

Cornelia Ortlieb

# ***East East and West West: Ein russisch-amerikanisch-deutsches Gespräch im Zeichen Goyas, Berlin, Januar 1967***

Wie internationale Literatur im Berliner Winter 1966/67 zum mehrsprachigen Ereignis wird, lässt sich dank der neuen Möglichkeiten digitaler Medien im Nachvollzug ihrer Aufführung und in der einholenden und wiederholenden Lektüre erleben, eine gleichsam instantane Überwindung zeitlicher und räumlicher Distanzen. Eben diese Möglichkeit einer fernwirkenden Kommunikation hat bereits Lawrence Ferlinghettis zeitbetont einsetzendes visionäres Gedicht *After the Cries of the Birds* in eine heute geläufige Metapher gefasst: „to dig a new model / of the universe / with instant communication / a world village“.<sup>1</sup> Das ‚Weltdorf‘ – ansonsten im Zitat der berühmten Formel McLuhans eher redensartlich bekannt als ‚globales Dorf‘<sup>2</sup> – ist jedoch in diesem kleinen Ausschnitt des Gedichts noch im Modus des Entwurfs, vielmehr im reduzierten Format des Modells greifbar, wörtlich: noch *zu graben*. Erst ein zweiter Blick auf das gängige, hier aber irritierende Verb aus dem Bereich der Bauarbeiten, das verschiedene Formen des Ausgrabens/-schachtens benennen kann, lässt dessen umgangssprachliche Bedeutung im Horizont einer Protestkultur der 1960er Jahre erkennen: *to dig* lässt sich im Slang namentlich der ‚Beatniks‘ als Metonymie für *to like* oder *to enjoy* einsetzen; unauflöslich verschränkt ist somit hier die Arbeit an einer neuen Welt – und sei es im Kleinen – mit einer entsprechenden Freude am Werk(en).

Im Folgenden wird es, gestützt auf eine mediale Zeitreise zum Beginn des dann berühmten Jahres 1967, auch darum gehen, wie solche lokalen Redeweisen in einer neuerdings anders global vereinten Welt verortet sind, zumal in ihrer programmatischen Anbindung an neue Formate des ‚Literaturbetriebs‘, wie sie namentlich Walter Höllerer für die geteilte Stadt Berlin entwickelt hat.<sup>3</sup> Die amerikanisch-russische Lesung in der Westberliner Akademie der Künste am 2. Februar 1967, die in mehrfacher Hinsicht einzigartig und radikal oder auch einzigartig in ihrer Radikalität ist, erweist

---

<sup>1</sup> Lawrence Ferlinghetti: *After the Cries of the Birds / Nach den Schreien der Vögel*, in: Walter Höllerer (Hrsg.): Ein Gedicht und sein Autor, Berlin 1967, 408–417, hier: 410.

<sup>2</sup> Die suggestive Formel für neue Techniken elektronischer Verbindung und eine entsprechende Überwindung älterer Raum- und Zeit-Grenzen stammt aus den frühen 1960er Jahren und steht in McLuhans letztem Buch programmatisch im Titel, vgl. Herbert Marshall McLuhan: *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man*, Toronto 1962; ders., Bruce R. Powers: *The Global Village. Transformations in World Life and Media in the 21st Century*, Oxford 1989.

<sup>3</sup> Jutta Müller-Tamm verdanke ich den Hinweis auf die Fernseh-Aufzeichnung, ihre Übermittlung und Freigabe für den Vortrag im Rahmen der Ring-Vorlesung Berliner Weltliteraturen, hierfür sei ihr vielmals gedankt!

sich bei näherem Hinsehen als Ausnahme-Ereignis, das in verschiedene Umgebungen eingebettet ist und je unterschiedliche Implikationen und Wirkungen hat, wenn man sukzessive die durchweg männlichen Akteure der Veranstaltungsreihe *Ein Gedicht und sein Autor* gleichsam in Aktion betrachtet. Denn sowohl die genauere zeitliche Verortung der Lesung als auch die Lektüre der entsprechend historisch indizierten Gedichte führt unweigerlich in eine besondere Situation des Nachkriegs und Zwischenkriegs, die erkennbar die Aufführung der Texte auf der Bühne modelliert. Im Folgenden möchte ich daher in drei Schritten diese Lesung als Ereignis und Text-Präsentation fokussieren, ihr einen entsprechenden Rahmen geben, um dann auch ihre Untiefen und Abgründe auszuloten, namentlich, wenn die Frage der Gemeinschaft in der Zeit oder durch die Zeit verhandelt werden wird. Im Zeichen Goyas wird es dabei auch um Krieg und Gewalt und entsprechend auch um verschiedene manifeste Formen sprachlicher Gewalt gehen müssen, wobei ich aus verschiedenen Gründen auf Abbildungen und allzu explizite Zitate verzichten werde.<sup>4</sup>

## I.

Walter Höllerer hatte seine Reihe moderierter Lesungen *Ein Gedicht und sein Autor* für das akademische Wintersemester 1966/67 als Veranstaltung des *Instituts für Sprache im technischen Zeitalter* konzipiert,<sup>5</sup> das nach seiner 1959 erfolgten Berufung als Professor für Literaturwissenschaft an der TU Berlin von ihm gegründet und seitdem geleitet wurde, aber auch im Namen des gleichfalls von ihm 1963 initiierten und geführten Literarischen Colloquium Berlin, kurz LCB, und zudem für die Westberliner Akademie der Künste, in der er seit 1965 Stellvertretender Direktor der Sektion Literatur war – für sich eine bemerkenswerte Konstellation und ein politisch einschlägiger

---

4 Für den Verzicht auf eine Reproduktion der Zeichnungen Goyas mit ihrer kalkulierten Schockwirkung gibt es gute bildethische Gründe; jede Form des Zeigens nimmt deren Einladung zum Voyeurismus an und wiederholt offensichtlich die Ausstellung so in Friedenszeiten unvorstellbarer körperlicher Brutalität. Die explizite und latente Gewalt der diskutierten Gedichte zu untersuchen, ist zugleich Ziel dieses Beitrags und eine gleichermaßen ethisch abzuwägende Gratwanderung zwischen Bedürfnissen des Zitierens und Implikationen des Zitats, zumal angesichts wissenschaftlicher Konventionen, die den Akt des Zitierens selbst als eher affirmativ lesen lassen. Mit neueren Formen der Kritik als Berührung lässt sich dagegen auch dafür argumentieren, dass das eigene ‚entanglement‘ auch Teil des reflektierten (literaturwissenschaftlichen) Schreibens sein sollte, vgl. Katia Schwerzmann: ‚Coupling Parts that are not Supposed to Touch‘ oder die Berührung als Kritik, in: Sandra Fluhrer, Alexander Waszynski (Hrsg.): *Tangieren. Szenen des Berührrens*, Freiburg 2020, 283–299.

5 Vgl. die Abbildung des handschriftlich ergänzten Typoskripts mit dem Programmentwurf in: Helmut Böttiger: *Elefantenrunden. Walter Höllerer und die Erfindung des Literaturbetriebs*. Ausstellungsbuch, Berlin 2005, 154.

Veranstaltungsort.<sup>6</sup> Diese verschiedenen Positionen dienten (ihm) alle dazu, die Internationalisierung der Literaturförderung und -vermittlung zu ermöglichen und programmatisch voranzutreiben, ein denkbar innovatives Projekt, zumal in Berlin, zumal unter den Bedingungen des Winters 1966/67.

Einen entscheidenden Hinweis zur zeitgenössischen Wahrnehmung der Reihe *Ein Gedicht und sein Autor* gibt zunächst das *Forum* der Berliner Literaturzeitschrift *Neue deutsche Hefte* mit einem Bericht, kurz nach dem Ende der insgesamt zehn Leseabende, der ihre zentrale Frage benennt: „Was ist ein Gedicht heute“?<sup>7</sup> Mit einer doppelten Antwort heißt es dort, man sei sich bei den einzelnen Lesungen offenbar weitgehend einig gewesen, dass von Lyrik – erstaunlicherweise – zuallererst „Aussage“ zu erwarten sei; sie solle, mit einem Dreiklang, „erhellen, treffen, verändern“.<sup>8</sup> Doch das „Erstaunen wächst, wenn wir gewahren, daß Amerikaner, Franzosen, Jugoslawen unabhängig von uns und voneinander beim Schreiben von Lyrik nahezu austauschbare Erfahrungen machen und uns die gleichen, kaum variierten Benennungen aus anderen Sprachen widertönen.“<sup>9</sup>

Das Projekt, Ziel und Ergebnis der Lesungen, um die es hier geht, lässt sich so in einen Satz fassen: „Nicht regionale Unterschiede hat eine vom Literarischen Colloquium Berlin veranstaltete internationale Lesereihe ins Blickfeld gerückt, sondern weltweite Überschneidungen.“<sup>10</sup> Das ist anspruchsvoll und avanciert, zumal, wie der Artikel auch präzisiert, fast nur solche Autoren eingeladen waren, die als „Vertreter avantgardistischer Schulen gelten“, zudem, anders als der Titel suggeriert, jeweils zwei, die ihre Gedichte abwechselnd lesen und zusätzlich in einem Essay, einem frei gestalteten Prosatext, kommentieren.<sup>11</sup> Das Buch zur Reihe, das bereits im selben Jahr 1967 erschien, dokumentiert in seiner ästhetisch ansprechenden Reihung

---

<sup>6</sup> Folgt man einem Bericht zum 50. Jubiläum, ist bereits der Bau der Akademie 1960 ein politisches Statement: „Nicht nur wegen der Materialität und Form dauerte es nur kurze Zeit, bis die Akademie Düttmanns – gleich der Kongresshalle oder der Freien Universität – zum Symbol für das liberale, freie Westberlin avancierte, mit Geldern aus den USA ermöglicht.“ Dazu gehört bereits die besondere Lage im „Hansaviertel“: „Die Stadt von morgen, die im Rahmen der ‚Interbau‘ 1957/58 als westliche Antwort auf die Ostberliner Stalinallee (1953) entstand, verkörperte als „geformte Gestalt“ die Visionen des Aufbruchs, der Moderne und des International Style.“ Rolf Lautenschläger: „Die Schöne im Tiergarten“, in: *taz* (12.06.2010), 27. Online abgerufen am 12. April 2021 auf *taz archiv* unter <https://taz.de/!420536/>.

<sup>7</sup> H. R., d. i. Hedwig Rohde: Berliner Forum II, in: *Neue deutsche Hefte* 114 Jg. 14/2 (1967), 211–216, hier: 211. Der hier zitierte Satzanfang eröffnet eine Reihe möglicher Antworten, die explizit als „deutsche“ ausgewiesen sind: „Was ist ein Gedicht heute: Selbstbegegnung (Benn), Daseinserfahrung (Loerke), Verdichtung der Wirklichkeit (Hilde Domin), direkte Existenzmitteilung (Bense) oder Antiware (Enzensberger)? Solche deutschen Auslegungen ließen sich häufen [...].“

<sup>8</sup> *Ebd.*, 212.

