



Bakalářská práce

Kritika pokroku v poezii Hanse Magnuse Enzensbergera

Studijní program:

B0114A300067 Německý jazyk se zaměřením
na vzdělávání

Studijní obory:

Německý jazyk se zaměřením na vzdělávání
Český jazyk a literatura se zaměřením na
vzdělávání

Autor práce:

Marie Kudrnová

Vedoucí práce:

Dr. phil. habil. Mgr. Pavel Novotný, Ph.D.
Katedra německého jazyka

Liberec 2023



Zadání bakalářské práce

Kritika pokroku v poezii Hanse Magnuse Enzensbergera

Jméno a příjmení:

Marie Kudrnová

Osobní číslo:

P20000809

Studijní program:

B0114A300067 Německý jazyk se zaměřením
na vzdělávání

Specializace:

Německý jazyk se zaměřením na vzdělávání
Český jazyk a literatura se zaměřením na
vzdělávání

Zadávací katedra:

Katedra německého jazyka

Akademický rok:

2021/2022

Zásady pro vypracování:

Tato bakalářská práce je věnována problematice pokroku jako společenského fenoménu, který se naplno začal projevat během osvícenství. Dané téma je vztaženo na poezii Hanse Magnuse Enzensbergera, a to především na dva jeho vrcholné cykly "Mauzoleum" a "Zánik Titaniku", které se fenoménem pokroku intenzivně zabývají a poučeným způsobem navazují na osvícenské tradice. Práce též představí netradiční autorovu poetiku, mnohdy označovanou za "antipoezii".

Rozsah grafických prací:

Rozsah pracovní zprávy:

Forma zpracování práce:

Jazyk práce:

tištěná/elektronická

němčina

Seznam odborné literatury:

1. ENZENSBERGER, Hans Magnus. Der Untergang der Titanic: Eine Komödie. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1978, 114 s. ISBN 3-518-02762-X.
2. ENZENSBERGER, Hans Magnus. Mausoleum: Siebenunddreißig Balladen aus der Geschichte des Fortschritts. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1975, 125 s. ISBN 978-3-518-01602-2.
3. ENZENSBERGER, Hans Magnus. Die Elixiere der Wissenschaft. Suhrkamp Verlag, 1. Auflage, 2004, 282 s. ISBN 978-3-518-45632-3.
4. HORKHEIMER, Max a Theodor W. ADORNO. Dialektik der Aufklärung: philosophische Fragmente. Ungekürzte Ausgabe. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 1971, 229 s. Bücher des Wissens, 6144. ISBN 3-436-01487-7.
5. POSTMAN, Neil. Die zweite Aufklärung: vom 18. ins 21. Jahrhundert. Přeložil H. Jochen BUSSMANN. Berlin: Berlin Verlag, 1999, 253 s. ISBN 3-8270-0171-4.
6. BÁRTA, Miroslav. Sedm zákonů: jak se civilizace rodí, rostou a upadají. V Brně: Jota, 2021, 309 s. ISBN 978-80-7565-640-7.
7. DIETSCHREIT, Frank a Barbara HEINZE-DIETSCHREIT. Hans Magnus Enzensberger. Stuttgart: Metzler, 1986. Sammlung Metzler, Band 223, 174 s. ISBN 3-476-10223-8.
8. GOODBODY, Axel. Living with Icebergs: Hans Magnus Enzensberger's Sinking of the Titanic as a post-apocalyptic text. Journal of the Australasian Universities Language and Literature Association, 2001, s. 88-113.
9. LUDWIGS, Michael. Mit Hilfe von Amerika: Hans Magnus Enzensberger und die Aufklärung. Dresden: Thelem, 2018, 389 s. ISBN 978-3-95908-462-8.

Vedoucí práce:

Dr. phil. habil. Mgr. Pavel Novotný, Ph.D.
Katedra německého jazyka

Datum zadání práce:

30. března 2022

Předpokládaný termín odevzdání:

30. dubna 2023

L.S.

prof. RNDr. Jan Pícek, CSc.
děkan

Dr. phil. habil. Mgr. Pavel Novotný,
Ph.D.
vedoucí katedry

Prohlášení

Prohlašuji, že svou bakalářskou práci jsem vypracovala samostatně jako původní dílo s použitím uvedené literatury a na základě konzultací s vedoucím mé bakalářské práce a konzultantem.

Jsem si vědoma toho, že na mou bakalářskou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb., o právu autorském, zejména § 60 – školní dílo.

Beru na vědomí, že Technická univerzita v Liberci nezasahuje do mých autorských práv užitím mé bakalářské práce pro vnitřní potřebu Technické univerzity v Liberci.

Užiji-li bakalářskou práci nebo poskytnu-li licenci k jejímu využití, jsem si vědoma povinnosti informovat o této skutečnosti Technickou univerzitu v Liberci; v tomto případě má Technická univerzita v Liberci právo ode mne požadovat úhradu nákladů, které vynaložila na vytvoření díla, až do jejich skutečné výše.

Současně čestně prohlašuji, že text elektronické podoby práce vložený do IS/STAG se shoduje s textem tištěné podoby práce.

Beru na vědomí, že má bakalářská práce bude zveřejněna Technickou univerzitou v Liberci v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb., o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších předpisů.

Jsem si vědoma následků, které podle zákona o vysokých školách mohou vyplývat z porušení tohoto prohlášení.

Poděkování

Mé poděkování patří Dr. phil. habil. Pavlu Novotnému, Ph.D. za odborné vedení, trpělivost a ochotu při vypracování této bakalářské práce. Ráda bych rovněž poděkovala své rodině a blízkým přátelům, kteří byli neskutečnou podporou po dobu celého studia.

Anotace

Bakalářská práce se zabývá kritikou pokroku v poezii Hanse Magnuse Enzensbergera. V souvislosti s Enzensbergerovými texty hraje důležitou roli princip montáže a dokumentarismu, o kterých práce pojednává v první části. Dále jsou zde popsány vývojové fáze básnickovy poetiky a iniciační zážehy, které měly vliv na autorovu tvorbu. Práce se analyticky opírá o básnickou sbírku *Zánik Titaniku*. V analytické části je sbírka interpretována na základě motivické sítě, která přesahuje hranice samotného textu. Analýza sbírky je doplněna o krátké exkurzy do dvou dalších autorových cyklů, *Mauzolea* a *Fúrie mizení*, které se *Zánikem Titaniku* úzce souvisí.

Klíčová slova:

montáž, dokumentarismus, Hans Magnus Enzensberger, *Zánik Titaniku*, motivická síť, kritika pokroku

Annotation

Die Bachelorarbeit beschäftigt sich mit der Fortschrittskritik in der Poesie von Hans Magnus Enzensberger. Für die Texte Enzensbergers spielen die Prinzipien der Montage und des Dokumentarismus eine wichtige Rolle, die im ersten Teil der Arbeit behandelt werden. Darüber hinaus werden die Entwicklungsphasen der Lyrik von Enzensberger und die Initialzündungen, die das Werk des Autors beeinflusst haben, vorgestellt. Die vorliegende Arbeit beruht auf der Analyse der Gedichtsammlung *Der Untergang der Titanic*. Im analytischen Teil wird sie auf der Grundlage einer Vernetzung von Motiven interpretiert, die über den Text hinausgeht. Die Analyse der Gedichtsammlung wird ergänzt durch kurze Exkurse in zwei anderen Zyklen des Autors, *Mausoleum: Siebemunddreißig Balladen aus der Geschichte des Fortschritts* und *Die Furie des Verschwindens*, die eng mit dem *Untergang der Titanic* zusammenhängen.

Schlüsselwörter:

Montage, Dokumentarismus, Hans Magnus Enzensberger, Der Untergang der Titanic, die Vernetzung von Motiven, die Fortschrittskritik

Abstract

The bachelor thesis focuses on the critique of progress in Hans Magnus Enzensberger's poetry. The principles of montage and documentary play an important role in Enzensberger's texts, and are discussed in the first part of the thesis. The developmental stages of Enzensberger's poetics as well as the formative events that influenced his work are described further. The thesis draws mainly on the poet's anthology *The Sinking of the Titanic*. In the analytical part, the anthology is interpreted on the basis of a motive network, which goes beyond the text itself. The analysis of the anthology is complemented by short excursions into two other cycles of the author, namely *Mausoleum: Thirty-Seven Ballads from the History of Progress* and *The Disappearance of Fury*, both of which are closely related to *The Sinking of the Titanic*.

