weil es zur Projektionsfolie für Erzählungen über persische Könige wie Kambyses und Assuerus stilisiert wird. Eher wird es zum Sammelsurium, in dem alles Platz hat: Alles Mögliche bewegt sich – sogar die Menschheitsgeschichte – und hinterlässt darin seine Spuren. In Rafael Albertis *Arion / Einfälle über das Meer* hingegen findet der Übergang von der Geschichte zur Mythologie statt: Der Mythos von Ariel und seiner Rettung durch den Delphin wird hier erzählt. Später kommt auch eine Sirene vor. In den darauf folgenden Gedichten von Dusan Matic und Jorge Guillén werden Alltagszenen im Meer skizziert, Seelandschaften konturiert. Bei Rafael Alberti kommt sogar eine Landschaft auf hoher See vor. Mit den Texten von Rolf Jakobsen und Fernando Pessoa beginnt sich in der Anthologie das Meer zu bevölkern: Es kommen einzelne Schiffe zum Vorschein, wie bei Dino Campana (*Schiff unterwegs*), oder ein ganzer Verkehr wird inszeniert, wie es bei Pessoa der Fall ist, der eine Hymne an die Vielfalt und Lebendigkeit des Meeres anstimmt. Einige Gedichte behandeln „das ganze Leben“ des Meeres (Pessoa) im geopolitischen Sinne: Das Meer wird als Lebensquelle gefeiert, es ist von seiner konkreten Vitalität die Rede, der Verkehr und der Handel auf See kommen ins Spiel. Die Größe des Meeres wird durch einen Vergleich zwischen den Ozeanen und dem Mittelmeer anschaulich gemacht, der wie eine Pfütze

erscheint. Bei Harry Mattison (*Passat*) wird die Kraft der Winde besungen. Das Gedicht stellt eine Verbindung zwischen dem Ithaka von Odysseus und dem Godwanaland von Robinson her. Mit Brecht (*Das Schiff*) betritt die Idee des Schiffsbruchs und des Schiffswracks die Bühne des *Museums*. Allerdings avanciert das Meer zum Ort, in dem abgesehen von den Schiffen das Disparateste untergehen kann (sogar eine Uhr versinkt im surrealistischen Gedicht von Pablo Neruda). Mit Henri Michaux und seinen *Eisbergen* zeigt sich das Leben auf dem Meer von seiner einsamen, aber auch von seiner bedrohlichen Seite. Das Meer verwandelt sich in eine stumme und zugleich unheimliche Gestalt. Oft inspiriert sie Ehrfurcht, manchmal wird sie betrachtet wie man eine Gottheit betrachtet (Saint-John Perse: *Meer des Baal*, *Meer des Mammon*). Bei Robinson Jeffers (*Das Auge*) werden Schiffe miteinander verglichen, das Meer wird zum Schauplatz von Kriegen, von „Opfer von Schiff und Blut“ ist im Gedicht die Rede. Schließlich wird eine Art von Requiem im Meer und für das Meer angestimmt. Bei Gabriela Mistral geht es um den *Tod des Meeres*. Das *Finale* von Giuseppe Ungaretti hat sogar einen apokalyptischen Ton: beklagt wird hier das Sterben der Existenz und der existierenden Kreaturen.

Zusammenfassend lässt sich sagen: Die Meeressedichte des *Museums* spannen einen großen Bogen von der Kosmogonie bis hin zu einer Apokalypse, die nicht religiöser, sondern menschlicher Natur ist und vom Tode des Meeres gezeichnet ist. Was die von Enzensberger ausgewählten Texte prägt, ist zunächst die auffallende Präsenz vielfältiger Landschaftsszenen bei gleichzeitiger Latenz der Menschen. Im Meer des *Museums* haben offensichtlich die Helden abgedankt, wenn man von einer flüchtigen Erwähnung von Odysseus und Robinson absieht, die aber eher als einsame Wölfe erscheinen. In den seltenen Fällen, wo Menschen auftauchen, sind es im Sinne Brechts eher anonyme Seeleute als Helden: Handel und Verkehr erscheinen auf jeden Fall wichtiger als heroische Taten. Somit ist das Meer nicht mehr der klassische Ort der Romantik im trivialen Sinne, nicht mehr der Schauplatz von Abenteuern und Piratenschlachten. In ihm gibt es keinen Platz mehr für die Idylle – dementsprechend ist auch das Gedicht *die botschaft des tauchers* eher als eine falsche Idylle zu betrachten, weil die Spuren der Bedrohung das Ich bis in die Meerestiefen verfolgen. Was in der Sektion ebenfalls ins Auge sticht, ist das systematische Fehlen der Küsten: die spannende Dialektik von Meer und Küsten ist fast ganz ausgespart. So gesehen, ist es kaum zufäl-

lig, dass Eugenio Montale, der das Austauschverhältnis zwischen Meer und Küste zu einer seiner beliebtesten Inspirationsquellen gemacht hat, in der Anthologie mit keinem Gedicht vertreten ist, auch wenn einzelne seiner Motive hier und da – etwa bei Campana – auftauchen.

Bei der Wahl der Texte kommt Enzensbergers Vorliebe für die surrealistische Sensibilität und Sprache zum Ausdruck, wie die Präsenz von Rafael Alberti, Reverdy und anderen Autoren dokumentiert. Eine ausgesprochene Sympathie für die evozierende, manchmal enigmatische Ausdrucksweise ist ebenfalls nicht zu leugnen. Mit seiner Auffassung des Surrealismus als Inbegriff der Moderne steht Enzensberger nicht allein: in den fünfziger Jahren haben repräsentative Autoren wie Ingeborg Bachmann, Paul Celan oder Peter Weiss die Potentiale der surrealistischen Sprache für ihre sensiblen Themen fruchtbar gemacht.