<sup>9</sup> *Ebd.*

<sup>10</sup> *Ebd.*

<sup>11</sup> *Ebd.*

schmal beschnittener Schwarzweißporträts rund um Cover, Buchrücken und hinteren Buchdeckel und in deren Verlängerung auf der jeweiligen Cover-Innenseite diese eindrucksvolle Reihe männlicher Autoren, die nur durch ein einziges weibliches Gesicht, eine Photographie der Lyrikerin Friederike Mayröcker an der linken Außenposition der Rückseite sprechend durchbrochen wird.<sup>12</sup>

Die übliche Paar-Zusammenstellung war auch in der Abfolge der Leseabende so nur ein einziges Mal um eine Frau zur Dreiergruppe ergänzt worden; Mayröcker las zusammen mit Ernst Jandl, ihrem dann jahrzehntelangen Lebens- und Schreibgefährten, und Hans Carl (H. C.) Artmann. Bereits im Inhaltsverzeichnis von *Ein Gedicht und sein Autor* sind zudem, überraschend und doch unmittelbar evident, Autornamen und Länderbezeichnungen miteinander verschränkt, darunter sicher besonders auffällig das nun zu betrachtende Paar USA und UdSSR, oder, wie der Autor und inoffizielle Leiter der Gruppe 47 Hans Werner Richter, der dabei war, lapidar in sein Tagebuch schreibt: „Abend mit Andrej Wosnessenskij und Lawrence Ferlinghetti, Amerika und Russland.“<sup>13</sup>

Für die einzelnen Abende wurde bei der Vorbereitung mit je 1000 oder sogar 1200 Gästen gerechnet und auch hierzu findet sich eine nähere Erläuterung im bereits zitierten *Forum*: „Das Publikum dieser Abende war durchweg das beste, was Berlin zu bieten hat. Auswärtige Besucher empfanden die Atmosphäre als einmalig.“<sup>14</sup> Man habe sich schon deutlich vor 21 Uhr, dem ungewöhnlich späten Beginn, getroffen, am Ende mischten sich Vortragende und Publikum, konnten sich „kaum trennen“, und ohnehin bildete man eine spezielle Gemeinschaft: „In den vorderen Reihen Berliner Prominenz, Presse, die Dichterkollegen, die älteren Literaturkundigen, im hinteren Saal vorwiegend studentische Jugend einschließlich der jungen Bohème [...].“<sup>15</sup>

Vermehrt und vervielfacht wurde diese Menge durch das Fernsehen: Der Sender Freies Berlin, kurz SFB, mit dem Walter Höllerer gleichfalls eng zusammenarbeitete, zeichnete alle Lesungen auf, wobei allerdings nicht zu sehen ist, was der

---

<sup>12</sup> Diese Buchgestaltung wäre eine eigene Untersuchung wert: Wie Lesezeichen geformt, sind die Porträts, allesamt Fotografien von Renate von Mangoldt, wie das Impressum angibt, so arrangiert, dass die Köpfe trotz real unterschiedlicher Körpergrößen immer auf derselben Höhe sind, ausgerichtet an der Linie der Augenpaare und je symmetrisch nach Blickrichtungen arrangiert. Trotz der gleichsam mitgegebenen ‚halben Körper‘, darunter auch zwei rechte Hände mit brennenden Zigaretten, ziehen somit diese Augen und Gesichter den Blick auf sich, zumal einige Münden wie zum Sprechen geöffnet sind. Eine einmalige Sonderstellung nimmt das Porträt Robert Creeleys auf dem Buchrücken ein: Wie die anderen im Buchinneren als Kapitelaufkt wiederkehrenden ganzseitigen Porträts, ist auch sein Bild stark beschnitten und wirkt so – gewollt oder nicht – geradezu minimalistisch; vgl. Höllerer: Ein Gedicht und sein Autor (Anm. 1), Cover, Vorder- und Rückseite.

<sup>13</sup> Hans Werner Richter: 6.2.[1967], in: ders.: Mittendrin, Die Tagebücher 1966–1972, hrsg. von Dominik Geppert, in Zusammenarbeit mit Nina Schnitz. Mit einem Vorwort von Hans Dieter Zimmermann und einem Nachwort von Dominik Geppert, München 2012, 55.

<sup>14</sup> Rohde: Berliner Forum II (Anm. 7), 216.

<sup>15</sup> Ebd.

Augenzeugenbericht eigens vermerkt: „Die Technik war wie einst in der Kongreßhalle gegenwärtig, man sah die Dichter eingezwängt von Maschinen.“<sup>16</sup> In der Westberliner Kongresshalle hatte Höllerer seine erste, überaus erfolgreiche internationale Reihe von Lesungen im November 1961, also kurz nach dem Mauerbau, begonnen, mit je bis zu 1500 Menschen im Publikum und anschließender Fernsehsendung; dass sie so selbstverständlich zitiert wird, macht nochmals deutlich, wie hier Literatur offensichtlich zum internationalen Ereignis geworden war.

## II.

Dabei fällt das Unzeitgemäße des ‚amerikanisch-russischen‘ Abends im Rahmen von *Ein Gedicht und sein Autor* mit etwas Distanz von diesem zeitgenössischen Kommentar ins Auge. Am Jahresanfang 1967 findet die Veranstaltung an einem ungewöhnlichen, so einzigartigen Ort statt: Die Stadt Berlin, geteilt – oder vielmehr in ihrem Westteil umschlossen – von einer Mauer, oft martialisch als Frontstadt oder Bollwerk gegen ‚den Osten‘ gesetzt, wird häufig als Insel figuriert – eine Metapher, die gleichsam das rote Meer der umgebenden kommunistischen Welt evoziert.<sup>17</sup> *Ostberlin* gibt es nur aus West-Sicht; bereits an den Sektorengrenzen ist dagegen „Berlin, Hauptstadt der DDR“ angezeigt, offiziell und pragmatisch ist ab 1961 so im Osten Deutschlands von der „Hauptstadt Berlin“ oder auch nur von „Berlin“ die Rede. Sein Gegenüber ist *Westberlin*, zusammengeschrieben in einem Wort, und von dort aus nennt man wiederum den anderen Stadtteil offiziell „Berlin (Ost)“, ab 1960 allmählich ersetzt durch das Bindestrich-Wort *Ost-Berlin*.<sup>18</sup> Dieses Ost-Berlin ist völkerrechtlich *nicht* Teil der Sowjetischen Besatzungszone oder DDR und Westberlin gehört *nicht* zur Bundesrepublik Deutschland, so dass Berlin, ob Ost oder West, ein je anderer Ort ist als das

---

<sup>16</sup> Ebd., 215.

<sup>17</sup> Vgl. dazu etwa die Beiträge in: Zeitschrift für Ideengeschichte: Die Insel Westberlin, 11/4 (2008).

<sup>18</sup> „West-Berlin war im Lichte der Begriffsgeschichte ein Kind der Blockade und ihrer unmittelbaren Vorgeschichte. Doch selbst der Begriff war umstritten, und so spiegelten sich die kontrastierenden Interpretationen des städtischen Status im Kampf um die korrekte Schreibweise: Während es auf westlicher Seite offiziell *Berlin (West)* und im Alltagsgebrauch *West-Berlin* hieß und dementsprechend von *Ost-Berlin* bzw. *Berlin (Ost)* die Rede war, sprach die DDR nach der mit dem Mauerbau besiegelten Aufgabe ihres gesamtstädtischen Herrschaftsanspruchs von *Westberlin* versus *Berlin, Hauptstadt der DDR*, um ihre Wunschvorstellung einer von der Bundesrepublik getrennten und mit der Osthälfte der Stadt nicht zusammengehörigen Rumpfstadt als selbstständiger politischer Einheit sprachpolitisch zu untermauern.“ Stefanie Eisenhuth, Martin Sabrow: „West-Berlin“. Eine historiographische Herausforderung, in: Zeithistorische Forschungen 2 (2014). Online abgerufen am 17. März 2021 unter <https://zeithistorische-forschungen.de/2-2014/id=5090#footnote-6198-22>, mit Verweis auf Gerd Langguth, Der Status Berlins aus Sicht der DDR. Eine kritische Bestandsaufnahme, in: Eberhard Diepgen (Hrsg.): Berlinpolitik. Rechtsgrundlagen, Risiken, Chancen, Berlin (West) 1989, 121–161.

Staatsgebilde, das ihn umgibt, und wiederum die beiden Teile des einstigen Groß-Berlins nun strikt voneinander getrennt sind. Der Winter 1966/67 ist für beide Teile der Stadt wiederum besonders: Im Juli 1966 waren Versuche gescheitert, das „Passierscheinabkommen“ ein weiteres Mal zu verlängern, was Westberliner Bürgern Besuche bei ihren Verwandten in Ostberlin erlaubt hatte, worauf sie von 1961–63 hatten warten müssen; im Dezember 1966 kam auch das sogenannte Weihnachtsbesuchsabkommen nicht zustande, und es sollte bis 1972 dauern, bis Westberliner wieder die Erlaubnis für private Reisen nach Ostberlin bekommen konnten. Ostberlinern war nach dem Mauerbau bekanntlich ohnehin der Besuch des anderen Stadtteils verboten und unmöglich.

Walter Höllerers neue Lesereihe konnte demnach („privat“) eigentlich nur von Westberlinern besucht werden – und zwar von solchen, für die der Ostteil der Stadt, wiewohl nur wenige S-Bahn-Stationen entfernt, unerreichbar weit weg war. Die mediale Zeitreise führt so dezidiert nach Westberlin und ins Westfernsehen, wobei dieser erklärte Raum der (Dicht-)Kunst zugleich der eines modernen Massenmediums ist, das seine eigenen Effekte produziert. Beim solchermaßen vermittelten Sehen und Hören dessen, was am 2. Februar 1967 vor dem Vorhang-Hintergrund der Akademie aufgeführt wurde, zeigt sich nämlich nicht die heute übliche ‚Wasserglas-Lesung‘ auf einer Art leeren Theaterbühne oder dicht beim Publikum,<sup>19</sup> sondern geradezu eine Performance mit insgesamt fünf Darstellern, innerhalb deren die Stimmen auch sichtbare Körper in Bewegung bekommen.<sup>20</sup> Die Fernsehsendung bietet – in der leicht verkürzten Archivfassung von hundert Minuten – eine fortlaufend zwischen drei Sprachen wechselnde, je dialogische Lesung mit jeweils kurzen Anmoderationen; die Kamera fokussiert meist in Großaufnahme das Gesicht des Sprechers, manchmal auch Teile seines Körpers, selten einmal die Gesichter der Zuhörenden auf dem Podium. Das Publikum ist nie zu sehen, wohl aber manchmal zu hören; man ahnt eine große Menge, wie sie längst auch außerhalb von organisierten Veranstaltungen in diesem Teil der Stadt präsent war.

---

<sup>19</sup> Vgl. zu dieser verbreiteten Bezeichnung etwa die Erläuterung auf der Webseite des NDR: „Die ‚Wasserglas-Lesung‘ ist eine wunderbare Erfindung. Eine Autorin, einen Moderator, zwei Wassergläser und Publikum: Mehr braucht es nicht zum großen Glück. So nah sind sich Büchermenschen – die, die schreiben, die, die lesen, und die, die Literatur vermitteln – sonst kaum je.“ [o. A.]: „Sturm im Wasserglas. Die literarische Lesung.“ Online abgerufen am 12. März 2021 unter <https://www.ndr.de/kultur/sendungen/sonntagsstudio/Sonntagsstudio,sendung1025656.html>.

<sup>20</sup> Als *Performance* bezeichne ich, denkbar allgemein, die hier unspezifische Aufführung des Texts auf der Bühne, vgl. zu neueren Experimenten mit dem Einsatz mehrerer Medien innerhalb von Lese-Aufführungen der Gegenwart und ihrer Vorgeschichte Nora Manz: Lyrik und performativer Epitext. Nora Gomringers Leseroutinen, in: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 49 (2019), 477–492; Anna Bers, Peer Trilcke (Hrsg.): Phänomene des Performativen in der Lyrik. Systematische Entwürfe und historische Fallbeispiele, Göttingen 2017. Vgl. zum „Projekt der Re-Performativierung und Re-Musikalisierung“ von Lyrik im 20. Jahrhundert, gegen die „monomediale Halbheit“ Frieder von Ammon: Fülle des Lauts. Aufführung und Musik in der deutschsprachigen Lyrik des 20. Jahrhunderts. Das Werk Ernst Jandls in seinen Kontexten, Stuttgart 2018, 45.

Denn fast genau ein Jahr zuvor, am 5. Februar 1966, hatte die erste große Studentendemonstration gegen den Vietnamkrieg der USA ganz in der Nähe stattgefunden, mit dem berühmten Eierwurf auf das Amerika-Haus in der Hardenbergstraße, fast am Bahnhof Zoo, und in der Retrospektive zieht sich entsprechend eine direkte Linie zum 2. Juni 1967, an dem wiederum in Berlin-Charlottenburg der Student Benno Ohnesorg bei einer großen Demonstration erschossen wurde – eine Zäsur nicht nur der Berlin-Geschichte. Mitzuhören ist somit quasi bereits, was mit der Chiffre 1968 im (west-)deutschen Kontext bezeichnet werden wird<sup>21</sup> – und spätestens 1967 begonnen hat. Am 27. Januar 1967 hat zudem eine große „Studentendemonstration“ stattgefunden, an der sich auch Günter Grass als Redner und Hans Werner Richter als „Mitläufer“ [sic] beteiligt hatten.<sup>22</sup> Auf der Bühne zu sehen ist aber auch, wie dessen bereits zitierte Bemerkung deutlich macht, eine buchstäblich globale Konstellation: „Abend mit Andrej Wosnessenskij und Lawrence Ferlinghetti, Amerika und Russland“.<sup>23</sup> Beim Wiederlesen fällt die interessante Verkehrung auf: Trotz des halb-italienischen Namens des zweiten, würde man doch den ersten genannten Autor zweifelsfrei als ‚russisch‘ identifizieren, so dass die beiden Autoren demnach wie selbstverständlich die beiden Großmächte verkörpern, die sich im globalen Geschehen der 1960er Jahre auf jene besondere Weise gegenüberstehen, die metaphorisch als *Kalter Krieg* bezeichnet wird, eine in Berlin namentlich an den ehemaligen Sektorengrenzen und an der Mauer unmittelbar erfahrbare Konstellation.