Keywords:

montage, documentary, Hans Magnus Enzensberger, Titanic's demise, motivic network, critique of progress

INHALT

ABKÜRZUNGEN.....	10
1 EINLEITUNG.....	11
2 DER FORSCHUNGSSTAND.....	13
3 HANS MAGNUS ENZENSBERGER UND DIE ENTWICKLUNGSPHASEN SEINER POETIK.....	15
3.1 DIE ENTWICKLUNGSPHASEN VON ENZENSBERGERS LYRIK.....	15
3.2 DIE INITIALZÜNDUNGEN VON ENZENSBERGERS LYRIK.....	21
4 LITERARISCHE MONTAGE UND DOKUMENTARISMUS.....	27
4.1 ZUM BEGRIFF DER MONTAGE.....	27
4.2 ZUM BEGRIFF DES DOKUMENTARISMUS.....	33
5 ANALYSE UND INTERPRETATION DES GEDICHTZYKLUS <i>DER UNTERGANG DER TITANIC</i>	38
5.1 INHALTLICHE BAUSTEINE.....	41
5.2 VERNETZUNG DER MOTIVE.....	43
6 FAZIT.....	74
7 LITERATURVERZEICHNIS.....	77
8 ANHANG.....	83

ABKÜRZUNGEN

In der vorliegenden Arbeit werden folgende Abkürzungen für diese Gedichtbände verwendet:

F *Die Furie des Verschwindens.* (1980)

M *Mausoleum. Siebemunddreißig Balladen aus der Geschichte des Fortschritts.* (1975)

UT *Der Untergang der Titanic.* (1978)

1 EINLEITUNG

Das Prinzip der Montage tritt in der Literatur vor allem im 20. Jahrhundert in den Vordergrund. Dieses moderne Prinzip geht Hand in Hand mit dem Dokumentarismus, der sich in den 1960er Jahren in der deutschen Literatur stark entwickelte. Wie der Titel vermuten lässt, befasst sich diese Arbeit mit der Lyrik von Hans Magnus Enzensberger und seiner darin enthaltenen Fortschrittskritik. Im Mittelpunkt der Arbeit stehen Gedichtzyklen aus den 1970er Jahren, insbesondere *Mausoleum. Siebenunddreißig Balladen aus der Geschichte des Fortschritts* (1975) und *Der Untergang der Titanic* (1978). Es sollte nicht unerwähnt bleiben, dass ich während der Bearbeitung dieser beiden Werke des Autors zu dem Schluss kam, dass eine detaillierte Analyse dieser Werke ein sehr umfangreiches Thema für diese Arbeit darstellen würde. Daher wurde für die Analyse ein Hauptwerk ausgewählt – *Der Untergang der Titanic*. Das bedeutet nicht, dass der zweite Zyklus nicht analysiert werden würde. Die Analyse des ausgewählten Werk wird mit kurzen Exkursen in die zwei anderen Gedichtbände *Mausoleum* und *Die Furie des Verschwindens* (1980) ergänzt. Dies wird jedoch nur ein kleiner Beitrag zum Hauptzyklus der Untersuchung sein. Die in den 1970er Jahren veröffentlichten Werke des Autors sind berühmt für ihre ungewöhnliche Textstruktur, die mit den Begriffen der Montage und des Dokumentarismus verbunden sind.

Im ersten Teil der Arbeit werden die drei Entwicklungsphasen von Hans Magnus Enzensbergers Poetik betrachtet. In engem Zusammenhang damit stehen die Initialzündungen. In dieser Arbeit werden auch die Persönlichkeiten, philosophischen Strömungen und Naturwissenschaften vorgestellt, die in der literarischen Arbeit dieses Autors eine wichtige Rolle spielten und somit die Entstehung vieler seiner Werke beeinflussten. Die Entstehung des analysierten Gedichtzyklus in den 1970er Jahren führte dazu, dass den Konzepten der Montage und des Dokumentarismus viel Raum gewidmet wurde – Methoden, die für die Entstehung der Zyklen entscheidend waren. Diese Arbeit wird sich darauf konzentrieren, wie diese Methoden im 20. Jahrhundert entstanden und wie sie funktionieren.

Der zweite Teil der Arbeit ist der Analyse des Gedichtzyklus von 1978 gewidmet, dessen Essenz die Fortschrittskritik ist. Es wird untersucht, wie das Prinzip der Montage und des Dokumentarismus in diesem Zyklus funktioniert und was die Gedichtsammlung als Ganzes erreicht. Durch den Zyklus bringt der Autor seine Kritik am Rationalismus und an der Konsumgesellschaft im Allgemeinen zum Ausdruck. In der Analyse wird man

sich vor allem mit der Textstruktur und der gegenseitigen Vernetzung der einzelnen Motive beschäftigen. Die Analyse konzentriert sich auf einige ausgewählte Motive. Die Arbeit enthält einen Anhang, der als Anregung für weitere Studien zu diesem signifikanten Gedichtzyklus dienen soll.

2 DER FORSCHUNGSSTAND

Enzensbergers *Titanic* ist in der Literaturwissenschaft ein vielerforschter Text, und es gibt auch viele Studien, die für eine weitere Analyse des Textes herangezogen werden können. Obwohl die *Titanic* ein vieldiskutierter Text ist, gibt es immer noch Bereiche, die noch etwas mehr Aufmerksamkeit oder eine genauere Analyse verdienen. Es geht um Enzensbergers Umgang mit der *Textur*, was der entscheidende Aspekt seines lyrischen Schaffens ist. Das Prinzip der *Textur* ist für die Interpretation von Enzensbergers Werk von zentraler Bedeutung, weshalb es sich lohnt, es etwas genauer zu betrachten.

In der tschechischen Literaturwissenschaft hat sich mit diesem Aspekt Pavel Novotný¹ beschäftigt, dessen Studie die Grundlage für die Analyse der *Titanic* in dieser Bachelorarbeit schuf. In seiner Studie stellt Novotný die Textstruktur und die inneren Zusammenhänge des Gedichtzyklus genau heraus. Die detaillierte Analyse der inneren Zusammenhänge dieses Werkes stellt den Hauptpunkt dieser Arbeit dar. Sowohl Fues als auch Novotný bezeichnen das Prinzip der Montage als das zentrale Verfahren bei der Entstehung von Enzensbergers Gedichtsammlung. Die vorliegende Arbeit befasst sich daher mit dem Prinzip der Montage im Allgemeinen und mit seiner späteren Anwendung im untersuchten Text.

Nützlich für diese Arbeit waren auch die Texte von Alena Diedrich, die das Motiv des Wassers erwähnt.² Sie betrachtet es jedoch aus der Perspektive der Syntax und der Evokation von Klang. Diese Arbeit betrachtet das Motiv des Wassers auf eine etwas andere und detailliertere Weise. Wiedemann-Wolf erwähnt das Motiv der weißen Farbe in vier Zusammenhängen, ohne jedoch näher auf diese einzugehen.³ Zu Enzensbergers *Titanic* wurde eine große Menge an Sekundärliteratur zusammengetragen. Es wurde jedoch keine Quelle gefunden, die die Vernetzung der Motive so analysiert, wie es sich diese Arbeit zum Ziel gesetzt hat. Die meisten Quellen konzentrieren sich auf die negative Zukunftsvision und Enzensbergers Aufenthalt in Kuba.

Die Sekundärliteratur zum Mausoleum nimmt sich eher bescheiden aus. Fues nimmt eine kurze Analyse des Mausoleums vor. Er erwähnt die geschichtsphilosophische

¹ Novotný, P.: „Lovím verše z příválu.“ K eposu *Zánik Titaniku* Hanse Magnuse Enzensbergera. In: *Slovo a smysl* 11. N. 21. 2014. S. 201–213.

² Diedrich, A.: »Ironie als forcierte Form. Hans Magnus Enzensbergers Versepos *Der Untergang der Titanic*«. In: Bremer, K., Elit, S. (eds) *Forcierte Form. Abhandlungen zur Literaturwissenschaft* [online]. Stuttgart: J. B. Metzler, 2020. URL: https://doi.org/10.1007/978-3-476-04844-8_7

³ Wiedemann-Wolf, B.: »Die Rezeption Dantes und Ungarettis in Enzensbergers *Untergang der Titanic*«. In: *arcadia*. Vol. 19, N. 1–3. 1984. S. 252–268.

Reflexion des Textes und konzentriert sich dann auf eine genauere Analyse nur eines der Gedichte ein. Er erwähnt zwar das Montageprinzip in beiden Zyklen, geht aber nicht näher auf diese ein.⁴

Die zwei wichtigsten Quellen, die in der Arbeit am häufigsten erwähnt werden, sind die Publikationen von Möbius⁵ und Reinhardt.⁶ Beide befassen sich mit wichtigen Vorgehensweisen, die in beiden Zyklen von grundlegender Bedeutung sind. Es soll betont werden, dass diese Arbeit keine völlig neue Interpretation des Textes von Enzensberger bereithält. Die Arbeit betrachtet seinen Text jedoch aus einer Perspektive, die bisher nur ungenügend untersucht wurde.