III. Das Mausoleum (1975) und Der Untergang der Titanic (1978)

In der Wahl der Gedichte über das Meer orientiert sich Enzensberger in seinem *Museum* an Themen, die für die eigenen Werke der siebziger Jahre von großer Bedeutung werden sollten: das Faszinosum der Mythologien, der Glauben an den Fortschritt, der Schiffbruch, das Auflaufen auf den Eisberg, der Tod. In dieser Hinsicht erscheinen das *Mausoleum* (1975) und der *Untergang der Titanic* (1978) als konsequente Fortsetzung einer seit langem bestehenden Reflexion auf die gleichen Problemkonstanten.

In den Balladen seines *Mausoleums* etwa setzt sich Enzensberger zum Ziel, einige der bekanntesten sozialen und technischen Utopien der Menschheitsgeschichte zu problematisieren. Anhand der exemplarischen Lebensläufe von Erfindern, Wissenschaftlern und Denkern erörtert er darin das grundsätzliche Scheitern der Träume, die in regelmäßigen Abständen von der Renaissance bis zur Gegenwart immer wieder die radikale Verbesserung der Lebensbedingungen bis hin zum ewigen Glück in Aussicht gestellt hatten. Der kritische Standpunkt von Enzensberger klingt schon im Titel der Sammlung an, der diesen Utopien den Charakter eines anachronistischen Unternehmens verleiht: Anders als die im *Museum* aufbewahrten poetischen Schätze, die in seinen Augen bis in die Gegenwart an Lebendigkeit und Aktualität nichts eingebüßt haben, ist hier von Projekten die Rede, die sich letztendlich als antiquiert und überholt erwei-

sen. Dass Enzensberger sie trotzdem zum Thema seiner Überlegungen macht, liegt maßgeblich daran, dass er an den Widersprüchen der Moderne interessiert ist, in denen unsere Gegenwart wurzelt. So wählt er etwa die Figur des englischen Ingenieurs Isambard Kingdom Brunel (1806-1859) und seinen Traum, das größte Schiff der Welt, den Dampfer „Great Eastern“, zu bauen, um das entfesselte Industriezeitalter des 19. Jahrhunderts mit seinen Hoffnungen und seinen dunklen Seiten darzustellen. (Enzensberger *Mausoleum* 82-85) In Übereinstimmung mit diesem Bild der Epoche wird auch Brunel, als typischer Repräsentant der Tendenzen seiner Zeit, in seiner vollen Ambivalenz beschrieben. Er erscheint als eine komplexe, auf seine Weise außerordentliche Persönlichkeit, die zwischen Fanatismus, Obsession und Melancholie schwankt. Zum einen ist er eine Art Demiurg, Faust oder sogar Übermensch, der über Leben und Tod vieler Menschen bedenkenlos entscheidet, zum anderen aber macht er sich selber zum Sklaven seiner Besessenheit: „Doch die längste Schicht fuhr der Demiurg: fünfunddreißig einhalb / Stunden.“ Brunel kann ein kultivierter Mensch, der „Vergils Eklogen liebt“, und zur gleicher Zeit „ein Zerstörer“ sein. Das Doppelgesicht eines Zeitalters, in dem das Bildungsniveau wie die Brutalität gleichermaßen voranschreiten, repräsentiert Brunel nicht zuletzt durch sein Lebensschicksal, in dem Erfolg und Katastrophe nicht zu trennen sind: „Dann kam der Ruhm über ihm zusammen. Jede Katastrophe ein Sieg. / Jeder Sieg eine Katastrophe.“ Mit dieser paradoxen Korrelation weist Enzensberger darauf hin, dass die Katastrophen, welche die Geschichte des Fortschritts begleiten, keineswegs Betriebsunfälle sind und eine *quantité négligeable* darstellen im Vergleich zu den Vorteilen, die vom technischen Fortschritt herrühren. Er postuliert vielmehr ein Immanenzverhältnis zwischen der Rationalität des Fortschritts und dem Eintreten der Katastrophen. Mit anderen Worten glaubt er, dass der Fortschritt notwendigerweise zur Katastrophe führt. Wenn er diese pessimistische These vertritt, nimmt er an der Kritik der instrumentellen Vernunft Anleihen, die Adorno und Horkheimer in der *Dialektik der Aufklärung* (1948) formuliert haben. Da diese Position unter anderem die Selbstzerstörung derjenigen impliziert, die den Fortschritt vorangetrieben haben, erscheint das Schicksal von Brunel symptomatisch für seine Zeit.

In der Kritik an der Figur des englischen Ingenieurs hebt Enzensberger hervor, dass deren Ambivalenz nicht zuletzt vom Sozialisationsprozess abhängig ist, in den er hineinwächst. Durch den Vater schlüpf Brunel –

gleichsam ohne es zu merken – in die Rolle des Unternehmers und Fortschrittsgläubigen hinein: „Im Kinderzimmer Spieldosen und Automaten, später die Uhrwerke / und die Hobelmaschinen. [...] Als er sechs Jahre alt war, kam das *Unglück*, nie vergessen, / [...] Der Alte bankrott, im Gefängnis. / Fortan lief seine Vernunft Amok.“ Die gleiche Zweideutigkeit, welche die Figur Brunels auszeichnet, überträgt sich auch auf das Resultat seiner Anstrengungen, dem Bau der „Great Eastern“, das letzte in einer Reihe von riesigen Projekten wie den Bau eines Kanals unter der Thames und die Führung eines Kabels unter dem Atlantik: „*Leviathan* sollte es [das Schiff, A.L.] ursprünglich heißen, das Ungeheuer. Hobbes, / oder Hiob?“ Wenn Enzensberger das Janusgesicht des Unternehmens zur Geltung kommen lässt, das im Zeichen ‚Leviathan‘³ und in der Assonanz ‚Hobbes‘ – ‚Hiobs‘ steckt, dann tut er es, um einmal mehr die engen Berührungspunkte zwischen der Technikgläubigkeit und der Katastrophe deutlich zu machen.