---

**21** Diese Einschränkung ist für Kontexte des Erinnerns und Gedenkens zentral, denn nicht nur für Zeitzeug:innen, sondern auch in bestimmten Formaten der Geschichtsschreibung und der biographischen Literatur hatten die Ereignisse im politischen Osten eine buchstäblich existenzielle Bedeutung für den Verlauf des eigenen Lebens, spätestens, als mit der gewaltsgemäßen Niederschlagung der tschechischen Protestbewegung („Prager Frühling“) auch eine Reihe politisch motivierter juristischer Maßnahmen in der DDR beschlossen wurde, von der bereits Jugendliche betroffen waren, wie etwa die Söhne des seinerseits vielen restriktiven Maßnahmen unterworfenen Physikers und Oppositionellen Robert Havemann, vgl. dazu umfassend Stefan Wolle: *Der Traum von der Revolte. 1968 in der DDR*, Berlin 2008; Florian Havemann: *Havemann. Eine Behauptung*, Frankfurt a. M. 2007.

**22** Richter vermerkt im Tagebuch, es sei seine erste Teilnahme an einer solchen Veranstaltung nach zehn Jahren, damals noch als „Präsident, Redner, Anführer, jetzt – gestern – war ich Mitläufer. Eine Studentendemonstration gegen eine Haussuchung der politischen Polizei beim Sozialistischen Deutschen Studentenbund. Der Ruf nach der Gruppe 47 war bei den Studenten laut geworden.“ Er sei „neben Enzensberger, Roehler, Herburger, und, etwas später, auch Grass“ gegangen, dieser sei von den Studenten bei seiner kurzen Rede verspottet worden, überhaupt habe die „seltsame Demonstration mit Sonnenblume und Leierkasten“ wohl „mehr der Gaudi“ gedient, Richter: *Mittendrin* (Anm. 13), 54.

**23** Ebd., 55. Vgl. zur Konkurrenz von Höllerer und Richter und der auch polemischen Debatte um Höllerers Veranstaltungen die einlässliche Darstellung Michael Kämper-van den Boogaart: „Und einmal muß es gesagt werden ...“. Der Autor und Germanist Walter Höllerer im Dienste der Gruppe 47. Ein Vorfall aus dem Jahr 1966, in: *Zeitschrift für Germanistik* XVII/1 (2007), 108–127.



**Abb. 1:** Andrej Wosnessenskij und Lawrence Ferlinghetti in Berlin, Februar 1967. Fotografie von Renate von Mangoldt.

In diesem Kontext wäre also deutlich anderes zu erwarten als die bescheidene Ausgangsfrage „Was ist ein Gedicht heute“? – zumal angesichts des wenige Tage zuvor gescheiterten und für die Crewmitglieder tödlichen Raketenflugs der *Apollo 1* – und umso bemerkenswerter ist es tatsächlich, wenn diese Frage am 2. Februar 1967 ausgerechnet im Dialog von ‚Russe‘ und ‚Amerikaner‘ beantwortet wird.<sup>24</sup> Beim Versuch, die historische Wahrnehmungssituation im Nach-Sehen der aufgezeichneten Lesung zu rekonstruieren, fällt zunächst die Anordnung der Personen auf der Bühne ins Auge: Man sieht an einem langen Tisch in einer Reihe dicht nebeneinander sitzend fünf Männer in teils konventioneller, teils deutlich lässigerer Kleidung, neben Anzug

---

**24** Am 27. Januar 1967 war bei einem Test der erste amerikanische Versuch der bemannten Raumfahrt durch einen Brand der Kapsel beendet worden, bei dem alle drei Astronauten starben; das nachträglich benannte Programm wurde schon in der zeitgenössischen Interpretation als „Wettlauf zwischen den damaligen Großmächten“ aufgefasst, als eine „technische Begleiterscheinung des ‚Kalten Krieges‘“, wie etwa eine Meinungsumfrage belegt, bei der „Amerikaner“, „Russen“ oder nicht spezifizierte „Andere“ als mögliche Kandidaten für eine erste Landung auf dem Mond genannt wurden, vgl. Robert Stockhammer: 1967. Pop, Grammatologie und Politik, Paderborn 2017, 177.

und Krawatte auch Ringelpullover, offene Hemdkragen und Halsketten, allerdings zumeist Sprecher-Gesichter in Großaufnahme. Der Gastgeber und Moderator Walter Höllerer beginnt, wobei die Kamera ihn zunächst geradezu indezent beim Weintrinken zeigt; sein erster Satz besteht nur aus einem Wort und ist zweifellos programmatisch: „Nomadentum“.<sup>25</sup> Ergänzt, nicht erläutert wird er durch zwei Folgesätze, die den implikationsreichen Begriff variieren:

Der nomadische Austausch zwischen den Nationen. Als eine Möglichkeit, Vorurteile abzubauen, war heute schon einmal unser Tischgespräch und diese Idee wird sich aus den Gedichten dieses Abends auch noch einmal abzeichnen. Aus Moskau und aus San Francisco kommen unsere beiden Autoren. Das Literarische Colloquium hat zum ersten Mal einen Schriftsteller aus der UdSSR zu Gast, ich begrüße Andrej Wosnessenskij. Aus der westlichen Richtung, aus Kalifornien, aus der Stadt der *City Light Books*, kam der Verfasser von ‚A Coney Island of the Mind‘, ich begrüße Lawrence Ferlinghetti.<sup>26</sup>

Das Wort Nomaden, von altgriechisch *nomás* (νομάς), das „weidend“ heißt, aber auch „herumschweifend“, ist gebräuchlich als Bezeichnung für Menschen, die ihre Tier-Herden an verschiedenen Orten weiden lassen, also nicht sesshaft, sondern in ständiger Bewegung leben; „Nomadentum“ wäre dann das Wort für diese Lebensweise oder eine entsprechende Haltung gegenüber Orten. Tatsächlich folgt im wiederum nächsten Satz eine doppelte und dreifache Verortung; die Einführung akzentuiert die geopolitische Dimension dieser Begegnung: UdSSR trifft Kalifornien, Moskau, die Hauptstadt der Sowjetunion, trifft die im Zitat von Ferlinghettis legendärem Buchladen und der zugehörigen Buchreihe metonymisch als „Stadt der *City Light Books*“ eingeführte Hafenstadt San Francisco im äußersten Westen Nordamerikas. Sie war in den 1960er Jahren ein Ort der Gegenkultur und des politischen Protests, weltberühmt dann später im selben Jahr 1967 für den *summer of love*, der als Hippie-Bewegung schon am 14. Januar 1967 mit einer großen Demonstration gegen das Verbot von LSD begonnen hatte und in diversen Popsongs als Zeit der Freiheit und eines neuen Lebensgefühls besungen wird.<sup>27</sup> Mit dem Titelzitat von Ferlinghettis Gedichtband ist neben der Halb-

---

<sup>25</sup> Walter Höllerer: [Einführung], Minute 0.10, SFB-Aufzeichnung *Ein Gedicht und sein Autor*, 02.02.1967. Im Folgenden zitiere ich diese Aufnahme nach meiner eigenen Transkription unter der Sigle SFB-GA mit Angaben zu Sprecher, Titeln und Zeit.

<sup>26</sup> Ebd., Minute 0.10–1.40.

<sup>27</sup> Stockhammer akzentuiert mit diesem Beispiel die untrennbare Verbindung von Politik und ‚Pop‘, interessanterweise mit einem Höllerer-Zitat: Die „*Sondierung der Basisstruktur der Sprache* ist Grundlage des Politischen überhaupt. Das gilt für Wortsprachen ebenso wie für die Aussagevorrichtungen von Popmusik, Kunst und Film. Ein vom Jahr 1967 informierter Begriff von Politik schließt daher den kalifornischen *Summer of Love* oder Derridas *De la grammatologie* ebenso ein wie die Zerstörung von Gitarren oder die Einführung des Farbfernsehens in Deutschland.“ Stockhammer (Anm. 24), 9. Das kursive Zitat ist dem Nachwort zum hier bereits zitierten Band entnommen: Walter Höllerer: Der Autor, die Sprache des Alltags und die Sprache des Kalküls, in: ders. (Hrsg.): *Ein Gedicht und sein*

insel San Francisco, auf der die gleichnamige Großstadt liegt, jedoch auch die Ostküste Nordamerikas genannt, nämlich die zu New York gehörende Halbinsel Coney Island, bekannt durch ihre Vergnügungsparks, aber auch als Stadtviertel, das besonders von russischen Einwanderern geprägt ist.

Ost und West sind so bereits in diesen wenigen Sätzen interessant verschränkt und in der Sitzordnung auf der Bühne wiederum sprechend abgebildet, denn links von Höllerer sitzt der ‚Moskauer‘, wie es in einer politischen Terminologie auch passend wäre, rechts von ihm der ‚Kalifornier‘, aber für das Publikum, von vorne betrachtet, sitzen die Autoren europäisch-kartographisch richtig links-rechts. Die buchstäblich randständigen Plätze werden von den beiden Übersetzern eingenommen, die ihrerseits mit Name und Ortsangabe eingeführt werden: „Heiner Bastian aus San Francisco, Alexander Kaempfe aus München“,<sup>28</sup> womit der Westen erkennbar die Überzahl von Gästen hat, auch ohne, dass der Gastgeber explizit zugeordnet wird, der ja buchstäblich und symbolisch in der Mitte sitzt. Mit der nochmaligen Nennung von San Francisco ist auch das Format der Veranstaltung als ein zitiertes zu lesen: Das „öffentliche Lesen der Gedichte durch Autoren der San Francisco poets sowie der *beat generation*“ war seit den mittleren 1950er Jahren „ein unverzichtbarer Bestandteil der amerikanischen Literaturszene geworden“.<sup>29</sup>

Vor der ersten Lesung formuliert Höllerer nach kurzen biographischen Hinweisen zu den Autoren nochmals das Programmatische dieses Ereignisses, mit einem interessanten Versprecher:

Geographisch gesehen liegen San Francisco und Moskau fast genau antipodisch. Poetisch von unseren beiden Autoren aus beobachtet, kaum. Beide gehören sie überdies zu der eingangs zitierten Gruppe von Poeten, von Künstlern und Wissenschaftlern, die gegenwärtig den *monadischen*, den *nomadischen* Austausch zwischen den Nationen befürworten und, soweit es an ihnen selbst liegt, ihn auch zustande bringen. Zugegeben, das ist zunächst nur eine kleine Gruppe.<sup>30</sup>

Das gebildete Publikum lacht hier erkennbar verständnissinnig, denn mit der deutlich hörbaren Betonung hat Höllerer unmissverständlich akzentuiert, was er gerade *nicht* sagen wollte: *Monadisch* wäre die Vereinzelung, das individuell Abgeschlossene, denn nach der 1714 verfassten *Monadologie* des Aufklärungsphilosophen Gottfried Wilhelm Leibniz sind Monaden die kleinstmöglichen Einheiten, aus denen der ganze Kosmos besteht, jede für sich und in sich abgeschlossen, aber in einer Gesamt-Harmonie verbunden.<sup>31</sup> *Nomadisch* soll sich dagegen offenbar eine neue Art von beweglicher

---

Autor (Anm. 1), 503–507, hier: 505; Stockhammer zitiert die Aufzufassung Höllerers: Der Autor, die Sprache des Alltags und die Sprache des Kalküls, in: Akzente 14/3 (1967), 211–216, hier: 213.

**28** Höllerer: [Einführung], SFB-GA (Anm. 25), Minute 01.20.

**29** Agnes C. Mueller: Lyrik „made in USA“. Vermittlung und Rezeption in der Bundesrepublik, Amsterdam 1999, 86.

**30** Höllerer: [Einführung], SFB-GA (Anm. 25), Minute 06.30–07.08.

**31** Gottfried Wilhelm Leibniz: Lehr-Sätze über die Monadologie, ingleichen von Gott und seiner Existenz, seinen Eigenschaften und von der Seele des Menschen etc. wie auch Dessen letzte Vertheil-

Gemeinschaft verständigen, die zugleich, denkbar groß, die „Nationen“ in Austausch bringt, mit dem politisch ummissverständlichen Nachsatz, „so weit es an ihnen selbst liegt“. Er kann ebenso wie die zwei Mal beschworene „Gruppe“, der beide Autoren angehören, daran erinnern, dass im Jahr zuvor, 1966, die Gruppe dieses Sprechers, nämlich die *Gruppe 47* in den USA, in der Universitätsstadt Princeton, getagt hat, eine berühmt-berüchtigte Tagung mit Streit und Zerwürfnissen.<sup>32</sup>

Für dieses Treffen waren achtzig durchgehend westdeutsche Teilnehmer und wenige Teilnehmerinnen angereist, eine oft unsichtbare Teilnehmerin ist die Fotografin Renate von Mangoldt, die auch das nachmals berühmte Bild von der Ankunft der Gruppe am Hotel mit dem Willkommensschild „Welcome Gruppe 47“ gemacht hat.<sup>33</sup> Gleichfalls unsichtbar sind aber auch neun Schriftsteller aus der DDR, die eingeladen waren und in die USA hätten einreisen dürfen, denen aber allen die Ausreisegenehmigung der DDR verweigert wurde; der einzige osteuropäische Teilnehmer war der polnische Schriftsteller und dann berühmte Theaterwissenschaftler Andrzej Wirth.<sup>34</sup> Und womöglich ist nicht nur aus westdeutscher und österreichischer Perspektive das

---

digung seines *Systematis Harmoniae praestabilitae* wider die Einwürffe des Herrn Bayle, aus dem Französischen übers. von Heinrich Köhler, Jena/Frankfurt a. M./Leipzig 1720.