⁴ Fues, W. M.: »Kunst als Logik des Nichts. Überlegungen mit Hans Magnus Enzensbergers Komödie Der Untergang der Titanic«. In: *Text als Intertext*. Heidelberg 1995.

⁵ Möbius, H.: *Montage und Collage*. München 2000.

⁶ Reinhardt, S.: *Dokumentarliteratur*. München 1973.

3 HANS MAGNUS ENZENSBERGER UND DIE ENTWICKLUNGSPHASEN SEINER POETIK

3.1 DIE ENTWICKLUNGSPHASEN VON ENZENSBERGERS LYRIK

Bevor Enzensbergers *Titanic* analysiert wird, sollen die einzelnen Entwicklungsphasen des deutschen Autors kurz charakterisiert werden. Ziel dieses Kapitels ist es, zu zeigen, welche Themen Enzensberger in seiner Lyrik behandelt und wie sich sein literarischer Ausdruck im Laufe der Jahre veränderte, bzw. ob er sich in ähnlichen thematischen Kreisen bewegte. In diesem Kapitel werden die drei grundlegenden Phasen seiner Lyrik charakterisiert, nämlich *Enzensbergers frühe Lyrik*, *die Zwischenphase von Enzensbergers Lyrik* und *Enzensbergers späte Lyrik*.

ENZENSBERGERS FRÜHE LYRIK

Der deutsche Intellektuelle erwarb sich Verdienste für seinen bedeutenden Beitrag zur modernen deutschen Literatur der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts und zu Beginn des darauffolgenden Jahrhunderts. Mit 28 Jahren veröffentlichte er sein erstes Werk, *Verteidigung der Wölfe*, eine kritische Auseinandersetzung mit der Nachkriegsgesellschaft in Deutschland, was zu einer gewissen Kontroverse führte. Schon mit seinem ersten Werk wurde ihm große Aufmerksamkeit zuteil. Dieser Gedichtband avancierte zu einem der kritischsten Werke Enzensbergers und kam einem Angriff auf die Wohlstandsgesellschaft gleich. Enzensberger artikuliert im Vorwort des Gedichtbandes seinen Wunsch, dass seine Gedichte wie *Inschriften*, *Flugblätter*⁷ und *Plakate* wirken mögen.

Enzensbergers frühere Werke orientierten sich an Brechts Überzeugung, dass Lyrik einen Gebrauchswert haben muss. Daher lehnte er in dieser Phase die Ästhetik der reinen Poesie und die formalistische Poetik Gottfried Benns ab; Enzensberger hatte keine Lust auf absolute Kunst, deren einziges Thema die Form war.⁸ Enzensberger brauchte ein aktuelles Thema für sein literarisches Schaffen, er brauchte Leser, denen er die Wahrheit vermitteln konnte. Zugleich legte er aber auch Wert darauf, dass die Dichtung nicht nur lehrhaft, sondern auch schön sein sollte. Ray zufolge ergibt sich dann die folgende

⁷ Hier zeigt sich ein gewisser Einfluss Brechts. Für ausführlicher Enzensbergers Verstehen seiner Gedichte als Flugblätter siehe Heckmann, H.: »Wandlungen der Lyrik«. In: Schickel, J. (Hrsg.): *Über Hans Magnus Enzensberger*. Frankfurt a. M. 1970. S. 14. Siehe auch Kapitel 3.2 unten.

⁸ Vgl. Rey, William H.: *Poesie der Antipoesie: moderne deutsche Lyrik; Genesis, Theorie, Struktur*. Heidelberg 1978. S. 152.

Situation: Wenn Gedichte zu schönen Darstellungen der Wirklichkeit werden, widersprechen sie den lügenhaften Konventionen der Gesellschaft.⁹ Damit löste sich für Enzensberger die Trennung zwischen reiner und unreiner Poesie auf.

Drei Jahre nach der Veröffentlichung der ersten Sammlung wurde der zweite Gedichtband *Landessprache* (1960) veröffentlicht, in dem Enzensberger in seiner Kritik fortfährt. Enzensbergers Werk *Landessprache* vermittelt dem Leser einen Einblick sowohl in die Zustände in der Bundesrepublik Deutschland als auch in Alltagssituationen.

Der deutsche Schriftsteller wurde oft als *Rebell* wahrgenommen, dessen Werke gegen die Tradition gerichtet sind. Daher wurde mitunter vermutet, er habe es auf Provokation abgesehen. Doch Enzensbergers eigenen Worten zufolge war dies nicht der Fall. Enzensberger war lediglich darum bemüht, das damalige gesellschaftliche Geschehen in Deutschland bzw. in der Welt aufzunehmen:¹⁰

„Man hält es immer gleich für eine Attacke, wenn es sich im Grunde ja um nichts anderes handelt als um den Versuch etwas festzustellen.“

Damals war man nicht gewohnt, dass Poesie und Politik bzw. Kritik Hand in Hand gingen. So sah das traditionelle Bild der Poesie aus, dem Enzensberger nicht nacheifern wollte.

Eine Anthologie mit diesen beiden Gedichtbänden wurde 1962 veröffentlicht. Das Buch enthält auch seinen berühmten Essay *Die Entstehung eines Gedichts*,¹¹ der in gewisser Weise als eine Art Schlüssel für den Umgang mit seinen späteren Gedichten anzusehen ist.

Zwei Jahre später, nach der Anthologie, erscheint der Gedichtband *Blindenschrift*, in dem sich eine gewisse Veränderung Enzensbergers anbahnt. In *Blindenschrift* lässt er eine gewisse Rückzugstendenz in Bezug auf politische Tagesereignisse erkennen. Obwohl die sechziger Jahre gerade erst begonnen hatten, markiert *Blindenschrift* für Enzensberger einen Abschied von ihnen.¹² Viele Leser und Kritiker hatten einmal mehr

⁹ Vgl. ebd.

¹⁰ Hans Magnus Enzensberger – Gespräch (1961) URL: <https://www.youtube.com/watch?v=IK07fadXDRk&t=2s> [Stand: 20. 03. 2023]

¹¹ Dieser Essay spielt eine wichtige Rolle bei der Analyse des Gedichtzyklus *Der Untergang der Titanic*. Siehe Kapitel 5.

¹² Vgl. Lau, J.: *Hans Magnus Enzensberger. Ein öffentliches Leben*. Frankfurt a. M. 1999. S. 201.

die Wut des *zornigen jungen Manns*¹³ erwartet, die sie aber in diesem Werk, anders als in den oben genannten Gedichtbänden, absolut nicht geboten bekamen.

Generell war für Enzensberger der Kapitalismus die Ursache für die materielle Entfremdung in der Wohlstandsgesellschaft. Die Konsumgesellschaft war somit eine Art Kompensation für die Entfremdung und den Verlust an menschlichen Werten. Die politischen Verhältnisse in der Bundesrepublik Deutschland in der zweiten Hälfte der 1950er Jahre waren die Hauptursache für die apokalyptische Vision des deutschen Intellektuellen, der seiner Meinung nach in einer „*korrumpierten, verlogenen, selbstzerstörerischen Welt*“¹⁴ lebte.

Nach der Auflage des dritten Gedichtbandes konzentriert er sich hauptsächlich auf die Publizistik und seine Tätigkeit als Herausgeber. Der wichtigste Meilenstein in dieser Zeit war die Veröffentlichung der ersten Ausgabe der Zeitschrift *Kursbuch*¹⁵ im Juni 1965. Die sechziger Jahre waren von seinem Engagement in Protest- und Studentenbewegungen und seinem Übergang zum Dokumentarismus geprägt. Als das Hauptmerkmal seines Werkes aus dieser Zeit darf daher die Untrennbarkeit von Literatur und Politik bezeichnet werden. Der im Jahre 1971 erschienene Gedichtband *Gedichte 1955-1970* signalisiert eine gewisse Tendenzwende in seinem literarischen Schaffen – die Abwendung von politischer Dichtung.

Die frühe Phase Enzensbergers zeichnete sich durch sein starkes politisches Engagement aus.¹⁶ In dieser Zeit spiegelte die politisch geprägte Lyrik Enzensbergers dessen kritische Haltung gegenüber gesellschaftlichen Zuständen und politischen Entwicklungen wider. Seine frühe Lyrik enthält die Auseinandersetzung mit Vergangenheit und Gegenwart. Das politische Gedicht in Enzensbergers Konzeption gestaltet also letztlich das Problem des Menschen als eines gesellschaftlichen Wesens in seinem Verhältnis zur konkreten Materialität des Daseins.

¹³ Alfred Andersch hat ihn so genannt. Siehe Andersch, A.: »In Worten ein zorniger junger Mann«. In: Grimm, R. (Hrsg.): *Hans Magnus Enzensberger*. Frankfurt a. M. 1984. S. 62.

¹⁴ Lau, 1999. S. 59.