In seiner Fixiertheit auf die Allmacht der Technik und der Rationalität erweist sich Brunel als Bruder im Geiste von Walter Faber, dem Protagonisten des Romans *Homo Faber* (1957). Wie die Figur von Max Frisch ist auch Brunel ein typischer Befürworter der instrumentellen Vernunft und der Berechenbarkeit des Lebens. Beide setzen alles auf die Beherrschung der inneren und äußeren Natur, ohne sich über die Folgen ihres einseitigen Verhaltens Gedanken zu machen, bis die verdrängte Natur sich an ihnen rächt⁴. Auf der anderen Seite ist Brunel tief verwandt mit dem Helden von Upton Sinclairs Roman *Oil!* (1927), der vor kurzem unter dem Titel *There will be blood* (2007) erfolgreich verfilmt wurde. Auch der Ölmann von Sinclair ist ein Besessener, ein Fanatiker und zugleich eine Art Magier, weil er zu Leistungen fähig ist, die zu seiner Zeit für unmöglich gehalten wurden. Auch im Roman gilt das Prinzip „Kein Fortschritt ohne Katastrophe“, denn der Sohn des Protagonisten wird Opfer von dessen Besessenheit: Bei einem Unfall während der Bohrungen verliert er das Gehör. Am Ende seines Lebens zieht sich der Ölmann in seine Luxusvilla zurück, wo er ein einsames Dasein fristet, bis er den Verstand verliert und zum Mörder wird. Dazu passt in der Ballade die Erwähnung von Nietzsches letzter Lebensphase im Zusammenhang mit der Entdeckung der menschlichen Kosten des Schiffbaus: „im Herbst achtundachtzig“, als „*Nietzsche* [...] *auf nach Turin* / zu seiner letzten Reise [*brach*]“ und Brunel „schon halb vergessen war“, werden „im Schrott der / Great Eastern / zwei schwarze Skelette gefunden“. Dadurch präsentieren beide Autoren die

Produkte des Fortschrittskultes als fatales Unterfangen, das vom Wahnsinn gezeichnet ist und zum Tode führt, auch wenn sich bei Enzensberger der Hinweis auf den Wahn von Brunel mit einer gewissen Tragikomik mischt:

Sie zogen ihn aus einer Löschluke, am Tag von der Jungfernfahrt
halbseitig gelähmt. Das letzte Foto zeigt ihn vor einer Ankerkette.
Die eisernen Glieder sind riesig. Es ist als trüge er Trauer.
Halb Chaplin und halb Galeerensklave: ein Pessimist im Zylinder.

Aber der Blick auf das Industriezeitalter mit seinem Fortschritts-optimismus und seinen fatalen Widersprüchen ist schon vor Sinclair, und zwar Ende des 19. Jahrhunderts, auch in Deutschland ein wichtiges Thema für die Literatur gewesen. Fontanes Ballade *Die Brück' am Tay* (1880) etwa bildet ein repräsentatives Beispiel für eine bereits damals sehr verbreitete Technikskepsis. Auch hier werden – ausgehend von einer Eisenbahnkatastrophe – die menschlichen Kosten des Fortschritts beklagt, allerdings mit einem wichtigen Unterschied gegenüber Enzensberger. Während Fontane seine Fortschrittskritik als reine Technikkritik konzipiert und vor den Hintergrund eines mythischen Horizonts stellt, führt Enzensberger seine kritische Auseinandersetzung mit dem Prinzip des Fortschritts aus der marxistischen Perspektive des Basis-Überbau-Modells. Er kontrastiert die Verherrlichung des Überbaus mit dem tragischen Schicksal der einfachen Arbeiter. So heißt es zunächst mit Blick auf den Schiffsbau:

[...] Nach dem Stapellauf kamen die Schreiner, nach den
Schreinem
Schwärmten die Tapezierer über die Decks, und die Landschaftsmaler.
Luxus necesse est: *Alle Genies der Wissenschaft auf die Wandtäfelung!*
Und in den Großen Salon rollte man einen Flügel aus Rosenholz.

Im gleichen Atemzug, in dem er durch die Erwähnung der Symbole der bürgerlichen Klasse – den Zylinder von Brunel eingeschlossen – die Hybris ironisiert, mit der sich diese durch den Bau der „Great Eastern“ feiern wollte, erinnert Enzensberger aber auch an den Tod eines Nieters und seines Lehrlings gleichsam als „Kollateralschaden“ des Unterfangens⁵.

Der kritische Ansatz der Darstellung knüpft zweifellos an Bert Brechts *Fragen eines lesenden Arbeiters* an. Die Gegenüberstellung der Zeichen ‚oben‘ und ‚unten‘ und die Konfrontation zwischen dem Großen Salon mit seinem Luxus und der Galeere mit ihren unsichtbaren Tagelöhnern schaffen zwar auch einen Bezug zu einem berühmten Gedicht Hugo von Hofmannstahls:

Manche freilich müssen drunten sterben,
Wo die schweren Ruder der Schiffe streifen,
Andre wohnen bei dem Steuer droben,
Kennen Vogelflug und die Länder der Sterne. (Hofmannsthal 26)

Dass sich Enzensberger aber erwartungsgemäß mehr an Brecht als an Hofmannsthal orientiert, wird am Schluss der Ballade besonders offensichtlich, weil er ähnlich wie Brecht darauf aufmerksam macht, dass die Opfer der Arbeiterklasse von der bürgerlichen Geschichtsschreibung gezeugnet und deren Leiden verfälscht werden: „Doch die Historiker sagen achselzuckend: das sind nur / Legenden.“

Die sozialkritische Perspektive der Ballade ist auch für die Darstellung des *Untergangs der Titanic* (1978) ausschlaggebend. In dem Stück, das Enzensberger als sein Hauptwerk betrachtet, baut er ebenfalls eine Analogie von Schiff und Klassengesellschaft auf. Hier wie dort erscheint das Schiff von der Bauart her ähnlich strukturiert wie die Gesellschaft, weil es über verschiedene, streng voneinander getrennte Decks verfügt⁶. Darüber hinaus kommt im *Untergang der Titanic* auch das zweideutige Verhältnis von Fortschritt und Katastrophe zum Ausdruck. Nicht zufällig lässt Enzensberger im 8. Gesang Brunel selbst als einfachen Schiffspassagier erscheinen: Selbst im Augenblick der Katastrophe ist er nicht bereit, die Niederlage der Technik und die menschliche Tragödie wahrzunehmen. (Vgl. Barbey 169f.) Stattdessen versucht er in seinem Zynismus, das Unglück im Namen der Fortschrittsideologie zu relativieren bzw. sogar zu rechtfertigen:

Im übrigen geht jede Innovation auf eine Katastrophe zurück:
Neue Werkzeuge, Theorien und Gefühle – man nennt das
Evolution.