**32** Vgl. zu den Details Jörg Magenau: *Princeton 66. Die abenteuerliche Reise der Gruppe 47*, Stuttgart 2016; Helmut Böttiger: *Die Gruppe 47. Als die deutsche Literatur Geschichte schrieb*, München 2012. Zumindest im Rückblick sind die Gruppe 47 und ‚1968‘ – oder ‚1967‘ – systematisch miteinander verbunden: „Das historische Verdienst bleibt: Nach den Jahren des Nazi-Spuks, in denen man sich literaturbetrieblich nur in der Goebbels-Kaste (vulgo Reichsschrifttumskammer) organisieren oder aber in der inneren oder äußeren Emigration isolieren konnte, kommt der Gruppe 47 die informelle Reorganisation literarischer Öffentlichkeit zu, die ab 1968 endgültig von einer anderen, politisch radikalen Öffentlichkeit abgelöst wurde: der sich formierenden Studentenbewegung.“ Marc Reichwein: „Als Peter Handke kam, verbal foulte und siegte“, in: *Die Welt* (18.02.2016).

**33** Renate von Mangoldt: [Foto Welcome Gruppe 47]; vgl. etwa Magenau: *Princeton 66* (Anm. 32), Cover.

**34** Abseits der westdeutschen Diskussionen, ob eine Reise in die USA mit dem politischen Widerstand gegen ‚Vietnam‘ zu vereinbaren sei, war auch die Haltung der DDR zur Gruppe 47 seit langem ambivalent und namentlich Richter umstritten oder sogar „unter Generalverdacht“ wegen seiner frühen Rückkehr aus amerikanischer Kriegsgefangenschaft im Jahr 1946 und der Mit-Herausgabe der Zeitschrift *Der Ruf*, die wegen ihrer Ähnlichkeit mit der gleichnamigen Zeitschrift amerikanischer Kriegsgefangener verdächtigt wurde, wie diese für die ‚Umerziehung‘ eingesetzt worden zu sein, mit Richter als entsprechend privilegiertem Agenten. Vgl. zu den Details Manfred Jäger: *Die Gruppe 47 und die DDR. Richters Agentur des Imperialismus*, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte* 25 (2007). Online abgerufen am 9. März 2021 auf *Bundeszentrale für politische Bildung* unter <https://www.bpb.de/apuz/30419/die-gruppe-47-und-die-ddr>. Dazu passt laut Jäger eine Erinnerung Fritz J. Raddatz', damals Lektor im Ostberliner Verlag Volk und Welt, an seinen Besuch der Gruppe am Wannsee 1955 (ohne Einladung): „Meine Stasi-Akte vermerkt mit äußerstem Misstrauen, Raddatz habe Kontakt zu der von Hans Werner Richter und dem amerikanischen Geheimdienst gesteuerten Gruppe 47.“ Fritz J. Raddatz: *Unruhestifter. Erinnerungen*, Berlin 2005, 364. Jäger kommentiert: „Richter war für die DDR eine lästige Reizfigur, einflussreich, anerkannt, beliebt – und ein entschiedener Antikommunist.“ Jäger: *Die Gruppe 47 und die DDR* (s. o.).

entscheidende Ereignis dort der Auftritt des 23-jährigen, noch unbekannten Autors Peter Handke mit einer Wut-Rede gegen die Gruppe, während etwa die Vietnamkritik der deutschen Gäste unterschiedlich diskutiert wurde.<sup>35</sup> Sie war auch das zentrale Thema beim deutsch-amerikanischen Schriftstellertreffen und einer Podiumsdiskussion unter anderem mit Susan Sontag unter dem provokanten Titel *Der Schriftsteller in der Wohlstandsgesellschaft*. „Amerika“ und „Westdeutschland“ bezogen dort „entgegengesetzte Positionen“, wie *Die ZEIT* unmittelbar nach der Tagung berichtet:

Susan Sontag, die junge Kritikerin und Romanschriftstellerin, formulierte die eine extreme Position, die es zur Zeit in Deutschland sehr schwer hätte: Sie schreibe, wie ein Maler malt und ein Komponist komponiert, nicht um Botschaften zu übermitteln oder um irgendeiner Wirkung willen, sondern aus Freude an ästhetischen Formen. Peter Weiss bezog die genau entgegengesetzte Position: Einst sei er ein passiver Zuschauer gewesen, versponnen in die unberührte, unberührbare private Domäne seiner Kunst, während um ihn her die Welt in Scherben ging. Heute betrachte er es als seine Pflicht, den Ausgebeuteten und Unterdrückten seine Stimme zu leihen – denn Engagement an nichts als an die Kunst bedeute ein komplizenhaftes Einverständnis mit der Korruption der Gesellschaft und der großen Räuberei allerenden.<sup>36</sup>

Allerdings wäre Peter Weiss ansonsten nicht so umstandslos als Vertreter einer westdeutschen Position einzuführen; als ehemaliger Emigrant aufgrund der Verfolgung europäischer Juden durch das NS-Regime war er 1965 mit der simultanen Ur-Aufführung seines Textes über den Frankfurter Auschwitzprozess mit dem schlichten Titel *Die Ermittlung*, Untertitel: *Oratorium in elf Gesängen*“, auf zugleich 14 Theaterbühnen berühmt geworden und gehörte entsprechend zu den Remigranten, mit denen sich die Gruppe 47 oft schwertat.<sup>37</sup> In Princeton ging es somit 1966 genau um das, was der Vorsprecher Höllerers offenlegt: den Unterschied zwischen monadisch und nomadisch, entscheidend nicht nur für die Frage, was ein Gedicht „heute“ sein könne, sondern für die Literatur überhaupt – und für die *Haltung* oder das Ethos ihrer Autoren und Autorinnen.

---

35 Vgl. die reiche „Materialcollage“ unter Auswertung der Princetoner Tonaufzeichnungen und zahlreicher anderer Quellen, Nikolaus Wegmann, Cornelius Reiher: Deutsche Literatur. Die Gruppe 47 in Princeton, in: Sprache und Literatur. Schwerpunkt: Poetische Verfahren 43/110 (2012), 50–65.

36 Dieter E. Zimmer: „Gruppe 47 in Princeton“, in: *Die Zeit* (06.05.1966), 17–18. In einem vielzitierten Artikel hat Zimmer die Leistung des LCB gewürdigt, in nur drei Jahren „etwa hunderfünfzig Schriftsteller, Kritiker und Übersetzer der verschiedensten Observanz, alte und junge, aus Ost und West, für kurze oder längere Zeit nach Berlin geholt“ zu haben, mit dem Hinweis, „am 2. Februar wird man Gelegenheit haben, den amerikanischen Poeten Lawrence Ferlinghetti und den Sowjetrussen Andrej Wosnessenskij an einem Abend zu hören und in Augenschein zu nehmen“, ders.: „Die Literatur-Mafia von Berlin“, in: *Die Zeit* (18.11.1966).

37 Walter Höllerer hatte ihm die erste deutsche Publikationsmöglichkeit im Suhrkamp Verlag vermittelt, wo 1960 sein von ihm illustrierter Text *Der Schatten des Körpers des Kutschers* in einer Auflage von 1000 Stück erschien, vgl. Helena Köhler: *Vom Text zum Bild. Die Collagen von Peter Weiss und ihr Verhältnis zum schriftstellerischen Werk*, Bielefeld 2018, 81.

### III.

Damit zurück zum Lese-Ereignis, das sich auch als eine Fortsetzung dieser Debatte mit anderen Mitteln begreifen lässt, und zu einer neuen Dimension dieser Lesung, nämlich der erstaunlichen amerikanisch-russisch-deutschen Übereinkunft über ihren ersten Gegenstand, zwei Gedichte „über Goya“, wie es kurz heißt, also über den spanischen Maler und Zeichner Francisco de Goya.<sup>38</sup> Eine erste Sequenz umfasst so in knapp vier-einhalb Minuten Höllerers Einführung und die erste Lesung auf Deutsch, dann auf Englisch; Höllerer gibt eine kurze Orientierung: „Gegensätze werden Sie schon in den ersten beiden Gedichten feststellen, die heute gelesen werden. Aber beide haben sie das selbe Motiv und vergleichbare Intentionen.“<sup>39</sup> Nach Heiner Bastians deutscher Fassung, die er stehend vorträgt, wobei die Kamera zumeist sein Gesicht fokussiert, und Ferlinghettis unmittelbar anschließender Wiederholung seines Gedichts *Goya and America* in amerikanischem Englisch sind auch die Übereinstimmungen des Vortragens augenfällig: Auf der Akademiebühne wird zwar vom Blatt gelesen, aber rhythmisch skandiert, mit erhobener Stimme, mal deutlich lauter, mal leiser und durchweg kunstfertig modelliert, und obgleich hier Ferlinghetti quasi Bastian imitiert, kann sicher kein Zweifel daran bestehen, dass bis zum abschließenden lauten Ruf oder Schrei der Übersetzer dem Autor nacheifert und nicht umgekehrt.<sup>40</sup> In der Buchfassung wird nur die deutsche Version des Gedichts zu finden sein, im dort typischen eigenwilligen Satz, worauf noch zurückzukommen ist.

Zuvor bleibt aber noch der Auftritt Wossnessenskijs zu betrachten, der zunächst im Satz-für-Satz-Dialog mit seinem Übersetzer Alexander Kaempfe spricht und dann sein Gedicht *Goya in Russland* vorträgt, insgesamt etwas mehr als 2 Minuten.<sup>41</sup> Dieser Auftritt bildet das Zentrum der Lesung und man sieht und hört, wie speziell nun Wossnessenskijs Umgang mit diesem Format ist: Auch er skandiert eher, als dass er spricht, er wechselt die Tonhöhe und den Druck, moduliert die Worte unterschiedlich laut und leise, vielleicht eher wie ein deklamierender Schauspieler auf einer Theaterbühne – oder auch ein Redner vor Gericht und in der Politik. Während Ferlinghettis letztes Wort „Amerika“ war, steht in dieser klangbetonten Aufführung des Texts hier das leise, aber umso nachdrücklichere „Goya“ am Schluss; dieses, wie Höllerer sagte, „Motiv“ und

---

<sup>38</sup> Vgl. die entscheidenden Änderungen in Höllerers Reformulierung seines Moderationstexts: „Aus Moskau und aus San Francisco angereist kamen Andrej Wosnessenskij und Lawrence Ferlinghetti; sie begannen ihren russisch-amerikanischen Disput mit je einem Gedicht gleichen Motivs: Goya. Der nomadische Austausch zwischen den Nationen, nomadische Intelligentsia als eine Möglichkeit, Vorurteile abzubauen, war zuvor das russisch-amerikanisch-deutsche Tischgespräch.“ [Walter Höllerer:] Ferlinghetti, in: ders.: Ein Gedicht und sein Autor (Anm. 1), 407.

<sup>39</sup> Höllerer: [Einführung], SFB-GA (Anm. 25), Minute 07.05.–07.34.

<sup>40</sup> Heiner Bastian: *Goya in Amerika*; Ferlinghetti: *Goya in America*, ebd., Minute 07.35–10.30.