¹⁵ Zwischen den Jahren 1965–1975 gab er die Zeitschrift *Kursbuch* heraus. *Kursbuch* wird in vielen Aspekten als Enzensbergers Vorbereitung auf sein späteres literarisches Schaffen wahrgenommen. Die Herausgabe des *Kursbuchs* kann daher als die Übergangsphase Enzensbergers angesehen werden. Mehr zur Geschichte des *Kursbuchs* siehe z. B. Dietschreit, F., Heinze-Dietschreit B.: *Hans Magnus Enzensberger*. Stuttgart 1986. S. 61–64. oder Marmulla H.: *Enzensbergers Kursbuch: eine Zeitschrift um 68*. Berlin 2011. S. 69–217.

¹⁶ Mehr zu den Umständen der frühen 1960er Jahre und der Situation in Deutschland, Kritik an Massenmedien, Umweltgefahren und weitere Themen siehe ebd., S. 79 ff. oder Weber, J.: *Kleine Geschichte Deutschlands seit 1945*. München 2002. S. 103–149.

DIE ZWISCHENPHASE VON ENZENSBERGERS LYRIK

Wie bereits erwähnt, begann die *Tendenzwende*¹⁷ in Enzensbergers Lyrik mit dem Werk *Gedichte 1955-1970* und endete mit der Veröffentlichung des Gedichtzyklus *Gedichte* (1983).

Die Zwischenphase ist geprägt von einem oft ironischen Ton, der zuvor eher als kritisch bzw. wütend beschrieben wurde. Wie die Datierung der Gedichte bereits vermuten lässt, enthält die Gedichtsammlung auch Gedichte aus der frühen Phase Enzensbergers, zugleich aber auch neue, von denen einige bereits im *Kursbuch* veröffentlicht worden waren. Zum ersten Mal entsteht so eine Kombination aus seinem alten und neuen literarischen Schaffenswerk.

Ein weiterer Grund für den Wandel in seiner Lyrik war sicherlich Enzensbergers Aufenthalt in Kuba.¹⁸ In Kuba beginnt er an seinen politischen Überzeugungen zu zweifeln, was sich auch in seiner Lyrik widerspiegelt. Er stellt Konzepte, Theorien und politische Systeme einander gegenüber. Dabei treten die Prinzipien der Montage und des damit verbundenen Dokumentarismus¹⁹ in den Vordergrund, die in seinen Werken fortan immer stärker zum Vorschein kamen.

Zu einem weiteren wichtigen Werk der Zwischenphase wurde der Gedichtzyklus *Mausoleum. Siebendunddreißig Balladen aus der Geschichte des Fortschritts*, erschienen 1975. Wie schon der Gedichtzyklus *Der Untergang der Titanic*²⁰ beschäftigt sich auch *Mausoleum* mit der Frage des Fortschritts. Im *Mausoleum* geht Enzensberger auf die Licht- und Schattenseite des Fortschritts ein. Enzensberger bewundert einerseits, z. B. im ersten Gedicht *G. de' D. (1318-1389)*, den italienischen Erfinder der astronomischen Uhr. Die letzten Verse jedoch entpuppen sich als das Gegenteil von Bewunderung:

¹⁷ In Enzensbergers Fall kann dieser Begriff als Übergang von der direkten zur indirekten Kritik bzw. als Abwendung von politischer Dichtung verstanden werden. Mehr zur Literatur der 1970er Jahre siehe Korte, H.: *Geschichte der deutschen Lyrik seit 1945*. Stuttgart 1989. S. 144–184.

¹⁸ 1968 unterbrach er seinen Stipendiaufenthalt an einer amerikanischen Universität. Aufgrund des Vorgehens der USA im Rahmen des Vietnamkrieges ging er nach Kuba. Enzensberger reflektiert seine damalige Einstellung zum dortigen Aufenthalt folgendermaßen: „Ich beschloss, nach Kuba zu fahren, wo ich als Experte arbeiten sollte. [...] Schon damals war mir klar, dass mein Entschluss etwas Lächerliches an sich hatte. [...] Trotzdem kann ich diese Episode auch heute nicht einfach bedauern. Zwar war ich wieder einmal bei einem Versuch gescheitert, Amerika zu entdecken, andererseits jedoch vermittelte mir das Jahr in Kuba eine gründliche Lehre im realen Kommunismus mit dem Resultat, dass ich mich von allen Illusionen, die ich bis dahin vielleicht hatte, verabschiedete.“ Enzensberger: »Wie ich fünfzig Jahre lang versuchte, Amerika zu entdecken«. In: Wieland, R. (Hrsg.): *Der Zorn altert, die Ironie ist unsterblich: über Hans Magnus Enzensberger*. Frankfurt a. M. 1999. S. 105f.

¹⁹ Zu den Begriffen der Montage und des Dokumentarismus siehe Kapitel 4.

²⁰ Für eine ausführliche Analyse dieses poetischen Zyklus siehe Kapitel 5.

„Aber/derselbe Himmel./In diesem Mittelalter/leben wir immer noch.“ (M, S. 9) Diese Verse (mit dem Nomen *Mittelalter*) signalisieren Zurückgebliebenheit der Gegenwart.²¹

Sewell weist auf die Ähnlichkeit von *Mausoleum* mit Enzensbergers erstem Zyklus hin, insbesondere im Zusammenhang mit der Verachtung der Zivilisation.²² Enzensbergers Sicht auf die Zivilisation hat sich seit den ersten Bänden kaum verändert, aber ein spezifischer Aspekt der Geschichte wird hier auf den Prüfstand gestellt - der Fortschritt, der hier nicht als lineare, sondern als zyklische Entwicklung verstanden wird. Eine solche Sichtweise muss die Neigung des Dichters zur Resignation verstärken, denn *Fortschritt* und jeder Versuch, den Lauf der Geschichte zu verändern, führte immer nur zum Ausgangspunkt zurück. Enzensberger betrachtet allerdings den Fortschritt nicht nur unter einem negativen Aspekt. Franz zufolge übersieht Enzensberger nicht die produktiven, befreienden Impulse für „*die produktiven, befreienden Anstöße für die Menschheitsentwicklung.*“²³ Generell lässt sich sagen, dass Enzensberger in seinen Gedichten den Fortschritt nicht als etwas Progressives versteht. Der gesamte Gedichtzyklus schreitet in ähnlicher Art und Weise voran. Enzensberger besucht Persönlichkeiten aus unterschiedlichen Bereichen, doch eines haben sie alle gemeinsam: Sie haben mit ihren Entdeckungen oder Erfindungen in irgendeiner Weise zum Fortschritt beigetragen. Sein Porträtgedicht stellt einerseits eine Enzyklopädie der historischen Aufklärung dar, doch ist es zugleich eine kritische Montage, in der die einzelnen Teile der Geschichte, ihre Widersprüchlichkeit und vergebenen Gelegenheiten, auseinanderfallen.

Die Zwischenphase endet mit den Zyklen *Die Furie des Verschwindens* (1980) und *Gedichte* (1983), die im Wesentlichen die Übergangsphase dieses deutschen Lyrikers abschließen. Durch den Einsatz von Ironie gesteht Enzensberger die Erfolge der

²¹ Im Wesentlichen findet sich die gleiche Aussage in einem Gedicht der Gedichtsammlung *Die Furie des Verschwindens* (1980): „*Wir gehen einem neuen Mittelalter entgegen.*“ (F, S. 10) Die Wiederholung innerhalb seiner Werke ist typisch für Enzensberger. Ein weiteres Beispiel ist z. B. in demselben Gedicht im *Mausoleum*. Dort wird auch der Begriff der *Himmelmaschine* erwähnt: „*Geschmiedet mit eigener Hand/eine Himmelmaschine*“ (M, S. 7) Das Gedicht mit dem gleichen Titel *Himmelmaschine* war bereits in Enzensbergers früherer Sammlung *Blindenschrift* erschienen (1964). Dies deutet darauf hin, dass Enzensberger gerne zu seinen Werken zurückkehrte und manchmal aus ihnen zitierte, sich wiederholte.

²² Vgl. Sewell, W.: *The Cannon and the Sparrow Patterns of Conflict in the Poetry of Hans Magnus Enzensberger 1955-1975* [online]. Dunedin, 1978. S. 130. URL: <https://ourarchive.otago.ac.nz/handle/10523/9762?show=full>. [Stand: 08. 10. 2023].

²³ Sewell, 1978. S. 131. Und das gilt besonders beispielsweise in den Gedichten über *Gutenberg* und *Leibniz*. Der aufgeklärte Dichter „*zielt auf die unversöhnliche Widersprüchlichkeit des Fortschritts im Kapitalismus, ohne sie zu verewigen.*“ (ebd. S. 133.)

westdeutschen Wirtschaft ein, die er in seiner frühen Lyrik stark kritisiert hatte. Das Ende der 1970er Jahre ist somit von einer negativen Utopie geprägt.