Deshalb sage ich: Selbst einmal angenommen, spaßeshalber,
sämtliche Schiffe versanken an ein und demselben Tag,
so müssten wir uns eben etwas anderes einfallen lassen. (8. Gesang)

In der Art und Weise, wie das Subjekt, das allegorische Gebäude, ja das Werk als Ganzes strukturiert sind, gibt es jedoch beträchtliche Differenzen gegenüber der Ballade festzuhalten. Im *Mausoleum* „[bleibt] [d]ie Position des Autors/Ich unbedroht. Es erzählt eine Geschichte des Staatswesens, der Wissenschaften, der Ökonomie, des Wahnsinns und der Exentrität, doch hineinziehen lässt es sich nicht.“ (Draesner 31) Im *Untergang* hingegen verfügt das Ich nicht mehr über einen archimedi-

schen Punkt, von dem aus sich die Lage richtig beurteilen lässt: Hier spricht „jemand, der keinen Platz findet, scheitert, sich erneut aufrafft, wieder fällt.“ (ibidem)

Der Status der Subjektivität erscheint umso problematischer, als diese mit der gegenüber der Ballade viel breiter gespannten Allegorie des Schiffsuntergangs auf verschiedene Weisen in Verbindung gebracht wird, ohne dass es im Einzelfall klar wird, welche Dimension der Allegorie konkret gemeint ist. Wird etwa im 15. Gesang von der „Geschichte [...] vom Untergehenden Schiff, das ein Schiff ist und kein Schiff“ gesprochen, dann ist es klar, dass sich Enzensberger zunächst auf das historische Ereignis vom Untergang des Luxusdampfers nach der Kollision mit dem Eisberg im Jahr 1912 bezieht, das er mit einer großen Fülle an Details rekonstruiert. Darüber hinaus lässt er mit der „Titanic“ jedoch auch den naiven Fortschrittsoptimismus untergehen und mit ihm die Utopie der klassenlosen Gesellschaft, die das Ich während seines ebenfalls thematisierten Kuba-Aufenthaltes in den 60er Jahren kennen gelernt und während der Studentenbewegung in Deutschland mit verteidigt hatte⁷. Damit nicht genug: Wenn der Dichter vom Untergang der „Titanic“ erzählt, dann meint er nicht zuletzt ein Gedicht, nämlich das Langgedicht mit dem Titel *Der Untergang der Titanic*, das er in Havanna im Jahr 1969 komponiert hatte, dann aber verloren gegangen war und das er schließlich in Berlin 1977 wieder hergestellt hatte:

Untergegangen ist damals
weiter nichts als mein Gedicht
über den Untergang der *Titanic*.
Es war ein Gedicht ohne Durchschlag
[...]. In irgendeinem
Postsack, der in Havana verladen wurde
und nie in Paris ankam,
ist es verschollen.“ (4. Gesang)

In dieser Hinsicht bezeichnet Joseph Kiermeier-Debre (*Geschichte*) Enzensbergers Komödie als die „Geschichte vom 'Untergang des Untergangs der Titanic'“.

Somit sind nicht nur die Subjektivitätsauffassung, sondern auch die Allegorik und die Textstrukturierung des *Untergang der Titanic* insgesamt viel komplexer als jene der *Mausoleum*-Ballade. Denn Enzensberger inszeniert ein (postmodernes) Spiel mit den vielen Ebenen der Fiktion(alität):

Die Besonderheit seines Verfahrens besteht darin, dass alle Schichten aufeinander bezogen sind und gleichzeitig kollabieren. (Vgl. Müller) Dass eine saubere Trennung der Ebenen kaum zu erreichen ist, lässt nicht nur die Textkomplexität, sondern auch die Potentialität der Vielstimmigkeit, der Ironie und des Paradoxon extrem steigern.

Die fortschritts- und utopieskeptischen Reflexionen im *Mausoleum* und im *Untergang der Titanic*, die um den Verlust des Vertrauens in die Realisierbarkeit von großen Umwälzungsprojekten bzw. um das Prinzip der Unvorhersehbarkeit der Geschichte kreisen, bilden eine Konstante, womöglich die wichtigste, im (mittleren) Werk von Enzensberger. Wenn er sich nicht in seinen Essays dazu äußert, wie es in seinen *Zwei Randbetrachtungen zum Weltuntergang* (1978) geschieht, wählt er mit Vorliebe die antike Gattung des Totengesprächs, um die eigenen Überzeugungen in den Mund von uns scheinbar fernen Autoren zu legen. In deren Büchern, die anachronistisch anmuten, findet er die Vorwegnahme von eigenen Positionen, die sich auf unsere Gegenwart anwenden lassen. (vgl. Enzensberger *Dialoge*) So lässt er etwa das Werk *Vom anderen Ufer* (1850) des russischen Intellektuellen Alexander Herzen in den Unterhaltungen zu Wort kommen, die dieser auf einem kleinen Dampfer auf der Fahrt von Livorno nach Civitavecchia am 12. November 1847 mit einem jungen Revolutionär führt, um dessen Illusionen über den vom ihn gewünschten Fortgang der Geschichte aus der Perspektive einer abgeklärten Weisheit und nicht ohne eine gewisse Melancholie in Frage zu stellen. Aus dieser Auseinandersetzung geht unter anderem eindeutig hervor, dass Enzensbergers Generalverdacht gegen Revolutionen und Ideologien jeglicher Art nicht mit Defätismus gleichzusetzen ist. So möchte der junge Mann seinem älteren Gesprächspartner vor Augen führen, dass seine Skepsis, zum Äußersten getrieben, eine Haltung der völligen Resignation und Passivität mit sich bringen würde:

Kurzum, die Zukunft lacht uns aus, und in der Gegenwart haben wir nichts verloren. Ich komme mir vor wie auf einem untergehendem Schiff. Wenn Sie recht hätten, dann bliebe uns nichts anderes übrig, als mit gekreuzten Armen zu warten, bis das Wasser über uns zusammenschlägt – und wem das zu langweilig ist, wer Mut genug hat, der kann ins kalte Wasser springen. (*Verfinsterung* 139)

Eine solche Schlussfolgerung erinnert direkt an die Haltung der Schicksalsergebenheit der Passagiere während des Untergangs der Titanic. Dagegen wehrt sich aber Herzen/Enzensberger, indem er bemerkt: „Das

ist immerhin ein kleiner Unterscheid, ob man sich durch Schwimmen rettet oder ob man ertrinkt!“ (ibidem) Durch die Aufforderung, selbst die aussichtsloseste Situation nicht widerstandslos zu akzeptieren, gibt er klar zu verstehen, dass sein grundsätzlicher Pessimismus ihn nicht daran hindert, weiterhin für eine gerechtere Gesellschaft zu kämpfen. Da Enzensberger nicht bereit ist, diesen Kampf selbst dann nicht aufzugeben, auch wenn er aussichtslos erscheint, so identifiziert er sich doch an mehreren Stellen seines Werkes mit der Figur des Sisyphus. In diesem Sinne versucht das Ich am Schluss des *Untergangs der Titanic*, umgeben von ertrinkenden Passagieren und im Wasser treibenden Koffern, weiter zu schwimmen, obwohl alles nur „zum Heulen“ ist:

Alles, heule ich, wie gehabt, alles schlingert, alles
Unter Kontrolle, alles läuft, die Personen vermutlich ertrunken
im schrägen Regen, schade, macht nichts, zum Heulen, auch gut,
undeutlich, schwer zu sagen, warum, heule ich und schwimme ich
weiter. (33. Gesang)

IV. TransAtlantik (1980-1982) und Ach, Europa (1987)

Der Untergang der Titanic ist dem langjährigen Freund und Mitstreiter Gaston Salvatore gewidmet. Mit ihm zusammen gründet Enzensberger im Jahr 1980 eine Zeitschrift, die länger als eine Dekade bestehen wird, obwohl er selbst bereits nach zwei Jahren die Redaktionsarbeit abgibt. Sie trägt den bezeichnenden Titel *TransAtlantik* und markiert gegenüber dem revolutionären Impuls des *Kursbuchs* einen Kurswechsel. Während dort Enzensberger die Ideologiekritik sowie den theoretischen Entwurf bevorzugt und die Form des Leitartikels gepflogen hatte, favorisiert er nun im neuen Verständigungsorgan neben dem Essay „die große englische, aber vor allem [...] die amerikanische Tradition der Reportage“. (Enzensberger *Fragen* 238-239) Indem er durch die Zeitschrift eine symbolische Brücke zwischen Amerika und Europa schlägt, ist er weit davon entfernt, Kennedys politisches Projekt einer transatlantischen Union in irgendeiner Form unterstützen zu wollen; vielmehr beabsichtigt er, die Eigentümlichkeit der literarischen Reportagen eines Norman Mailer und das große Vorbild des *New Yorker* nach Deutschland zu importieren und für die hiesigen Verhältnisse fruchtbar zu machen, indem er sie mit dem Besten, was die deutschsprachige Literatur an Reiseberichten zu bieten hat, nämlich mit Heine, verbindet

möchte. So wie Enzensberger beim Schreiben die Orientierung an amerikanischen Vorbildern und somit eine größere Weltoffenheit empfiehlt, um die deutsche Kultur aus dem vermeintlichen Provinzialismus der siebziger Jahre herauszuführen, konzipiert er – ein berühmtes Motto von Edmund Husserl variierend – „das Programm, zu den Sachen selbst“ zu gehen (Enzensberger *Fragen* 239), als Überwindung der im *Kursbuch* praktizierten und nun als zu abstrakt empfundenen ideologischen Diskussionen, um sich einem stärkeren Pragmatismus zuzuwenden⁸. Indem er sich auf Heine und auf eine neue Allianz von Literatur und Journalismus beruft, zielt er mit der Zeitschrift „auf die ‚Durchbrechung der Biederkeit‘, ‚aufs Ganze des Bewußtseins‘, ja auch auf Amusement, denn schließlich bestehe ‚kein Eleganzverbot““. (Dietschreit/Heinze-Dietschreit 130) So muss das einmal monatlich wiederkehrende „Journal des Luxus und der Moden“ zumindest stark irritieren, wenn man etwa die ironischen Attacken bedenkt, die Enzensberger gegen den Luxus als kapitalistisches Attribut *par excellence* in der Brunel gewidmeten Ballade lanciert hatte. Das Aufgreifen von nicht konventionellen, früher von der Linken tabuisierten Themen ist aber für die Haltung der Zeitschrift symptomatisch.

Zu den wichtigsten, im Rahmen der Arbeit am *TransAtlantik* entstandenen und später in die Sammlung *Politische Brosamen* (1982) aufgenommenen Aufsätzen gehört der Essay *Eurozentrismus wider Willen*, in dem Enzensberger über den Konflikt Nord-Süd und die Dritte Welt nachdenkt. Sein Beitrag zur Diskussion besteht darin, die weltweite Orientierung an Europa als politisches und kulturelles Modell zu problematisieren: Sich in diesen Fragen auf den alten Kontinent zu berufen, hält er für fragwürdig und einseitig, weil er darin starke Selbstzerstörungstendenzen (Enzensberger *Fragen* 242) erkennt. Dabei geht es ihm nicht darum, Europa insgesamt zu diskreditieren, sondern nur darum, die Europäische Union in die Revision zu schicken, wie sie von den Brüsseler Bürokraten für die Interessen der großen Konzerne konzipiert und ohne genügende demokratische Legitimierung verwaltet wird. In Übereinstimmung mit dem Programm der Zeitschrift *TransAtlantik* verfasst Enzensberger eine Reihe von Reise-reportagen mit dem Titel *Wahrnehmungen aus sieben Ländern* (1987), in denen er den Beweis zu erbringen sucht, dass die „Nervenzentren“ des alten Kontinents nicht mit dessen Machtzentren identisch sind, sondern dass das pulsierende Herz Europas an dessen Rändern lokalisiert ist. (Enzensberger *Europa*) Indem er Deutschland, Frankreich und England als