<sup>41</sup> Wosnessenskij, Kaempfe: [Vorrede]; Wosnessenskij: *Goya in Russland*, ebd., Minute 11.12–13.29.

seine „Intentionen“ oder Implikationen lassen sich gleichfalls in der Druckfassung noch genauer beobachten.<sup>42</sup>

Denkbar radikal bleibt jedoch im Medium der Lesung auch deren üblicher Effekt verwehrt, nämlich ein Gedicht nicht nur *hörbar*, sondern auch *verstehbar* zu machen, in der hier programmatischen Verweigerung der Übersetzung, denn die Wechselrede zur Einführung lautet in ihrem deutschen Teil, von Kaempfe für Wosnessenskij gesprochen:

Ich möchte einige Worte vorausschicken. Ich glaube, im Vers ist die Musik die Hauptsache. Die Musik bringt sowohl das Gefühl wie den Gedanken an den Leser. Deshalb möchte ich hier in diesem Fall keine deutsche Übersetzung vorstellen. Ich möchte, dass Sie diese Gedichte ohne Übersetzung hören. Ich möchte, dass die Musik den Schrei des Krieges, den Schrei der Tragödie zu Ihnen bringt, das Baumeln der Gehenkten.<sup>43</sup>

Somit ist, bei aller freundlichen Intonation, die Verweigerung selbst geradezu brutal, denn sie zwingt denkbar Entgegengesetztes auf engstem Raum zusammen: Wenn „die Musik“ das Entscheidende im Vers sein soll, um „Gefühl“ und „Gedanken“ zu vermitteln, so mag diese Bestimmung geradezu romantisch klingen, auch im Sinn der historischen Bewegung gleichen Namens. Denkbar hart ist dann der folgende Schnitt, wenn das Publikum nicht nur erfährt, dass es keine Übersetzung geben wird, sondern überdies der Autor in diesem Vortragen, die „Schreie des Krieges, den Schrei der Tragödie, das Baumeln der Gehenkten“ zum Klingen bringen will – behutsam, geradezu zurückhaltend gesprochen von Kaempfe. Das dann Vorgetragene ist aber offenbar auch kein Lautgedicht, schon gar nicht ein mimetisches oder onomatopoetisches, denn auch ohne Russischkenntnisse lassen sich einzelne Wörter unterscheiden und Satzfügungen ahnen, wie auch die Einschnitte der Versgrenzen.

Aber noch in der konservierten Schwarz-Weiß-Aufzeichnung mit ihrer starken Verengung des Sichtfelds auf den Körper und Kopf des Redners ist doch entscheidend, meine ich, diese Aufführung: Ein Mann steht vor einer großen Zahl von Menschen, er spricht laut und auch leise Russisch – und die wenigsten im Raum werden verstehen können, was er sagt, es bleibt so: ein Mann, der vor einem großen Publikum laut russisch spricht; man weiß nicht, was. Hinzu kommen Ort und Zeit dieser Aufführung in Westberlin und im westdeutschen Fernsehen, nur etwas mehr als zwanzig Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg, der mit dem Kampf um eben dieses Berlin endete, genauer: mit

---

**42** Alexander Kaempfe hat in seinem lesenswerten Nachwort zu den Eigenheiten der Gedichte Wosnessenskijs und ihrer Übersetzung die Besonderheit des *Klangs* in einem Ost-West-Vergleich betont: „Während ihn die westliche Lyrik mit der Moderne aufgibt, wird er in der russischen nicht nur beibehalten, sondern geradezu zum Mittel der Formspreuung.“ Alexander Kaempfe: Andrej Wosnessenskij. Herkunft und Ansatz, in: Andrej Wosnessenskij: Dreieckige Birne. Dreißig lyrische Abschweifungen, aus dem Russischen übertragen von Eckhart Schmidt und Alexander Kaempfe. Mit einem Nachwort von Alexander Kaempfe, Frankfurt a. M. 1963, 75–88, hier: 76.

**43** Wosnessenskij, Kaempfe: [Vorrede], SFB-GA (Anm. 25), Minute 11, 12 ff.

der Schlacht um den Reichstag vom 28. April bis 1. Mai 1945, für die nochmals 10 000 russische Soldaten aus mehreren Eliteeinheiten abkommandiert worden waren, ikonisch verdichtet im – nachträglich inszenierten – Foto vom Hissen der sowjetischen Flagge auf dem Dach des Reichstags.<sup>44</sup>

Auf dem Weg zur Reichskanzlei hat in Berlin-Charlottenburg neben den sowjetischen Armeen die Erste Polnische Armee entscheidende Pionierarbeiten geleistet, und heute erinnert auch eine Gedenkstätte am Beginn der Straße des 17. Juni daran, dass die damalige Technische Hochschule Berlin dort zu den am meisten umkämpften Orten gehörte – eben jene auf mehrere Gebäude verteilte, 1946 neu gegründete Universität, die zusammen mit dem LCB als Gastgeber für diese Lesung fungiert. Mit der physischen Präsenz ‚des Russen‘, oder auch: ‚des schreienden Russen‘ auf der Bühne ist somit auch immer schon im Raum, was er unmissverständlich ausgesprochen hat: der *Krieg*, den ja die Mehrheit der im Raum Anwesenden auch noch selbst erlebt haben müsste. Und dass nun auf dieser Bühne der Amerikaner buchstäblich auf der anderen Seite sitzt, erinnert in dieser friedlichen Tischreihe unmissverständlich daran, dass beide noch vor vergleichsweise kurzer Zeit von zwei Seiten mit Panzern auf dieses Berlin zugefahren waren, sich an der Elbe trafen, die Stadt seit zwanzig Jahren gemeinsam verwalten – aber auch, wie bereits erwähnt, in einem neuen Kalten Krieg zwischen West und Ost wieder auf zwei entgegengesetzten Seiten sitzen.

## IV.

Umso verständlicher und zugleich umso erstaunlicher ist es, dass sie sich hier an diesem Tisch zunächst im Zeichen Goyas versammeln, so dass nun der Blick von den Autoren und ihrer Performance zu den Gedichten selbst gehen soll, mit der Erinnerung an die Eingangsfrage, was ein Gedicht ‚heute‘ sein könne. Wosnessenskij hat darauf eine denkbar eindeutige Antwort gegeben, die zugleich kommentiert, was Ferlinghettis Gedichtvortrag zuvor zu hören, aber quasi auch vor dem inneren Auge zu sehen gegeben hatte: die Bilder des Krieges, zunächst in der Fassung, die ihnen Goya gegeben hat. Denn offensichtlich ruft seine Reihung der im Deutschen merkwürdig altertümlich klingenden Kriegsvokabeln die berühmte Serie von Zeichnungen Goyas auf, die genau das zeigen, was ihr Titel ankündigt: *Die Schrecken des Krieges (Los Desastres de la Guerra)*, hier in der denkbar brutalen leiblich-körperlichen Präsenz um 1800, als ganz Spanien versucht, gegen die Besetzung durch die französischen Soldaten unter Napoleon überall im Land anzukämpfen. Man sieht bei Goya so nicht

---

<sup>44</sup> Das berühmteste Foto stammt von Jewgeni Chaldej und wurde am 02.05.1945 gemacht; vorher hatten auch andere sowjetische Fotografen unterschiedliche Varianten der Szene fotografiert und die Frage, wer wann zuerst die wichtige symbolische Geste ausgeführt hatte, blieb lange umstritten.

einen Krieg zweier Armeen auf dem Schlachtfeld, sondern Kämpfe zwischen Soldaten und Zivilisten oder auch, wie es bei Ferlinghetti heißt, *Menschen*:

In Goya's greatest scenes we seem to see  
the people of the world  
exactly at the moment when  
they first attained the title of  
„suffering humanity“<sup>45</sup>

In der Übersetzung von Klaus Berr lautet der Anfang des Gedichts: „In Goyas besten Bildern scheinen wir / die Menschen dieser Welt / in jenem Augenblick zu sehen da / sie den Titel / „leidende Menschheit“ erhielten.“<sup>46</sup> Nicht zu hören, aber unübersehbar stehen hier Anführungszeichen um „leidende Menschheit“, die daran erinnern können, dass nach christlicher Vorstellung alle Menschen nach dem Sündenfall und der Vertreibung aus dem Paradies *leidend* sind, bis zur Erlösung, die der christliche Glaube verspricht, hier, paradox, mit einer neuen Datierung in der frühen Moderne: Erst durch Goya sieht man demnach, was es heißt, ein leidender Mensch zu sein.<sup>47</sup> Um die außergewöhnlich brutalen Bilder nicht zu reproduzieren, zitiere ich nach einer kunsthistorischen Zusammenfassung, was sie zu sehen aufgeben: „Folter, Vergewaltigung, Hunger und Tod, dargestellt in einer ungewohnten Drastik und Nahsicht“.<sup>48</sup> Goyas Zeichnungen zeigen jedoch eben nicht solche Begriffe, sondern menschliche Körper, die auf eigentlich unvorstellbare Weise verletzt, zerstört, verstümmelt sind. Eben das beschreibt die lange erste Strophe Ferlinghettis, die sich unschwer mit entsprechenden Zeichnungen Goyas verbinden lässt, aber doch den Anspruch macht, *ohne* diese Zeichnungen die „Schrecken des Krieges“ quasi vor Augen zu stellen.

Mit einem Zeitsprung in die jüngste Vergangenheit sei darauf verwiesen, dass Ferlinghetti im Oktober 2020 im Alter von 101 Jahren erstmals seine bildkünstlerischen Arbeiten in New York ausgestellt hat – und auf eine Interviewfrage zur Ausstellungseröffnung nach seinen künstlerischen Vorbildern mit „Goya“ antwortet, von dem er

---

45 Ferlinghetti: Goya und Amerika, in: Höllerer: Ein Gedicht und sein Autor (Anm. 1), 423.

46 Lawrence Ferlinghetti: 1, in: A Coney Island of the Mind. A Far Rockaway of the Heart. Gedichte, übers. von Klaus Berr, München 2005, 11. Die sozusagen doppelt einsprachige Ausgabe, die von den meisten Gedichten nur die deutsche Übersetzung, die *Oral Messages* wiederum – wegen ihrer Komposition zu Jazzbegleitung – nur im amerikanischen Original gibt, versammelt die beiden gleichnamigen Bücher, die in New York 1958 und 1997, mithin mit einem Abstand von fast vierzig Jahren, erschienen waren.

47 Goyas Szenen präludieren so die zeitgenössischen USA: „The horror of Goya's Universe finds its counterpart in the technology, consumerism and existential angst tearing apart America.“ James R. Harrison: Paul and the Ancient Celebrity Circuit. The Cross and Moral Transformation, Tübingen 2019, 110.

48 Godehard Janzing: Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Graphik. Krieg als Capricho bei Goya, in: Steffen Martus, Marina Münker, Werner Röcke (Hrsg.): Schlachtfelder. Codierung von Gewalt im medialen Wandel, Berlin 2003, 51–65, hier: 51.

„eine Menge gelernt“ habe – und zwar schon im Studium an der Columbia University, also seit 1945.<sup>49</sup> Damit ist aber doch ein für das Gedicht wichtiges Datum genannt. Denn wenn in der zweiten Strophe der entscheidende grammatische und zeitliche Umschwung passiert, an der Versgrenze am Ende der dritten Strophe, bei Heiner Bastian: „Sie sind so blutig wirklich, / es ist als ob sie wirklich noch immer lebten / Und sie leben“,<sup>50</sup> bei Klaus Berr: „sie sind so verdammt real / als würden sie noch immer existieren / Und sie tun es“,<sup>51</sup> dann sagt schon der übernächste Vers unmissverständlich, dass hier nicht untote Seelen gemeint sind, sondern weiterhin gequälte Körper, genauer gesagt: *Soldaten*. Bei Heiner Bastian heißt es: „Sie marschieren noch immer die Straßen entlang / gequält vom Kommiß / falschen Windmühlen und tollwütigen Hähnen“,<sup>52</sup> bei Klaus Berr: „Sie stehen noch immer an den Straßenrändern / gequält von Legionären / falschen Windmühlen und verrückten Gockeln.“<sup>53</sup> Gleichfalls nicht zu übersehen ist so der Hinweis des Versendes auf Miguel de Cervantes Ritter *Don Quijote*, der gegen seine eigenen Phantasiegebilde kämpft, eine ikonische Gestalt der spanischen Literatur, so dass die merkwürdig unpassenden, auch anachronistischen deutschen Vokabeln „Kommiß“ und „Legionäre“ nochmals die *Allgegenwart* des Krieges betonen.

Ausgesprochen am 2. Februar 1967 in Westberlin, öffnen diese Verse das Gedicht so zugleich in die Gegenwart der Anwesenden, wie es in wenigen Augenblicken den historischen Abstand zu den Schrecken des Krieges in der mittelalterlichen Fiktion vom Ritter Don Quijote, zum spanischen Kampf gegen die französische Besatzung um 1800, und schließlich mindestens zum spanischen Bürgerkrieg von 1936–1939 überbrückt.