Enzensbergers Zwischenphase wurde durch die Studentenbewegung und die Enttäuschung über die politischen Ereignisse der 68er Jahre ausgelöst. Obwohl er in den letztgenannten Werken in den achtziger Jahren zur Tendenzdichtung zurückkehrte, fand sie beim Publikum kaum Resonanz. In dieser Zeit konzentrierte er sich mehr auf seine Tätigkeit als Herausgeber und Übersetzer. In der Poesie der 1970er Jahre entfernen sich seine Texte daher von der direkten Metaphorik (vor allem Werke als M und UT). Kennzeichnend für sie sind eine trockene Sprache und eine ausführliche, wissenschaftlich fundierte Behandlung von Fakten.

ENZENSBERGERS SPÄTE LYRIK

Die drei Gedichtbände *Zukunftsmusik* (1991), *Kiosk* (1995) und *Leichter als Luft* (1999) gehören zu Enzensbergers späterer Lyrik und markieren das Ende seiner rund achtjährigen Phase des lyrischen Schweigens. Nach Hiršal und Grögerová knüpft Enzensberger mit *Zukunftsmusik* an seine frühe Lyrik an, aber es gibt Spuren von Zweifel und Zögern.²⁴ Bemerkenswert ist die sehr ähnliche strukturelle Konstruktion und Zusammenstellung der Gedichte in dieser Phase gegenüber den Gedichten in der frühen Phase. Der Titel *Kiosk* lässt vermuten, dass Enzensberger an seine Gedichtsammlung aus der frühen Phase und deren Funktion als *Gebrauchsanweisung*²⁵ anknüpft.

Kiosk und *Leichter als Luft* können als eine logische Fortsetzung des Gedichtbandes *Zukunftsmusik* betrachtet werden.²⁶ Wie bereits an der Charakteristik seiner Phasen zu erkennen war, ist es offensichtlich, dass Enzensbergers Lyrik (auch in der späten Phase) untrennbar mit historisch-politischen Ereignissen und dem gesellschaftlichen Geschehen verbunden ist. Die Themenwahl seiner späten Phase entspricht jedoch der frühen Phase (allerdings wechseln sich der durchklingende Zorn und Ironie miteinander ab). Themen wie Krieg, Armut, menschliche Dummheit und Fortschrittskritik, aber auch Welt- und Naturbewunderung kommen in der Gedichtsammlung *Kiosk* zur Sprache. Im späteren Werk *Leichter als Luft* wiederum

²⁴ Vgl. Hiršal, J., Grögerová, B.: »Hudba budoucnosti aneb Hans Magnus Enzensberger con sordini«. In: *Světová literatura*. 1992. S. 156.

²⁵ Siehe FN 7.

²⁶ Zur ausführlichen Interpretation dieser Gedichtbände siehe Heinrichová, N.: *Kritika blahobytu v lyrice Hanse Magnuse Enzensbergra*. Brno 2003. S. 104 ff.

findet man eine deutliche Kritik an der Konsumgesellschaft sowie auch neue Themen im Zusammenhang mit Globalisierung, Massentourismus usw.

Anhand der Charakterisierung der Entwicklungsphasen von Enzensbergers Werk wird deutlich, dass die Phasen miteinander verbunden sind und dass der Autor jeweils ähnliche Themen behandelt. Was jedoch den Unterschied macht, ist der Ton und die Art und Weise, wie der Dichter schreibt.

Was also haben seine Entwicklungsphasen jeweils gemeinsam? Zunächst einmal besteht eine enge Verbindung zwischen der Poesie und dem sozialen Geschehen, der Entwicklung der Gesellschaft und deren Kritik. Aus der Charakterisierung der einzelnen Entwicklungsphasen des Autors wird ersichtlich, dass sich seine literarische Tätigkeit zunehmend radikalisierte. Ein weiteres nicht zu übersehendes gemeinsames Merkmal ist der Fortschritt bzw. die Wohlstandskritik. Ein Thema, das sich mehr oder weniger durch alle Schaffensphasen Enzensbergers zieht. Obwohl sein Hauptinteresse noch das gleiche ist, sind gewisse Veränderungen in seinem literarischen Schaffen erkennbar. Der Hauptgrund für diese Veränderungen bestand vor allem aus den sozialen und politischen Veränderungen. Obwohl sich Enzensbergers Phasen in mancherlei Hinsicht voneinander unterscheiden, sind viele Verbindungen zur Frühphase doch nicht zu übersehen. Die Stimme des wütenden jungen Mannes nimmt jedoch im Laufe der Zeit eher ironische Züge an. Für Enzensberger wandelte sich die Poesie zu einer Waffe, um soziale Probleme und unglückliche Zukunftsaussichten zu bekämpfen bzw. um auf diese aufmerksam zu machen.

3.2 DIE INITIALZÜNDUNGEN VON ENZENSBERGERS LYRIK

Enzensbergers literarisches Werk hat unzählige Persönlichkeiten beeinflusst; dieses Kapitel wird auf die wichtigsten von ihnen kurz eingehen.

Sein Frühwerk wird als großes politisches Gedicht bezeichnet, „*was es in Deutschland seit Brecht nicht mehr gegeben hat*.“²⁷ So entstand in der westdeutschen Lyrik eine neue Kritikrichtung, die zu einem großen Teil in der Nähe von Brechts Werk liegt.²⁸ Neben dem kritischen Ton kommt es aber auch darauf an, wie diese beiden Autoren den Zweck eines Gedichts (Gedichte als Gebrauchsgegenstände) wahrnehmen.

²⁷ Andersch, A.: »In Worten ein zorniger junger Mann«. In: Grimm, R. (Hrsg.): *Hans Magnus Enzensberger*. Frankfurt a. M. 1984. S. 62.

²⁸ In diesem Sinne ist bei Brecht vornehmlich das epische Theater wichtig. Mehr zu Brecht und seinem epischen Theater siehe Möbius, H.: *Montage und Collage*. München 2000. S. 338–344.

Endres behauptet, dass es in Enzensbergers Gedichten vor allem um den individuellen Gebrauch geht, anhand dessen der Leser eine Erkennung über die Welt erreichen soll.²⁹ Enzensberger selbst bezeichnet seine Gedichte als *Produktionsmittel*,³⁰ durch die die Wahrheit gesellschaftlicher Probleme ans Licht gebracht werden soll.

Ein weiteres gemeinsames Element von Brecht und Enzensberger ist die Ironie.³¹ Beide Autoren waren bis zu einem gewissen Grad politisch engagiert und gingen in bestimmten Themen ihres literarischen Schaffens konform. Charakteristisch für beide ist es, sich zur Frage des menschlichen Lebens bzw. zur Frage, wer oder was der Mensch eigentlich ist und was von ihm bleibt, zu äußern. Brettschneider weist hin auf den Zusammenhang zwischen Brechts Gedicht *An die Nachgeborenen* (1938) und Enzensbergers Gedicht *Weiterung*.³² Im Letztgenannten finden wir eine offensichtliche Anknüpfung an Brecht, aber auch Fortschrittskritik: „*noch ein paar Fortschritte,/ [...] weiter nichts // keine nachgeborenen / keine Nachsicht // nichts weiter.*“³³

Brecht hatte also in gewisser Weise Einfluss auf Enzensbergers Werk, andererseits unterschieden sich ihre literarischen Konzepte doch in mancherlei Hinsicht. Gemeinsam ist ihnen sicherlich, dass beide Autoren auf aufgeklärte Weise versuchten, die Gesellschaft zu einem Wandel anzuregen, die wahre Seite der Realität aufzudecken und den Menschen die Augen zu öffnen. Andererseits sieht Holthusen³⁴ in dieser Generation, die in Enzensbergers frühe Phase entfällt, Literaten, die zwar die Gesellschaft verändern wollen, aber nicht glauben, dass diese verändert werden kann.

Eine weitere wichtige Persönlichkeit, die Enzensbergers Arbeit beeinflusste, war Gottfried Benn. Im Gegensatz zu Brecht aber wollte Benn Kunstwerke als hinterlassungsfähige Gebilde über die historischen und sozialen Prozesse stellen. Brecht hingegen behauptete, dass „*das Dichten als menschliche Tätigkeit angesehen werden muss, als gesellschaftliche Praxis mit aller Widersprüchlichkeit, Veränderlichkeit, als geschichtsbedingt und geschichtemachend.*“³⁵ Damit weicht Brecht vom Konzept der reinen Poesie ab, ignoriert die vertikale Bedeutungsdimension eines Kunstwerks und

²⁹ Vgl. Endres, E.: *Die Literatur der Adenauerzeit*. München 1980. S. 223f.