führende Nationen bewusst außer Acht lässt und sich stattdessen auf Länder wie Schweden, Italien, Ungarn, Portugal, Norwegen, Polen und Spanien konzentriert, vertritt er die provokante These, dass nicht die von oben diktierte Einheitlichkeit, sondern „die Irregularität, der Wirrwarr“ „die Stärke Europas“ (Enzensberger *Europa* Klappentext) ausmachen.

Seine Reisen an den Peripherien Europas enden mit einem *Epilog aus dem Jahre 2006*, in dem er seinen utopischen Entwurf des zukünftigen Europa als Alternative zu jenem der Eurokraten skizziert. Das Ich des Epilogs, der ehemalige amerikanische Offizier Timothy Taylor und *alter ego* von Enzensberger, beendet seine in Ramstein begonnene Europa-Reise in Prag, wo er einem seit zehn Jahren dort lebenden österreichischen Studenten der allgemeinen und vergleichenden Literaturwissenschaft begegnet. Dieser, zur Verwirrung des Amerikaners, spricht von der Seelheit in Prag, die seinem Asthma abhelfe; von Möwen auf der Moldaubrücke. „’Na, Sie wissen doch: Böhmen liegt am Meer“ (Enzensberger *Europa* 498); und dann gibt er dem Ich eine Fotokopie des oben zitierten Bachmann-Gedichts: „’Sie sollten es auswendig lernen, auch wenn Sie kein Wort davon verstehen!“ (500) Das von Enzensberger aufgegriffene utopische Potential des Gedichts wird am Leitfaden der Schiffsmetaphorik zum Ausdruck gebracht, etwa im mittleren Teil mit der Aufforderung:

Kommt her, ihr Böhmen alle, Seefahrer, Hafenhuren und Schiffe
unverankert. Wollt ihr nicht böhmisch sein, Illyrer, Veroneser,
und Venezianer alle. Spielt die Komödien, die lachen machen.

Und die zum Weinen sind. (Bachmann 1, 167)

Enzensberger eignet sich Ingeborg Bachmanns Position an, weil sie die Absage ans Utopische als ideologisches Konstrukt enthält und seine eigene Verwerfung der konkreten Europa-Utopie reflektiert, wie sie in den Plänen der so genannten Brüsseler Eurokraten seit den 70er bzw. seit den 90er Jahren artikuliert wird. Trotz bzw. gerade wegen der Distanz zu den zweifelhaften Visionen der Politiker gibt er die Hoffnung auf das nicht auf, was Bachmann *Ein Tag wird kommen* nennt, nur dass er wie die österreichische Dichterin die eigene Zukunftsvision noch offen lassen möchte. Deshalb beschränkt er sich in seinen Reportagen und im Epilog lediglich darauf, die Minimalbedingungen zu nennen, um das alternative Projekt eines geeinten Europa im Zeichen der Differenz und des „Wirrwarrs“ zu erfüllen, ohne sich über die konkreten Realisierungsmöglichkeiten

Gedanken zu machen. Aus diesen Gründen fügt sich die symbolische Begegnung mit Ingeborg Bachmann am Strand von Böhmen gut in seine utopieskeptische Reflexion der Gesellschaft Ende der 70er und der 80er Jahre, ebenso wie sie auf der anderen Seite ein glänzendes Zeugnis für seine unermüdliche Suche nach dem „richtigen Leben“ im Sinne seines Vorbilds Adorno ablegt. (Vgl. Lützel)

In den seit den 90er Jahren verfassten Gedichten hält Enzensberger am antikonformistischen, eklektischen und offenen Kurs fest, den er besonders mit den Arbeiten von *TransAtlantik* und *Ach Europa!* eingeschlagen hat. Nach wie vor schreibt er *moralische Gedichte* – so der programmatische Untertitel der Sammlung *Leichter als Luft* aus dem Jahr 1999. Nur sind seine moralischen Überlegungen insofern leichter geworden, als sie sich einerseits von den schweren Gewichten der Ideologien bzw. der vorgefassten Meinungen befreit haben und mit Vorliebe dazu tendieren, im Fluss und in sich verändernden Aggregationszuständen zu bleiben bzw. sich zu winzigen Gedankenpartikeln zu verdichten, die sich leicht lösen und wieder neu bilden, wie es bei Wolken der Fall ist. Es kann deshalb kaum zufällig sein, dass die letzte Gedichtsammlung der *Geschichte der Wolken* (2003) gewidmet ist. Das bedeutet, dass Enzensberger in seinen letzten poetischen *Meditationen* zwar nicht aufhört, sich zu den großen Problemen der deutschen Geschichte und der deutschen Gesellschaft zu äußern. Zugleich kommt es aber auch immer öfters vor, dass er sich beim Flüchtigen aufhält, um nach den geltenden Gesetzen bzw. nach Antworten auf existenzielle Fragen zu suchen. Oder es passiert sogar, dass er sich ein poetisches Spiel mit seinen Lesern erlaubt und ihnen ein *Rätsel* wie im gleichnamigen Gedicht stellt:

Ein Meer größer als das Meer,
und du siehst es nicht.

Ein Meer, in dem du schwimmst,
und du spürst es nicht.

Ein Meer, das in deiner Brust rauscht,
und du hörst es nicht.

Ein Meer, in dem du badest,
und du wirst nicht naß.

Ein Meer, aus dem du trinkst,
und du merkst es nicht.