---

**49** „Who are your artistic heroes? Who do you look to for inspiration? / Artistic heroes, well ... Goya is the first that springs to mind, he was very important. I learned a lot from Goya. / Do you remember when you first saw Goya's work? / Probably when I was a graduate student at Columbia University.“ Wallace Ludel: „I learned a lot from Goya“. Interview with the poet and artist Lawrence Ferlinghetti, in: The Art Newspaper (07.10.2020). Online abgerufen am 20. März 2021 unter <https://www.theartnewspaper.com/interview/i-learned-a-lot-from-goya-an-interview-with-the-poet-and-artist-lawrence-ferlinghetti>. Nach seinem Dienst bei der US Navy während des Zweiten Weltkriegs erwarb Ferlinghetti 1947 einen Master in englischer Literatur an der Columbia University mit einer Arbeit über John Ruskin und den britischen Maler JMW Turner. Von Kolumbien ging er nach Paris, um sein Studium fortzusetzen, und wurde in Vergleichender Literaturwissenschaft mit einer Dissertation über die Stadt als Symbol der modernen Poesie promoviert.

**50** Ferlinghetti: Goya und Amerika, übers. von Heiner Bastian, in: Höllerer: Ein Gedicht und sein Autor (Anm. 1), 423.

**51** Ferlinghetti: 1 (Anm. 46), 11.

**52** Ferlinghetti: Goya und Amerika, übers. von Heiner Bastian, in: Höllerer: Ein Gedicht und sein Autor (Anm. 1), 423.

**53** Ferlinghetti: 1 (Anm. 46), 11.

## V.

Die *Gegenwärtigkeit* des Gedichts und seiner Performance, die unüberhörbar auch an die Gegenwart des Krieges in diesem *Jetzt* des 2. Februar 1967 erinnert, mindestens an die Einsätze der USA im Bürgerkrieg in Vietnam, kann jedoch über ein anderes entscheidendes Zeit-Element hinwegtäuschen, das wieder zu Wosnessenskij zurückführen wird. Denn was die Fernsehaufzeichnung aus dem Archiv nicht zeigt, ist ein photographisch fixierter Moment: Höllerer hält mit einem breiten Lachen seine Anthologie *Junge amerikanische Lyrik* in die Kamera, die schon 1961 von ihm und Gregory Corso herausgegeben wurde und im Titel einen gleichnamigen Aufsatz Höllerers von 1959 zitiert, der auch als Nachwort den Band beschließt. Mit dieser werbenden Zeigegeste ist somit auch der Hinweis verbunden, dass Ferlinghettis Gedicht eigentlich anders datiert ist: Schon 1958 wurde es im Gedichtband *A Coney Island of the Mind* veröffentlicht, nennt also *andere* „noch immer“ Marschierende als die der 1960er-Jahre – oder vielmehr: erweist sich als visionär im Hinblick auf diese auch künftige Gegenwart des Krieges, indem es in seine eigene Gegenwart der Nachkriegszeit spricht.<sup>54</sup> Und das ist es in jedem Fall, was man „von Goya lernen“ kann und die Rezeptionsgeschichte seiner Zeichnungen belegt, wie der Kunsthistoriker Jörg Träger über Goyas Serie *Die Schrecken des Krieges* schreibt: „Die nächsten Entsprechungen bietet nicht die Kunst, sondern die Wirklichkeit selbst“, so dass Interpreten sie je aktuell mit „Fotografien von Gefallenen aus dem Amerikanischen Bürgerkrieg“ oder von hingerichteten „italienischen Partisanen des Zweiten Weltkriegs“ vergleichen.<sup>55</sup>

Damit ist auch eine Antwort auf die Frage gegeben, was „das Gedicht“ in solchen Nachkriegs- und Zwischenkriegszeiten sein kann: Eine zeitlich unbestimmte, zur jeweiligen Gegenwart offene Erinnerung daran, dass die „Schrecken des Krieges“ so vergänglich und zugleich so überzeitlich andauernd sind wie die zitierte leidende Menschheit einstmals und heute. Indem Ferlinghettis Gedicht nicht aus Bildern, sondern aus Sprache und Schrift geformt ist, war es mit und jenseits der Aufführung durch seinen Autor so immer schon auf Dauer angelegt, auch im dauerhaftesten Medium schlechthin, dem Papier-Buch, das in der Lesung so prominent präsentiert wurde.

---

<sup>54</sup> Diesen historischen Gegenwartsbezug betont eine Rundfunkrezension der deutschen Ferlinghetti-Ausgabe: „Mit dem Bezug zu Goyas Bildern der ‚leidenden Menschheit‘ setzt Ferlinghetti ‚Coney Island des inneren Karussells‘ nicht umsonst ein: Die apokalyptischen Visionen werden in die amerikanische Gegenwart der 50er Jahre übertragen und erscheinen in dieser noch bedrohlicher. Der Zweite Weltkrieg ist erst wenige Jahre vergangen; die Angst vor der drohenden Vernichtung durch Atomwaffen bestimmt den Alltag; die ideologischen Verhärtungen werden stärker; der amerikanische Traum scheint für die geschlagene Generation weiter entfernt als für jede frühere.“ Ulrich Rüdenauer: Leidende Menschheit. Lawrence Ferlinghetti: „A Coney Island of the Mind“, „A Far Rockaway of the Heart“, in: Deutschlandfunk (06.07.2005). Online abgerufen am 17. März 2021 unter [https://www.deutschlandfunk.de/leidende-menschheit.700.de.html?dram:article\\_id=82351](https://www.deutschlandfunk.de/leidende-menschheit.700.de.html?dram:article_id=82351).

<sup>55</sup> Jörg Träger: Goya. Die Kunst der Freiheit, München 2000, 143.

Ähnliches gilt für Wosnessenskijs Intervention im Namen Goyas als Aufführung von gesprochener Sprache, die man ohne Russischkenntnisse nur als eben solche wahrnehmen konnte; Sinn und Bedeutung blieben mit Ausnahme des wiederholten Goya-Namens weitgehend verschlossen, die Übersetzung verweigert. Auch diese Performance erweitert und vermehrt sich in der Schrift: Wosnessenskijs Goya-Gedicht findet sich im Buch *Ein Gedicht und sein Autor* sogar, spektakulär und anders als bei Ferlinghetti, in einer zweisprachigen und zweischriftigen Fassung, nun auch für diejenigen, die kyrillisch lesen können.

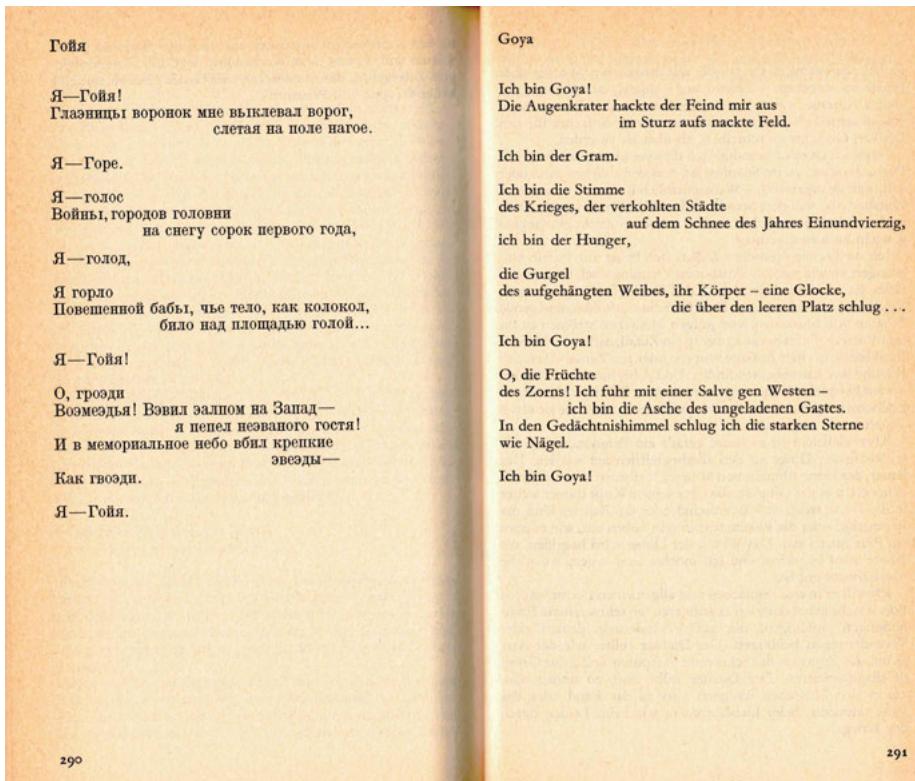


Abb. 2: Andrej Wosnessenskij: Гойя – Goya. Übers. von Maria Bosse-Sporleder und Dietlind Bruhn, in: Walter Höllerer (Hrsg.): Ein Gedicht und sein Autor. Lyrik und Essay, Berlin 1969, 290 f.

Lesend versteht man nun, dass mit der Aneinanderreihung der beiden Gedichte auch der Titel der Leserie wieder eingeholt ist: Ferlinghettis *Goya und Amerika* verwandelt die Bildsprache des Malers in ein expressiv mündlich vorgetragenes, vormals geschriebenes und gedrucktes *Gedicht*, Wosnessenskijs *Goya in Russland* verschiebt in derselben Re-Oralisierung das Augenmerk auf den *Autor*, der zumal im mündlichen Vortrag auch nach ältestem rhetorischen Gesetz selbst verkörpern muss, was

er spricht. „Ich bin Goya!“ ist somit, auf der Bühne gesprochen, ein paradoxer Sprechakt, denn der, der dort Ich sagt, ist ja erkennbar gerade nicht Goya.<sup>56</sup> Die Reihung solcher Ich bin...-Anfänge in der Schriftfassung kann an das erste der berühmten *Spleen*-Gedichte von Charles Baudelaire erinnern, in dem in ähnlicher Weise, quasi skandierend, das Sprecher-Ich sich als altes Möbel, vollgestopft mit Plunder figuriert, aber auch als Friedhof, auf den der Mond scheint und mehr – und auch die Glocke ist ein wiederkehrendes Bild bei Baudelaire, dort für eine aggressive, zur Revolte neigende Melancholie.<sup>57</sup> In der Überblendung der bewegten Glocke am Strang mit dem toten Frauen-Körper ist jedoch hier eine wiederum drastische Körperlichkeit am Werk, die nochmals an ähnliche Szenen in Goyas Kriegszeichnungen denken lässt.

Unmissverständlich ist jedoch der Verweis der ausgeschriebenen Jahreszahl „Einundvierzig“, die als historischer Index auf den Deutsch-sowjetischen Krieg verweist, der am 22. Juni 1941 mit dem Überfall der deutschen Wehrmacht auf die Sowjetunion begann und nach dem Ende der Schlacht um Berlin am 2. Mai 1945 mit der bedingungslosen Kapitulation am 8./9. Mai 1945 endete. Angesprochen ist somit der *Russlandfeldzug* der deutschen Wehrmacht, der von Historiker:innen als größter Vernichtungskrieg der Geschichte eingestuft wurde: „Ich bin die Stimme / des Krieges, der verkohlten Städte auf dem Schnee des Jahres Einundvierzig“ referiert so zweifellos auf die Verwüstungen, die deutschen Soldaten im eisigen Herbst und Winter 1941 überall hinterlassen haben, oder auch auf die „Politik der verbrannten Erde“ bei ihrem Rückzug, die allerdings auch Stalin für die sogenannten Siedlungspunkte der Deutschen Wehrmacht befohlen hatte, um die auf Moskau vorrückende Front zu zerstören.

Die „Stimme des Krieges“, als die der Sprecher hier erklärtermaßen auftreten will, erinnert aber nicht an die Wende im Dezember 1941, als die Eroberung Moskaus endgültig verhindert war und die sowjetische Armee begann, die deutsche Wehrmacht zurückzudrängen, sondern an den „Hunger“, an dem tatsächlich Millionen sowjetischer Menschen gestorben sind, und in der Gestalt der erhängten Frau auch an die überaus brutalen Morde der deutschen Soldaten an der widerständigen Zivilbevölkerung. Und auch hier wird zugleich mit einem Bibelzitat die überzeitliche Dimension dieser historischen Konstellation angesprochen: Mit der Genitivmetapher „Früchte des Zorns“ ist indirekt ein christlicher Schlüsseltext zitiert, nämlich die Offenbarung des Johannes im Neuen Testament, hier aber verkürzt und verdichtet wie in John Steinbecks gleichnamigem Roman von 1939, der wiederum ein während des

---

<sup>56</sup> Die Frage des (sprechenden) Subjekts wird in einer slawistischen Debatte zu dieser Goya-Figuration kontrovers diskutiert, deren Details ich mangels Sprachkenntnissen nicht nachvollziehen kann. Vgl. dazu eingehend Gesine Dornblüth: Poststalinismus – Postavanguardismus. Das Subjekt und die Welt der Objekte in der postmodernen frühen Lyrik Andrej Voznesenskijs, München 1999, besonders: 34–51.