³⁰ Vgl. Enzensberger: »Scherenschleifer und Poeten«. In: Bender, H. (Hrsg.): *Mein Gedicht ist mein Messer: Lyriker zu ihren Gedichten*. München 1961. S. 147.

³¹ Holthusen erwähnt z. B. die Transformation der ursprünglichen Bedeutung der Postille in Brechts *Hauspostille* und den Titel von Enzensbergers Sammlung *Verteidigung der Wölfe*. (Vgl. Holthusen, H. E.: »Die Zornigen, die Gesellschaft und das Glück (1958)«. In: Schickel, J. (Hrsg.): *Über Hans Magnus Enzensberger*. Frankfurt a. M. 1970. S. 41.)

³² Vgl. Brettschneider, W.: *Zorn und Trauer. Aspekte deutscher Gegenwartsliteratur*. Berlin 1979. S. 90.

³³ Enzensberger: »Weiterung«. In: *Gedichte 1950–2015*. Berlin 2014. S. 57.

³⁴ Vgl. Holthusen, 1970. S. 64.

³⁵ Rey, 1978. S. 150.

betrachtet nur die Horizontale. Benn wiederum betonte die *Autonomie* eines Kunstwerks, wobei seine Konzeption von absoluter Kunst ihm den Zugang zur Montage ermöglichte und ihn mit der experimentellen Lyrik verband, wobei gleichzeitig Unterschiede zu Brecht festzustellen sind.

Möbius zufolge hat Benn die Montage in die Lyrik eingeführt (jedoch in anderer Weise), indem er die Auflösung geschlossener Weltbilder thematisierte und sich hierbei die Erkenntnisse der modernen Physik zunutze machte.³⁶ Er empfand den Expressionismus als eine Entsprechung der modernen Physik und ihrer abstrakten Interpretationen der Welt. Diese *Wirklichkeitszertrümmerung* war ein zentrales Motiv für seine künstlerische Entwicklung hin zur Montage. Dennoch behielt Benn viele Elemente der traditionellen Lyrik bei. Das Montageprinzip hat Enzensbergers literarische Werke (vor allem M und UT) dann stark beeinflusst.

Benns Wunsch nach mehrdeutigen Sinnbezügen führte zu Unbestimmtheiten, die durch die Auflösung der Sprache und die unendlichen Verbformen noch verstärkt wurde.³⁷ Er verwendete in seinen Gedichten nicht nur einen Fremdwortschatz, sondern auch Zitate aus verschiedenen Quellen. Benns Umgang mit der Montage änderte sich nach dem Krieg, als er intensiver zitierte und nicht-künstlerische Zitate aus dem Radio in seine Werke einbaute. Bis 1945 überschritten Bens Gedichte nur selten die Schwelle hin zur Montage.

Grimm vergleicht Enzensbergers *montierte Lyrik* mit Benn, der in einem *Laboratorium für Worte* arbeitete.³⁸ In diesem Fall wurde der Dichter zu einem Experten, der mit seinem Material experimentiert, so wie ein Wissenschaftler in den Naturwissenschaften. Der Dichter kombiniert also sprachliches Material auf unterschiedliche Weise, bis er mit dem poetischen Ergebnis zufrieden ist. Grimm sieht in eben diesem Verfahren eine der wesentlichen Essenzen von Enzensbergers Werk.

Das Konzept der modernen Lyrik ermöglichte Enzensberger, Verbindungen zwischen gegensätzlichen Autoren wie Brecht und Benn herzustellen. Er konzentrierte sich auf die Gemeinsamkeiten der beiden Bewegungen. In der englischen Zeitschrift *Encounter* veröffentlichte Enzensberger einen Artikel, in dem er sowohl Benn als auch Brecht als die geistigen Väter der zeitgenössischen deutschen Lyrik bezeichnete.³⁹

³⁶ Vgl. Möbius, 2000. S. 241 ff.

³⁷ Vgl. ebd. S. 243 f.

³⁸ Sewell, 1978. S. 137.

³⁹ Rey, 1978. S. 153.

„*They both wrote the ruthless, wide-awake, and conscious poetry of the moderns, and each of them discovered hitherto unknown, extremely critical and disturbing language.*“

Die moderne deutsche Lyrik entwickelte sich seiner Meinung nach gerade auf der Basis der Auseinandersetzung mit diesen beiden Autoren, und dies galt auch für ihn. Beide Autoren waren für seine Lyrik eine Art Vorbild, wobei er versuchte, die politischen und die ästhetischen Anforderungen miteinander zu verbinden.

Bevor wir uns mit der Aufklärung, die eine der wichtigsten Initialzündungen der Poetik Enzensbergers ist, an sich befassen, lohnt es sich, kurz die Namen einiger Denker und Philosophen zu nennen, die die Werke des Autors sichtbar geprägt haben: Lichtenberg, Diderot und Michel de Montaigne, bedeutende Denker, die von dem deutschen Dichter bevorzugt wurden, sind an dieser Stelle sicherlich zu erwähnen. Und wenn es um die Wissenschaften geht, ist für Enzensberger auch die Mathematik wichtig, mit der sich der Autor intensiv beschäftigt und diese in seinen Texten nicht nur rhetorisch oder nachahmend, sondern mit einem durchaus tieferen Verständnis verwendet. Im Laufe der Jahre ist dieses Verständnis noch gewachsen, wobei er oft auf Referenzen namhafter Mathematiker wie *Fibonacci, von Neumann, Gödel, Turing* und *Cantor* zurückgreift. Für ihn ist die Poesie der Wissenschaft nicht an der Oberfläche, sondern in den tieferen Schichten angesiedelt. In seinem Kinderbuch *Zahlenteufel*, das Mathematik in einfacher Weise erklären soll, hat er diese Idee dargelegt. Er plädiert für durchlässige Grenzen zwischen Wissenschaft und Kunst und zieht mathematische Konzepte heran, um bekannte Gewissheiten in Frage zu stellen.

Mathematik hängt eng mit der Poesie zusammen. Viele Formen der Poesie verwenden numerische Formeln. Die Formeln geben in der Regel eine bestimmte Anzahl von Silben an, die wiederum die Art des Gedichts oder die verwendete poetische Form bestimmen (z. B. Haiku oder Sonett). In seinem Werk *Poesie der Automaten* spricht Enzensberger von Poesie als einem „*Regelsystem vorwissenschaftlicher Natur.*“⁴⁰

Wie bereits erwähnt, war die *Aufklärung* eine wichtige Epoche, die Enzensberger in vielerlei Hinsicht beeinflusst hat. Für Enzensberger liegen die Wurzeln der Moderne in der Aufklärung.⁴¹ Das Verhältnis von Moderne und Aufklärung wird nicht nur durch politisch-gesellschaftliche Entwicklungen bestimmt, sondern auch durch den Einfluss der

⁴⁰ Enzensberger, H. M.: *Einladung zu einem Poesie-Automaten*. Frankfurt a. M. 2000. S. 30.

⁴¹ „*Wichtig ist für mich immer die europäische Aufklärung gewesen, mit der die Moderne steht und fällt.*“ (Enzensberger: *Zu große Fragen: Interviews und Gespräche 2005–1970*. Frankfurt a. M. 2007. S. 123.)

Natur auf den Menschen und dessen Umgang mit ihr. In der Aufklärung stehen Vernunft, Fortschrittsgedanke und Erziehung zur Humanität im Vordergrund. Der Leitbegriff der Vernunft wird aber gerade nicht als ein geschichtlicher problematisiert; er bezieht sich auf das wahre – ungeschichtlich gedachte – Wesen des Menschen. Enzensberger ist dafür bekannt, dass er in seinen Werken auf die negativen Auswirkungen hinweist, die Rationalität und Fortschrittsgedanken auf den Menschen haben. Was Literatur damit bei jedem Lesen bewirkt, ist der Eintritt in die Kantische Lösung: *Die Maxime, jederzeit selbst zu denken, ist die Aufklärung*.⁴²

Wenn man von der Aufklärung spricht, ist es auch wichtig, den Begriff der *Dialektik der Aufklärung* zu erwähnen. Das aufklärerische Denken nämlich führt eindeutig nicht zu einer Verbesserung der menschlichen Zivilisation. Das Programm der Aufklärung wendet sich dialektisch in sein Gegenteil. Diese Problematik wurde ausführlich von Adorno und Horkheimer behandelt.⁴³ Sie untersuchen diese Wende in ihrer Essay-Sammlung *Dialektik der Aufklärung: philosophische Fragmente* und nehmen eine Selbstreflexion der Vernunft mit Hilfe der Vernunft selbst vor. Die Selbstreflexion der Vernunft hat grundlegenden Einfluss auf den Typ der gesellschaftlichen Rationalität und beeinflusst damit die gesamte Gesellschaft. Die aufklärerische Weltsicht ermutigt uns, von der Natur zu lernen, um die Natur und andere Menschen zu beherrschen. Für die Aufklärung ist also die Beherrschung der Natur signifikant, wobei diese schließlich zur Beherrschung des denkenden Subjekts über sich selbst transformiert. Die Aufklärung fördert nun Kontrolle und Dominanz über die Natur und die Menschen, uns selbst eingeschlossen. Enzensbergers Schaffen basiert auf der Dialektik, die er vor allem von Adorno als seinem Mentor lernte und die dazu dient, den Doppelcharakter der Phänomene unentwegt zu berücksichtigen. Dies betrifft vor allem den Fortschritt. Seine Kritik am Fortschrittsoptimismus gilt, wie oben bereits erwähnt, als eine der wichtigsten Konstanten in Enzensbergers gesamter Entwicklung.