Ein Meer, in dem du lebst,
bis du begraben wirst. (*Gedichte* 238)

Mit diesem Text führt Enzensberger ein modernes Beispiel für die Rätseltradition und die philosophische Reflexion über die Grundelemente vor, wie wir sie etwa bei den Vorsokratikern finden. So wie die erwähnten Wolken seiner *Meditationen* ein Gleichnis menschlichen Leben darstellten, meint nun das imaginäre Meer, von dem hier die Rede ist, offensichtlich die Luft, die zum Leben notwendig ist. Diese wird in ihren vielen Erscheinungsweisen und Wirkungen präsentiert: als Atmosphäre, die die Erde umgibt und deshalb „größer als das Meer“ ist, und als Sauerstoff, der „in de[r] Brust rauscht“ und den Einzelnen am Leben hält, ohne dass dieser es „hört“. Das heißt: Luft zu atmen erscheint derart selbstverständlich, dass man es nicht „merkt“, während etwa beim Schwimmen im Wasser der Kontakt zu einem anderen Element klar zu spüren ist. So wie einer in der Luft „nicht naß“ wird, wenn er sich darin bewegt, so ist die Luft schließlich auch ein Meer, „in dem man lebt, bis man begraben wird“, weil der Tod erst eintritt, wenn man den letzten Atemzug tut. Dadurch wird nicht zuletzt der Gedanke zum Ausdruck gebracht, dass wir uns des Lebens erst im Augenblick des Todes richtig bewusst werden.

Durch die effektvolle Verschränkung von Seefahrt- und Luft-Metaphorik situiert Enzensberger das Gedicht im Kontext von lyrischen und dramatischen Arbeiten, in denen er sich als Anwalt der von Italo Calvino in seinen *Amerikanischen Vorlesungen* (1988) so vehement geforderten „Leichtigkeit“ profiliert: das aus Calderon adaptierte Schauspiel *Die Tochter der Luft* (1992) sowie die bereits erwähnten Verse von *Leichter als Luft* und der *Geschichte der Wolken*. So erscheint manchmal der Bereich der Luft als jener Ort der Zuflucht, der in der frühen Lyrik der Grund des Meeres war, wie Draesner (*Lyriker* 28) zusammenfassend annimmt: „Katastrophen kommen bei Enzensberger immer aus dem Wasser oder aus der Erde. Aus der Luft kommen sie nicht. Denn sie ist sein Element.“



- 1 Vgl. das Gedicht *Nach neuen Meeren*: „Dorthin will ich; und ich traue / Mir fortan und meinem Griff. / Offen liegt das Meer; ins Blaue / Treibt mein Genueser Schiff.“ (Nietzsche 3, 649).
- 2 Es handelt sich um das Buch Saint-John Perse, “Dichtungen”. Herausgegeben und übersetzt von Friedhelm Kemp. Hermann Luchterhand Verlag, Darmstadt 1957.
- 3 Im Text wird der Leviathan, eine Metapher für die Allmacht des Staates, mit der Ungeheuerlichkeit in Verbindung gebracht.
- 4 Im Roman schafft Max Frisch einen interessanten Zusammenhang zwischen der Reflexion über den technischen Fortschritt und der Schiffsreise, denn auf der Schiffsreise von New York nach Europa, auf der Walter Faber – ohne es zu wissen – seine eigene Tochter kennen und lieben lernt, löst er einen Disput über das Verhältnis von Kunst (Geist) und (technischer) Macht aus, infolge dessen er den Umstand, dass eine solche Reise erst durch die Fortschritte der Ingenieurkunst ermöglicht wird, als Beweis für die Überlegenheit der Technik nimmt: „[I]ch stelle fest, daß wir uns auf einem Schiff befinden, somit auf einem Werk der Technik.“, (Frisch 77).
- 5 Sie sind nicht die einzigen Opfer der bürgerlichen Selbstüberhebung: Als die „Great Eastern“ ins Wasser gelassen wird, wird „[e]in irischer Tagelöhner [...] von der Kurbel erfasst, / zerfetzt, / gen Himmel zerschleudert.“ Der Bau der Brücke unter der Thames kostet ebenfalls sechs Arbeitern das Leben, wobei Brunel selbst fast umkommt; ähnliches geschieht auch bei der Führung eines Kabels unter dem Atlantik.
- 6 Wenn man dem Text diese gesellschaftskritische Leasart zugrunde legt, dann ist der Umstand hervorzuheben, dass sich beim Untergang überproportional mehr Passagiere aus dem ersten Deck als aus den anderen retteten.
- 7 Während der Hollywood-Film mit Leonardo DiCaprio und Cate Blanchett aus dem Jahr 1997 die kitschige Vision einer Versöhnung der Klassen vorführt, verabschiedet sich Enzensberger ein für alle mal von dieser Hoffnung. So nennt er sein Stück im Untertitel *Eine Komödie* nicht nur, weil es in 33 Gesängen strukturiert ist wie bei Dante, sondern auch, weil er den verlorenen Glauben an die klassenlose Gesellschaft ironisieren will. Zum

Untergang der Titanic als Reflexion über das Scheitern der Utopien der Studentenbewegung vgl. Marmulla.

- 8 Vgl. den Rückblick vom Freund und Zeitschrift-Mitarbeiter Alfonso Berardinelli: „Was uns vereinte und was uns ziemlich alle interessierte, waren die Möglichkeiten der essayistischen Reportage und des journalistischen Essays in der Erkundung einer Wirklichkeit, die mit theoretischen Kategorien nicht zu erfassen war und direkte, genaue, vorurteilslose Beschreibungen erforderte. Die Linke hatte wieder einmal ihre ideologische Schwimmweste verloren, und der professionelle Journalismus beschränkt wie immer den ihm eigenen Weg, mit seinem schnellen Tempo und seinen Klischees.“ (*Italiener* 10).