<sup>57</sup> Charles Baudelaire: *Spleen*, in: ders.: Sämtliche Werke/Briefe, hrsg. von Friedhelm Kemp u. Claude Pichois, München/Wien 1989, I, 73. Vgl. zur bewegten Glocke als Motiv innerhalb eines Konzepts aggressiver Melancholie auch Jean Starobinski: Melancholie im Spiegel. Baudelaire-Lektüren, München/Wien 1992.

Amerikanischen Bürgerkriegs entstandenes Lied zitiert, die „Kriegshymne der Republik“.<sup>58</sup> Dies alles hätte man somit verstehen können, wenn man beim Vortrag des Gedichts nicht nur auf das Hören der euphemistisch benannten „Musik“ angewiesen gewesen wäre – aber mit der Entscheidung, das Gedicht nicht in deutscher Übersetzung lesen zu lassen, hat Wosnessenskij eine wiederum denkbar radikale Wahl getroffen. Sie macht das eigentlich Unmögliche möglich: An diesem Nicht-Ort Westberlin, umgeben von einer DDR, die unschwer immer noch als sowjetisch besetzte Zone wahrnehmbar war, benennt Wosnessenskij in der Sprache des ehemaligen Feindes und Besitzers die Verbrechen des Krieges – und macht zugleich mit dem unübersetzten Gedicht seinem verständnislos hörenden Publikum ein Friedensangebot.

Hans Werner Richter, nun einflussreicher Mann des Literaturbetriebes, vormals Soldat der deutschen Wehrmacht, im Publikum, hat davon erkennbar nichts verstanden. Sein bereits zitiertes Tagebucheintrag zu diesem Abend lautet in der Verlängerung: „Abend mit Andrej Wosnessenskij und Lawrence Ferlinghetti, Amerika und Russland, zwei Lyriker, beide mit dem für uns veralteten Pathos, beide auf mich wirkend wie die zwei Seiten eines Geldstücks, Kopf und Adler, die man austauschen kann, wie man es wirft, hat man den einen oder den anderen.“<sup>59</sup> Die Zurückweisung von *Pathos*, wörtlich: Leiden, hier ein *terminus technicus* der Rhetorik, als „veraltet“ muss uns daran erinnern, wie verständnislos Richter bei der berühmt-berüchtigten Lesung Paul Celans vor der Gruppe 47 in Niehaus 1952 auf dessen Vortragsart reagiert hatte, und im selben Tagebuch wird Richter auch 1970 Celans Tod mit einer nochmaligen, der Sache nach unveränderten Erinnerung an diese Tagung kommentieren.<sup>60</sup>

Es geht also bei der Frage nach dem Gedicht zugleich immer auch um das große Ganze, die Literatur, hier auch in Gestalt des neuen Literaturbetriebs, an dessen „Entstehung“ Walter Höllerer maßgeblich beteiligt war.<sup>61</sup> Auch daran erinnert das Foto mit dem prominent präsentierten Band *Junge amerikanische Lyrik*: Indem Höllerer das Buch hochhält, zeigt er selbstredend auch auf sich selbst, der gleichfalls als Autor von Gedichten bekannt ist, etwa mit dem 1964 erschienenen *edition suhrkamp*-Band

---

**58** Der Originaltitel des 1939 erschienenen Romans *The Grapes of Wrath* ist ein Zitat aus dem zweiten Vers von Julia Ward Howes *The Battle Hymn of the Republic*, geschrieben während des Sezessionskriegs/Amerikanischen Bürgerkriegs (1861–1865) und zugleich ein Verweis auf die Apokalypse/Offenbarung des Johannes, vgl. Off 14,19, etwa in: Deutsche Bibelgesellschaft (Hrsg.): Die Bibel. Nach der Übersetzung Martin Luthers, mit Apokryphen. Revidierte Fassung von 1984, Stuttgart 1999, hier NT, 290.

**59** Richter: Mittendrin (Anm. 13), 55.

**60** Die Eintragung beginnt lakonisch: „Paul Celan hat sich das Leben genommen. Er ist, wie vor zehn Jahren Louis Clappier, in die Seine gegangen. In den Nachrufen wird kaum oder eigentlich nicht erwähnt, daß er durch die Gruppe 47 bekannt wurde. Das war im Mai 1952 in Niendorf“ – es folgt eine längere, in mehrfacher Hinsicht fragwürdige Schilderung der Tagungsergebnisse, ebd., 158.

**61** Achim Geisenhanslücke, Michael Peter Hehl (Hrsg.): Poetik im technischen Zeitalter. Walter Höllerer und die Entstehung des deutschen Literaturbetriebs, Bielefeld 2013.

mit dem Doppeltitel *Gedichte. Wie entsteht ein Gedicht*.<sup>62</sup> In diesem schmalen Band ist bereits das Format der Lesungen und des Buchs *Ein Gedicht und sein Autor* vorweggenommen: An die erste Sektion *Gedichte* schließt sich ein kommentierender Text an, ein Vortragstext, der noch den Charakter mündlicher Rede beibehalten hat, von Juni 1961, somit kurz vor dem Mauerbau.

Für heutige Leserinnen und Leser mag es verblüffend oder auch schockierend sein, welches Beispiel Höllerer damals in München für die Entstehungsgeschichte eines Gedichts gewählt hat. Es war *Ich sah ich hörte*, dessen erste Strophe von dem handelt, was heute als *Verbrechen der Wehrmacht* bekannt ist, hier die allerdings verklausuliert geschilderte Beobachtung einer Erschießung im März 1943 in Griechenland.<sup>63</sup> Die erste Strophe des Langgedichts entwirft in einer zunächst klassisch anmutenden, dann abgebrochenen 5-hebig jambischen Terzine die Situation, die der Titel benennt, indem sie ihn ausschreibt: „Ich sah ich hörte Reih'n, gebückt, Gesichter / und Pfiffe, Rufe – laß vorübergehn / Und flog vorbei“; erst die achte Strophe wird nach anderen, unsortierten Eindrücken von „Laden“ und „Berg“ präzisieren: „Sah Tote, ein Feld von Toten“.<sup>64</sup> Die eingangs gewählte, vermeintlich realistisch vermittelnde Schreibweise im klassischen Metrum von Dantes *Divina Commedia* ist auch hier bereits früh durch ein – denkbar prominentes – Bibelzitat unterbrochen: Am Abend vor der Kreuzigung betet Jesus im Garten Gethsemane „Mein Vater, ist's möglich, so gehe dieser Kelch an mir vorüber“.<sup>65</sup> Redensartlich verselbständigt ist die verkürzte Formel zwar längst von diesem Kontext gelöst, hier jedoch auch unabhängig von der gewählten Zuordnung oder Identifikation offensichtlich sprechend unpassend.

Ich kann mich im Rahmen dieses Beitrags nicht adäquat mit diesem in jeder Hinsicht problematischen Gegenstand und Thema befassen, aber ich möchte aus Höllerers *Fußnote* zu diesem Text zitieren, die noch Teil des Haupttextes ist. Dort schreibt er über die Entstehung des Gedichts:

Dieses Gedicht entstand langsam unter den Augen und Menschenshatten vom Frühjahr 43. Es wird diesen Anlaß, auch wenn ihn niemand erkennen kann, als eine versteckte Mitteilung mit herumtragen. Auf solche sich übertragende Mitteilungen scheint es mir in der Poesie anzukommen; die Alternative poesie pure [sic] und poesie engagée [sic] halte ich für falsch.<sup>66</sup>

**62** Walter Höllerer: *Gedichte. Wie entsteht ein Gedicht*, 2. Aufl., Frankfurt a. M. 1968.

**63** Das Hamburger Institut für Sozialforschung hatte 1995, zum Jubiläum des Kriegsendes, erstmals die Ausstellung *Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944* gezeigt, die aus rechtlichen Gründen überarbeitet werden musste und 2001–2004 unter dem vormaligen Untertitel *Verbrechen der Wehrmacht* zu sehen war.

**64** Höllerer: *Gedichte. Wie entsteht ein Gedicht* (Anm. 62), 86–87.

**65** Die Bibel, Übersetzung Martin Luthers (Anm. 58), Mt 26,39, hier NT, 38.

**66** Höllerer: *Gedichte. Wie entsteht ein Gedicht* (Anm. 62), 88.

Höllerer bestreitet hier die geläufige Entgegensetzung einer reinen Lyrik, die sich selbst genügt, und einer politischen Lyrik, mit entsprechendem Zitat der zeitgenössischen und älteren Debatte namentlich in Frankreich, aber die zwei Mal vergessenen *Accent aigu* im Wort *poésie* sind zugleich selbst eine solche versteckte, sich übertragende Mitteilung. Denn das zwar ungewohnt kleingeschriebene, aber sonst wohlbekannte deutsche Wort *Poesie* ist hier gleichsam wieder in seine erste *griechische* Fassung zurückübersetzt, *poeis*, von *poein*, das allgemein „machen“ bedeutet, nach Aristoteles: ein zweckgerichtetes Handeln.

Am Ende der Fußnote steht entsprechend, sozusagen deutsch-griechisch, das Wort „Lebenspraxis“, allerdings in einem etwas rätselhaften Komparativ und mit Bezug zu einem weiteren, nun deutsch-französischen sprachlichen Hybrid. Denn, so Höllerer, all denjenigen, für die Literatur nicht dekorative Kunst, sondern ein Mōvens von „Arbeit, Zweifel und Revisionen“ sei, mache eben diese Literatur selbst „von Jahr zu Jahr klarer [...] daß das ‚larvatus prodire‘, das zwangsweise maskierte Vorwärtschreiten, nicht ein Alibi schafft für Individuen mit Seltenheitswert, sondern ihnen eine härtere Lebenspraxis abfordert als einem Trainsoldaten“.<sup>67</sup> Mit dem lateinischen Descartes-Zitat, eigentlich: „larvatus prodeo“ (ich schreite maskiert voran), soll mithin Literatur nicht als Medium für das Bestaunen einer gesteigerten Individualität angesprochen sein, sondern deren Gegenteil, die Forderungen einer Gemeinschaft, so ließe sich ergänzen, in Frieden. Doch zugleich maskiert sich der Sprecher im letzten Wort wiederum im Paradox des nicht-beteiligten Soldaten: Im *Train*, französisch für Zug, militärisch benutzt für das organisierte Transportwesen des Nachschubs, wäre der Soldat der Wehrmacht ja wiederum unschuldig an dem, was vorne, im Krieg passiert – eben diese Position hat jedoch der amerikanisch-russische Dialog im Zeichen Goyas eindrucksvoll dekonstruiert.

## VI.

Ein Jahr vor Höllerers Gedichtband waren in der selben Aufmachung als *edition suhrkamp*-Band die Gedichte Wosnessenskijs in Kaempfes Übersetzung erschienen.<sup>68</sup> Von dort aus führt der Weg aber – ausschließlich auf Deutsch, in lateinischen Buchstaben – nicht nach Russland oder in die Sowjetunion, sondern einmal mehr nach Amerika, das nun mit einem klassischen griechischen Wort als „Gefunden!“ ausgerufen ist, „Heureka!“, mit Ausrufezeichen, und mit einer erstaunlichen ersten Pointe zur Entdeckung Amerikas: „EINGANGSGEDICHT / Öffne dich, Amerika! Heureka // Ich kröne den falschen Zaren, / Schnaufend entdecke ich / Amerika in Amerika / In mir – mich.“<sup>69</sup>

---

<sup>67</sup> Ebd., 89.

<sup>68</sup> Wosnessenskij: Dreieckige Birne (Anm. 42).

<sup>69</sup> Andrej Wosnessenskij: EINGANGSGEDICHT, ebd., 7.