Durch sein Interesse an der Schattenseite der Aufklärung führt Enzensbergers Blick zu den *ungeheuren Destruktionskräften* der Moderne. Laut Habermas bezieht die Moderne ihre Maßstäbe nicht mehr aus der Vergangenheit, sondern schöpft ihre Normen

⁴² Vgl. Kant, I.: »Kritik der Urteilskraft«. In: Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften (Hrsg.): *Kants Gesammelte Schriften*. Berlin 1974. § 40. S. 293–297.

⁴³ In beiden Denkweisen, der mythischen und der aufklärerischen, haben wir als Menschen Angst vor dem Unbekannten und versuchen, das Unbekannte zu beherrschen. (Siehe Horkheimer, M. und Adorno, T. W.: *Dialektik der Aufklärung: philosophische Fragmente*. Frankfurt a M. 1971. S. 19.)

aus sich selbst. Sie ist relativ und reflexiv.⁴⁴ Die Moderne wird als ein sich ständig wiederholender Rationalisierungsprozess angesehen, der alle Lebensbereiche umfasst. Ein weiteres Element, das Enzensberger zur Aufrechterhaltung der Rationalität nutzt, ist der Umgang mit Illusion und Täuschung als Teil der Lebenserfahrung. Er betont, dass Menschen darin geübt sind, mit Zweideutigkeiten zu spielen, in denen Täuschung und Enttäuschung miteinander im Gleichgewicht stehen.⁴⁵

Gedichte können eine Verbindung zwischen dem analytischen und dem künstlerischen Denken herstellen und dem Leser zusätzliche Einsichten und Erfahrungen bieten. Dabei greift Enzensberger auf die Tradition des Lehrgedichts zurück, das in der Antike und während der Aufklärung populär war. Aus Sicht des Autors ist es jedoch wichtig, dass das Lehrgedicht, neben dem Streben nach Vollständigkeit und Systematik auch andere Akzente setzen kann, eine subjektive Form der Wahrheit erlaubt und Raum für Experimente und Vieldeutigkeit bietet.

Zusammenfassend kann man also sagen, dass Enzensbergers Werk stark von Brecht und Benn beeinflusst wurde. Die wichtigsten Gemeinsamkeiten mit dem Begründer des epischen Theaters sind die Verwendung von Metaphern und das soziale Engagement. Bei Benn ließ sich der deutsche Poeta doctus in seinem Umgang mit Worten inspirieren. Er war auch Philosophen und der Mathematik als Wissenschaft zugeneigt. Daher finden sich in seinen Werken häufig Zitate und Verweise auf Persönlichkeiten aus diesen Bereichen sowie logische Prinzipien, die er in seine Poetik übertrug. Was die Aufklärung betrifft, so ist für Enzensberger die Bedeutung der rationalen Überprüfbarkeit von Meinungen und Handlungen wichtig, ebenso wie das Verständnis von Wahrheitsansprüchen und die moralisch-praktischen und evaluativen Aspekte der Vernunft.

⁴⁴ Vgl. Ludwigs, M.: *»Mit Hilfe von Amerika«: Hans Magnus Enzensberger und die Aufklärung*. Dresden 2018. S. 26.

⁴⁵ Vgl. ebd., S. 177 f.

4 LITERARISCHE MONTAGE UND DOKUMENTARISMUS

4.1 ZUM BEGRIFF DER MONTAGE

Das Prinzip der Montage gilt vor allem für die Literatur des 20. Jahrhunderts. In der modernen Literatur wurde diese Technik als universelles Prinzip wahrgenommen, das vor allem mit der dadaistischen Bewegung, später aber auch mit Autoren wie *Alfred Döblin* und *Helmut Heißenbüttel*, auch mit literarischen Experimentatoren der Wiener Gruppe und natürlich mit *Hans Magnus Enzensberger* in Verbindung gebracht wird. Die Vorformen⁴⁶ dieses Prinzips sollten grundsätzlich nicht mit moderner Montage gleichgesetzt werden. Der Begriff der Montage ist in gewisser Weise mit der Collage verwandt.⁴⁷ Eine rasante Entwicklung in der literarischen Montage fand erst in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre statt (in dieser Zeit steht die Montage eng mit Dokumentarismus zusammen).⁴⁸ Besondere Wichtigkeit kam Hans Magnus Enzensberger zu, der der Montage ihre explizit soziale und politische Funktion zurückgab.

Was die Textmontage anbelangt, ist hier die Plastizität des Wortes entscheidend, die es ermöglicht, mit Sprache zu arbeiten. So kann ein Wort in einem ungewöhnlichen Kontext eine völlig neue Bedeutung bekommen.⁴⁹

„Jeder Wortkörper ist bereit, im aktuellen Zusammenhang seines Textes neue Bedeutungsnuancen aufzunehmen, auch wenn sie bisher nicht gängig waren. [...] Ja derselbe Wortkörper kann völlig verschiedene Bedeutungen tragen, [...] Und umgekehrt kann eine bestimmte Bedeutung von verschiedenen Wortkörpern vermittelt werden.“

Jeder Wortkörper kann also mehrere Bedeutungen tragen, aber auch umgekehrt kann eine bestimmte Bedeutung durch verschiedene Wortkörper ausgedrückt werden - diese Plastizität des Wortes dient also der Ökonomie der Sprache. Man kann mithin sagen, dass der Autor mit diesen Wortkörpern arbeiten kann, wie er will. Nachdem er aus seiner ursprünglichen Umgebung entfernt worden ist, kann der Wortkörper einerseits noch seine

⁴⁶ Die ausführliche Beschäftigung mit den Vorformen der literarischen Montage liegt nicht im Rahmen dieser Arbeit. Mehr zu den Vorformen der literarischen Montage und ihrer Geschichte siehe z. B. Novotný, P.: *Die Vorformen der literarischen Montage*. Wuppertal 2012, oder Möbius, H.: *Montage und Collage*. München 2000. S. 31–138.

⁴⁷ Für eine genauere Erklärung des Unterschieds zwischen Montage und Collage siehe Möbius, 2000. S. 195–200.

⁴⁸ Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde die Montagetechnik unbelastet von der Nazi-Ideologie betrachtet. Zur Montage im Faschismus und Nationalsozialismus siehe Möbius, 2000. S. 459–463

⁴⁹ Mon, F.: »Collagetexte und Sprachcollagen«. In: *Texte über Texte*. S. 120.

eigene Bedeutung behalten, sich andererseits aber im neuen Kontext anpassen und möglicherweise neue Sinnbezüge schaffen, die nicht eindeutig sind.

Im vorigen Kapitel wurde kurz auf Benn und seinen Umgang mit einer Montage eingegangen. Benns spätes Bekenntnis zur Montage spiegelt die Entwicklung seiner lyrischen Konzeption wider. Trotz einiger Unterschiede in der Herangehensweise waren Möbius zufolge Benns Lyrik und Brechts epische Dramen in ihrer Annäherung an die Montage und ihre Verfahren ähnlicher, als die Beteiligten hatten zugeben wollen.⁵⁰ Im Gegensatz zu politisch ausgerichteten Schriftstellern (wie z. B. Brecht) geht Gottfried Benn von einer werkimmanenten Montage aus, die weder didaktisch noch politisch ausgerichtet ist. Bei Benn wird das Wort zum Baustein der neuen montierten Dichtkunst: „*das Gedicht aus Worten, die Sie faszinierend montieren*“⁵¹ Es ist also offensichtlich, dass Benn das Wort in den Mittelpunkt der Dichtung stellt. Enzensberger folgt in seinen Spuren.