Opere citate, Œuvres citées,
Zitierte Literatur, Works Cited



- Andersch, Alfred. *Choreographie des politischen Augenblicks. Wolfgang Koeppen, „Der Tod im Rom“*, in: Id., *Werke*, hrsg. von Dieter Lamping. Bd. X: Essayistische Schriften, 3. Zürich: Diogenes, 2004, 155-165.
- Bachmann, Ingeborg. *Werke*, hrsg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster, München Zürich: Piper, 1978.
- Barbey, Rainer. *Unheimliche Fortschritte. Natur, Technik und Mechanisierung im Werk von Hans Magnus Enzensberger*. Göttingen: V&R Unipress, 2007.
- Berardinelli, Alfonso. „Ein Italiener“ *Du. Die Zeitschrift der Kultur. Sonderheft Hans Magnus Enzensberger. Der Raum des Intellektuellen* 1999: 8-11.
- Blume, Bernhard. „Das Bild des Schiffbruchs in der Romantik“ *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 21 (1958): 145-161.
- . „Sein und Scheitern: Zur Geschichte einer Metapher“ *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 40 (1959): 277-287.
- Blumenberg, Hans. *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1979.
- Curtius, Ernst Robert. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern: Francke, 1963.
- Demetz, Peter. *Die süße Anarchie. Deutsche Literatur seit 1945. Eine kritische Einführung*. Aus dem Amerikanischen von Beate Paulus. Frankfurt/Main Berlin, Ullstein 1970.
- Dietschreit, Frank/Heinze-Dietschreit, Barbara. *Hans Magnus Enzensberger*. Stuttgart: Metzler, 1986.
- Draesner, Ulrike „Der Lyriker“ *Du. Die Zeitschrift der Kultur. Sonderheft Hans Magnus Enzensberger. Der Raum des Intellektuellen* 699 (1999): 28-34.
- Enzensberger, Hans Magnus. *Verteidigung der Wölfe. Gedichte*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1957.
- . „Reine Sprache des Exils. Saint-John Perse: ‚Dichtungen‘“ *Frankfurter Hefte* 7 (1958) 7: 511-513.
- . „Die Steine der Freiheit“ *Merkur* 13 (1959): 770-775.
- . *Landessprache. Gedichte*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1960.
- Museum der modernen Poesie*, eingerichtet von Hans Magnus Enzensberger. *Gedichte aus sechzehn Sprachen im Original und in deutscher Übersetzung*.

- Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1960.
- . *Blindenschrift*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1964.
- . *Mausoleum. Siebenunddreißig Balladen aus der Geschichte des Fortschritts*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1975.
- . *Der Untergang der Titanic. Eine Komödie*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1978.
- . *Politische Brosamen*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1982.
- . *Ach Europa! Wahrnehmungen aus sieben Ländern. Mit einem Epilog aus dem Jahre 2006*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1987.
- . *Die Geschichte der Wolken. 99 Meditationen*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2003.
- . „Über die Verfinsterung der Geschichte. Zwei Dialoge aus dem 19. Jahrhundert, eingerichtet für die Gegenwart. Nach Alexander Herzens Buch *Vom anderen Ufer*“ in Id., *Dialoge zwischen Unsterblichen, Lebendigen und Toten*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2004, 131-163.
- . *Gedichte 1950-2005*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2006.
- . *Zu große Fragen. Interviews und Gespräche 2005-1970*, mit einem Nachwort von Hans Magnus Enzensberger hrsg. von Rainer Barbey. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2007.
- Frisch, Max. „Homo Faber. Ein Bericht“ in Id., *Gesammelte Werke in zeitlicher Folge*. Jubiläumsausgabe in sieben Bänden 1931-1985. Bd. IV 1957-1963, hrsg. von Hans Mayer unter Mitwirkung von Walter Schmitz. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1986, 5-203.
- Gnüg, Hiltrud. „Poesie und Metapoesie. Zu Enzensbergers Gedicht *leuchtfeuer*“ in *Gedichte und Interpretationen*. Band 6: Gegenwart, hrsg. von Walter Hinck Stuttgart: Reclam, 1982, 258-269.
- Hofmannsthal, Hugo von. *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, hrsg. von Bernd Schoeller. Bd. I: Gedichte. Dramen I 1891-1898. Frankfurt/Main: Fischer, 1979.
- Kiermeier-Debre, Joseph. „‘Diese Geschichte vom untergehenden Schiff, das ein Schiff ist und kein Schiff ist‘. Hans Magnus Enzensbergers Komödie vom ‚Untergang des Untergangs der Titanic‘“, in *Apokalypse. Weltuntergangsvisionen in der Literatur des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Gunter E. Grimm u.a. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1986, 222-245
- Kluy, Alexander „Hallo, wer spricht? Hans Magnus Enzensberger entdeckt für sich eine verloren geglaubte literarische Gattung“ in *Rheinische Merkur* vom 28. Oktober 2004, 22.
- Lützeler, Paul Michael. „Bachmann und Bernhard an Böhmens Strand. Schriftsteller und Europa oder Die Entdeckung des *Homo Europaeus Enzensbergerensis*“ *Die Neue Rundschau* 1991/1, 23-35.
- Makropoulos, Michael. „Meer“, in: *Wörterbuch der philosophischen Metaphern*,

- hrsg. von Ralf Konersmann. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2007, 236-248.
- Marmulla, Henning. „Der Anfang vom Ende ist immer diskret“. Von Enzensbergers ‚Kursbuch‘ zum ‚Untergang der Titanic““ *Der Deutschunterricht* 2008/1, 64-73.
- Müller, Dominik. „Widerspruchsfreiheit ist eine Mangelerscheinung“. Spiel, Engagement und Postmoderne bei Hans Magnus Enzensberger“ *Schweizer Monatshefte* 73 (1993), 308-324.
- Nietzsche, Friedrich. *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin/New York: DTV de Gruyter, 1980.
- Rodiek, Christoph. „Lyrische Weltsprache als Intertext. Zum anthologischen Verfahren in H. M. Enzensbergers ‚Museum der modernen Poesie““ *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 40/2 (1990), 190-205.
- Seeba, Heinrich C. „Der Untergang der Utopie. Ein Schiffbruch in der Gegenwartsliteratur“ *German Studies Review* 4/2 (1981), 281-298.