Damit will ich zum Schluss noch einen kleinen Ausblick versuchen: Wie gezeigt, hat die Internationalisierung Berlins in diesem nomadischen Austausch der Nationen hier buchstäblich Weltliteratur hervorgebracht, mindestens nämlich in Übersetzungen, die in der Buchfassung von *Ein Gedicht und sein Autor* auch als Gespräch dokumentiert sind, wenn nämlich Lawrence Ferlinghetti in seinem Kommentar, wie Heiner Bastian übersetzt, gleichfalls die „Entstehungsgeschichte eines Gedichts“ erzählt, aber mit den literarischen Mitteln des Bewusstseinsstroms.<sup>70</sup> In der Akademie der Künste wurde dieser auf Englisch und Deutsch über 40 Minuten lang vorgetragen; er hebt besonders den Neujahrstag 1967 hervor und fügt den namentlich genannten Übersetzer zugleich in die Erzählung ein. Im Januar 1967 hat sich aber auch mindestens mit der Gründung der Kommune I in Westberlin, den zunehmend organisierten studentischen Protesten gegen eine restriktive Politik und gegen den Krieg in Vietnam eine andere Rahmung für ein solches Gesprächs über Gedichte ergeben.<sup>71</sup> Und so antwortet die Veranstaltung in Westberlin auch auf ihre Vorgängerin, die Tagung *Probleme des Realismus in der Lyrik*, veranstaltet von der Evangelischen Akademie in Zusammenarbeit mit dem Sowjetischen Schriftstellerverband, die im Januar 1967 gleichfalls in Westberlin stattfand und die politische Dimension solcher Gespräche über Gedichte – in Übersetzung – akzentuierte.<sup>72</sup> Beteiligt waren laut einem zeitgenössischen Bericht „Rimma Kasakowa, Julia Drunina, Sergej Narowtschatow, Justinas Marcinkevicius, Lew Ginsburg, Michael Kiatkin“, deren Texte in der Zeitschrift des Verbands Sowjet-Literatur auch bereits im Dezember 1966 vorgestellt worden waren, zudem „von deutscher Seite u. a. Heinrich Ost, Erich Fried, Alexander Kaempfe, Joachim Seyppel. Es kam so zu russisch-deutschen „Gesprächen“, an denen „u. a. Volker von Törne (der eigentliche Initiator der Tagung) und Hans Magnus Enzensberger teilnahmen“.<sup>73</sup> Hier war Wosnessenskij auch eingeladen und, obgleich er nicht persönlich teilgenommen

---

<sup>70</sup> Ferlinghetti: [Beginnend in rock and roll], in: Höllerer (Hrsg.): *Ein Gedicht und sein Autor* (Anm. 1), 418–422.

<sup>71</sup> Diese Anspielung gilt Bertolt Brechts Gedicht *An die Nachgeborenen*, das fragt, „Was sind das für Zeiten, wo / Ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist / Weil es ein Schweigen über so viele Untaten einschließt!“ Bertolt Brecht: *An die Nachgeborenen*, in: ders.: *Gesammelte Werke*. 20 Bde., hrsg. vom Suhrkamp Verlag in Zusammenarbeit mit Elisabeth Hauptmann. Bd. 9: *Gedichte 2*. Frankfurt a. M. 1967, 722–725, hier: 722.

<sup>72</sup> Im Einladungsschreiben von Eva Kramm steht, es setze sich allmählich auch „bei uns“, also im Westen, „die Erkenntnis durch, daß lyrische Gedichte nicht nur Bekenntnisse des einsamen Ichs sind, sondern – in welcher Form auch immer – Beziehung zur Gesellschaft als ganzer haben. Wenn wir diese Themen mit Schriftstellern aus der Sowjetunion diskutieren wollen, so möchten wir damit zugleich die Gelegenheit der unmittelbaren Begegnung mit ihnen und ihren Gedichten geben. Das setzt voraus, daß wir uns auch die Probleme der Übersetzung vergegenwärtigen müssen, die beim Gedicht im besonderen Maße auftreten.“ [o. A.]: *Bemerkungen. Notizen von der Tagung mit Autoren aus der UdSSR in der Evangelischen Akademie West-Berlin Januar 1967*, in: *Die Diagonale. Zeitschrift für Literatur und Kritik* 2 (1967), 28–30, hier: 28.

<sup>73</sup> Ebd.

hat, ein vieldiskutierter Autor.<sup>74</sup> Bei der Lesung am 2. Februar wurden so keine unbekannten neuen Autoren vorgestellt, sondern die gefeierten Stars einer neuen Literatur, die man nicht nur wegen solcher Auftritte und des großen Publikumsinteresses in die Nähe einer neuen Pop-Kultur rücken kann. Auch diese wird 1967 zum Ereignis, spätestens mit der Erfindung des Konzeptalbums *Sergeant Pepper's Lonely Heart Club Band* durch die Beatles, das auf seinem berühmten Cover zugleich eine Neu-Erfindung der Band in Szene setzt.<sup>75</sup>

Gleichfalls 1967 hat aber auch Roland Barthes seine überaus wirkmächtige Formel vom ‚Tod des Autors‘ veröffentlicht – Michel Foucault wird seinen Kommentar dieses Textes mit der von Beckett zitierten Formel beginnen, die auf Deutsch lautet: Wen kümmert's wer spricht? Dieser unbekümmerte Satz lässt sich mit Blick auf das, was da gesprochen und geschrieben, aber vor allem auch, was zitiert und evoziert wurde, bestätigen, angesichts der Allgegenwärtigkeit des Krieges, der immer neu die Antwort ist und war, auch auf die Frage nach dem Gedicht ‚heute‘. Die in der Lesung nichtgehörten deutschen Stimmen wären dann aber auch zu verfolgen – und zumal ihr beredtes Schweigen, wenn es um die eigenen Taten in den Kriegen nicht nur des 20. Jahrhunderts geht, die auch Hans Werner Richter in seinem autobiographischen Erfolgsroman *Die Geschlagenen* in seiner minutiösen Schilderung deutschen Soldatenlebens mit der Fokussierung von Kriegsende und -gefängenschaft ausspart.<sup>76</sup> In einem 1966 erschienenen großen Essay mit dem lakonischen Titel *Unmenschlichkeit beschreiben* hat dagegen Reinhard Baumgart, gleichfalls Mitglied der Gruppe 47, präzise Formulierungen für die Untauglichkeit bestimmter literarischer Mittel in der Darstellung des Krieges seit 1914 gefunden. Am Beispiel der Bühnenbearbeitung des Tagebuchs der Anne Frank erklärt Baumgart das literaturspezifische Angebot zur „Einfühlung“ mit Individuen zum Problem:

---

74 „Andrej Wosnessenski [sic] und auch Jewtuschenko, die nicht anwesend waren, standen häufig im Hintergrund der Diskussionen: als die zwei bedeutendsten Repräsentanten moderner russischer Lyrik.“ Ebd., 29. Vgl. zur Würdigung der Rolle der Evangelischen Akademien als „Berührungspunkte und Reibungsflächen“ namentlich für die Kontakte mit „Ost-Europa“ auch M. H. [d. i. Marie Hirsch]: Forum III, in: Neue Deutsche Hefte 14/2 (1967), 218–220, hier: 218, 219. Dort werden allerdings nur in einem Satz anonymisiert „fünf sowjetische Schriftsteller und ein bekannter Übersetzer“ als Sprecher genannt, ebd., 219. Für diesen Hinweis danke ich Christin Krüger.

75 Vgl. zu den Dimensionen und Implikationen dieser künstlerischen Produktion Walter Grasskamp: Das Cover von Sgt. Pepper. Eine Momentaufnahme der Popkultur, Berlin 2004.

76 Hans Werner Richter: Die Geschlagenen, mit einem neuen Nachwort von Hans Dieter Zimmermann, Berlin 2018. Die Neuausgabe hat die zahlreichen rassistischen Äußerungen, etwa das N-Wort für Schwarze amerikanische Soldaten, unkommentiert belassen wie auch die kaum fiktionalisierte vorgeblich zeithistorisch korrekte Darstellung nicht entsprechend gerahmt ist. Vgl. zur Polemik gegen „deutsche Weltkriegsprosa“ auch Maxim Biller: Unschuld mit Grünspan, in: ders.: Wer nichts glaubt, schreibt. Essays über Deutschland und die Literatur, Stuttgart 2020, 67–81.

Durch Einfühlung konnten sich die Zuschauer mit der Helden verbünden, so sehr, daß es am Ende nur noch auf diese Helden, auf Anne Frank anzukommen schien. Dieses Bündnis mit einzelnen hat die bisherige Literatur, soweit ihre Individuen Helden waren und ihre Helden Individuen, immer herausgefordert. Wo Massenmord ihr Gegenstand wird, kann sie sich den Luxus solcher Individuation nicht mehr leisten. Es [das Bündnis, CO] wird ästhetisch zur Lüge, moralisch zur Heuchelei.<sup>77</sup>

Entsprechend wird auch der Soldat als Identifikationsfigur zu einem solchen problematischen Angebot. Der Initiator des Berliner russisch-deutschen Gesprächs im Januar 1967 hat dagegen bereits damals für die Auslassungen und Leerstellen der hier zitierten Texte eine drastische Formulierung gefunden; im Kurzprotokoll des Tagungsberichts ist sein Redebeitrag in einem Satz überliefert: „*Volker von Törne*: In einem Gedicht von Walter Höllerer, das die Erschießung von griechischen Geiseln durch deutsche Soldaten zum Thema hat, aber in dem von den Erschießungen am Ende nicht mehr die Rede ist, wird die Erschießung dieser Geiseln zum zweiten Mal vorgenommen.“<sup>78</sup> Auch dieser wenige Tage zuvor gesprochene Befund steht bei der Lesung am 2. Februar 1967 quasi im Raum.

Die Abgründe, die sich auftun, wenn man den Reihentitel *Ein Gedicht und sein Autor* beim Wort nimmt, lassen sich so erahnen, zumal im Hinblick auf das Projekt einer Internationalisierung der deutschen Literatur. Bei diesem Blick in die Vergangenheit – eigentlich im Plural – lässt sich über die Je-Gegenwärtigkeit des Krieges, für die *Goya* als Chiffre einsteht, mindestens mit Ferlinghetti zugleich ein Blick in eine Zukunft werfen, die zugleich immer neu Gegenwart ist. Denn erst 2019, im Alter von 100 Jahren, hat Ferlinghetti seine Autobiographie veröffentlicht mit dem auch auf Deutsch erhaltenen Titel *Little Boy*. Überaus eindrucksvoll schildert er sich dort als herkunft- und heimatlos: Mütterlicherseits einer Familie sephardischer Juden aus Portugal entstammend, väterlicherseits italienisch, wird das amerikanische Kleinkind nach dem Tod des Vaters und der Verarmung der kinderreichen Familie zu einer Tante nach Frankreich gebracht, lernt Französisch, kehrt zurück, durchquert Pflegefamilien und Waisenhäuser und wird mit 25 Jahren 1944 als Navy-Mitglied mit der Landung der Alliierten in der Normandie ein zweites Mal in Frankreich ankommen. Entsprechend ist *Little Boy* nicht nur der ‚Kleine Junge‘, als den der Hundertjährige sich erinnert und figuriert, sondern auch, selbstredend, der Name der Hiroshima-Bombe.

Umso bemerkenswerter ist es, dass Ferlinghetti in seinem großen zweiten Gedicht an jenem 2. Februar 1967 eine Vision des Friedens, der Verständigung und der Gemeinschaft entworfen hat, ausgreifend von der Liebesinsel San Francisco. Sie ist hier ein anderer, utopischer Ort, in dem auch der Gegensatz von West und Ost aufgehoben ist, denn im äußersten Westen der USA blickt man mit Ferlinghetti auch sehnüchrig in

---

<sup>77</sup> Reinhard Baumgart: Unmenschlichkeit beschreiben, in: ders.: Literatur für Zeitgenossen. Essays, Frankfurt a. M. 1966, 12–36, hier: 28.

<sup>78</sup> [o. A.]: Bemerkungen. Notizen von der Tagung mit Autoren aus der UdSSR (Anm. 72), 29.

den Osten, in die asiatischen Länder auf der anderen Seite des Meeres, und auf dieser runden Erde gibt es nicht Ost und West, sondern der weite Osten, „East East“ ist zugleich der äußerste Westen: „West West“ – und im verkürzten und amalgamierten Zitat des berühmt-berüchtigten Verses Kiplings ist zugleich dessen imperialistisch-rassistische Sicht auf die beiden Sphären gestrichen.<sup>79</sup> In diesem Sinn ist und war die gesamte Erde immer schon das Welt-Dorf, in dem Kommunikation hier und heute in einem einzigen Moment möglich ist – wie Ferlinghetti zum Zeitpunkt dieser Vorlesung mit der Rückkehr seiner Worte durch das Internet noch am eigenen Leib hätte erfahren können. Und wo, wenn nicht in Berlin 1967, ist eine solche Ost-West-Inselwelt als uto-pischer Ort denkbar – mindestens als russisch-amerikanisch-deutsche Weltliteratur in Übersetzung und Gespräch.

---

<sup>79</sup> Ferlinghetti: After the Cries of the Birds, in: Walter Höllerer (Hrsg.): Ein Gedicht und sein Autor (Anm. 1), 410. Dort ist umgekehrt zunächst die Nicht-Begegnung aufgerufen oder beschworen: „Oh, East is East, and West is West, and never the twain shall meet.“ Rudyard Kipling: The Ballad of East and West, in: Rudyard Kipling's Verse. Definitive Edition, London 1940, 234–238, hier: 234.