DAS 20. JAHRHUNDERT ALS ZEITALTER DER MONTAGE

Der entscheidende und wichtige Durchbruch der Montage kam um 1910 mit dem Kubismus in der Malerei. Entscheidend war, dass Motive wie Buchstaben oder Zeitungen nicht mehr gemalt wurden, sondern als *Fremdmaterialien* eingeklebt wurden. Etwas Ähnliches geschah zu dieser Zeit auch in literarischen Texten - die lyrische und die erzählerische Perspektive wurden auf einer ähnlichen Grundlage aufgeteilt. Durch das Einkleben von Fremdmaterialien⁵² entstand die Mehrperspektivität. Den Übergang zwischen Montage-Vorformen und Montage bildete die expressionistische Dichtung.⁵³

Die moderne Montage wird vor allem durch das schnelle Lebenstempo und die damit verbundene Entwicklung von Technik und Industrie beeinflusst. Damit hängt auch die Entwicklung moderner Großstädte zusammen, da viele Elemente gefunden werden, die dann als Material für die Montage verwendet werden. Nach Möbius war die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts die bisher erfolgreichste Zeit für die Entwicklung der Montagetechnik, „*die sie zu einer dominanten Kunstform und darüber hinaus zu einer dominanten gesellschaftlichen Kommunikationsform gemacht hat.*“⁵⁴ Jedoch geht es hier

⁵⁰ Vgl. Möbius, 2000. S. 247–249.

⁵¹ Benn, G.: »Probleme der Lyrik«. In: *Gesammelte Werke*. Bd. 4. München 1975. S. 1088.

⁵² Und was genau sind die Fremdmaterialien? Die Fremdmaterialien nehmen die in den Montagefragmenten enthaltene Fremdheit auf. Dabei kann es sich auch um Zitate handeln.

⁵³ Das 20. Jahrhundert als Zeitalter des Montage-Prinzips in der Literatur war entscheidend für die avantgardistisch-moderne Schreibweise allgemein.

⁵⁴ Möbius, 2000. S. 28.

nicht mehr um das Schockierende, Überraschende, wie z. B. in der früheren Montage der Avantgarde. Durch die Kombination von literarischen Materialien mit fremden Elementen entstehen Segmente eines neuen Textes, und im Gegensatz zur provozierenden Montage gibt es auch die verdeckte Montage, die ein organisch illusorisches Kunstwerk bildet und einen hohen Grad an Authentizität besitzt.

Beim Montieren durch eine unerwartete Kombination einer Vielzahl verschiedener Elemente ist häufig von „Schock Hervorrufen“ die Rede. Mon spricht im Zusammenhang mit diesem Schock von *poetischen Zündungen*,⁵⁵ da aufgrund von unverbundenen und sich oft gegenseitig ausschließenden Präfabrikaten eine ausgeprägte Spannung zwischen Anfang und Ende entsteht. Die Montage kann auch einen offenen oder versteckten Hinweis auf ein historisches literarisches Werk und auf damit verbundene historische Umstände enthalten.⁵⁶ Angesichts der Tatsache, dass die Montage in verschiedenen Kunstbereichen beheimatet ist, könnte man sagen, dass die Möglichkeiten der Montage von den verwendeten Materialien bzw. dem Medium abhängen, durch das sie präsentiert wird.

Bei der literarischen Montage aber ist das Baumaterial ausschließlich der Text. Žmegač definiert die literarische Montage als „*ein Verfahren, fremde Textsegmente in einen eigenen Text aufzunehmen, sie mit Eigenem zu verbinden bzw. zu konfrontieren.*“⁵⁷ Die literarische Montage arbeitet nun mit dem Medium der Sprache, mit fremden Elementen, die mit dem eigenen Text verbunden werden. Diese Verbindung ist jedoch kompliziert, denn es muss ein zweckmäßiger Weg gefunden werden, wie die sprachlichen Elemente zu einem greifbaren Stoff gemacht werden. Durch die unerwartete Kombination einzelner Elemente entsteht eine gewisse Verfremdung,⁵⁸ die zu einem der wichtigsten Merkmale literarischer Montage wird. Vom sprachlichen System, über Gedankengänge, bis hin zu verschiedenen Assoziationen kann alles zu Textmaterial werden. Die Verfremdung führt, ebenso wie das Komponieren von echtem Fremdmaterial, nicht unbedingt zur Montage, sondern regt sowohl den Autor als auch den Rezipienten dazu an, den Text als *Textur* zu betrachten.

⁵⁵ Siehe Mon, F.: *Texte über Texte*. Neuwied [u.a.]: Luchterhand 1970. S. 79. Siehe auch ebd. S. 116–135.

⁵⁶ Siehe unten den Begriff des Dokumentarismus.

⁵⁷ Žmegač, V.: »Montage/Collage«. In: Borchmeyer, D. (Hrsg), Žmegač, V.: *Moderne Literatur in Grundbegriffen*. Tübingen 1994. S. 286.

⁵⁸ Verfremdung bezieht sich nach Möbius auf die Darstellung eines Gegenstandes auf ungewöhnliche und fremdartige Weise. (Vgl. Möbius, 2000. S. 355–357) Die offene Montage ist also nur eine Methode der Verfremdung. Verfremdung erzeugt ästhetische Differenz und kann in verschiedenen literarischen Traditionen angewendet werden. Verfremdung und Montage haben ähnliche Funktionen und können eine historische Relativierung bewirken.

Wenn es um die Beziehung der Montage zur Realität geht, besteht die Klugheit der montierten Texte darin, dass sie das geschlossene Bild der Realität zwar zerlegen und verneinen, aber die einzelnen Teile, die man empirisch gewinnt, werden so zusammengesetzt, dass die Struktur der Realität vermittelt wird. In der Literaturwissenschaft nämlich wird zwischen *mimetischen* und *antimimetischen*⁵⁹ Darstellungsarten unterschieden. Das heißt, dass der Text entweder dazu dienen kann, uns eine Illusion von Realität zu vermitteln, oder er kann für sich allein stehen, ohne den Anspruch, Realität nachzuahmen. Diese These wird durch die Zerstörung sowohl des Sinnes als auch der traditionellen Konzeption von einem formal und inhaltlich geschlossenen Kunstwerk bestätigt.

Die Montage zerstört die Einheit des Kunstwerks, daher ist ein weiterer wichtiger Begriff in solchen Werken die Offenheit - das *offene Kunstwerk*. Eco kommentiert die Geschlossenheit und Offenheit von Kunstwerken so:⁶⁰

„Aesthetic theorists, for example, often have recourse to the notions of "completeness" and "openness" in connection with a given work of art. These two expressions refer to a standard situation of which we are all aware in our reception of a work of art [...] The addressee is bound to enter into an interplay of stimulus and response which depends on his unique capacity for sensitive reception of the piece. [...] In fact, the form of the work of art gains its aesthetic validity precisely in proportion to the number of different perspectives from which it can be viewed and understood. These give it a wealth of different resonances and echoes without impairing its original essence. [...] A work of art, therefore, is a complete and closed form in its uniqueness as a balanced organic whole. While at the same time constituting an open product on account of its susceptibility to countless different interpretations which do not impinge on its unadulterable specificity.“

Mit anderen Worten: Das *offene Kunstwerk* bezieht sich auf die Idee, dass ein Kunstwerk keine feste, vollständige Einheit ist. Stattdessen lässt es mehrere Interpretationen und Interaktionen mit den Rezipienten zu. Der Künstler schafft das Kunstwerk mit bestimmten Intentionen, aber jeder einzelne Rezipient bringt seine eigene Perspektive und seinen eigenen Hintergrund mit, was sein Verständnis und seine Reaktion auf das Werk beeinflusst. Diese Interaktion zwischen Kunstwerk und Betrachter schafft eine dynamische, offene Beziehung, in der das Kunstwerk sowohl ein fertiges Produkt als auch offen für verschiedene Interpretationen ist. Das *offene Kunstwerk* bezeichnet eine sich ständig weiterentwickelnde, unvollendete Situation, die neue Herausforderungen und Möglichkeiten im Bereich der Kunst mit sich bringt. Der Gegensatz zwischen

⁵⁹ Vgl. Novotný, 2012. S. 40f.

⁶⁰ Eco, U.: *The Open Work*. Translated by Anna Cancogni. Cambridge, Massachusetts 1989. S. 3 f.

geschlossenem und offenem Kunstwerk ist im Wesentlichen derselbe wie zwischen traditionellem und modernem Kunstwerk. Die Montage entspricht nicht nur dem offenen Kunstwerk. Vielmehr ist die Montage eines der Mittel, die dem Kunstwerk der offenen Form zur Verfügung stehen. Die Montage verbindet tatsächlich Kunst und Kunstferne des Alltags.

Das Prinzip der Montage beruht darauf, dass einzelne Teile zusammengefügt werden und so die Struktur der Realität vermittelt wird. Ein montierter Text kann nicht existieren, ohne einen Bezug zur Realität zu haben. Vor allem deshalb, weil seine Bestandteile aus der wahrgenommenen Welt stammen. Dies wird durch Schwitters Behauptung bestätigt, „*dass die abstrakte Kunst, und nur die abstrakte Kunst, unsere Zeit spiegelt.*“⁶¹ Die Zerstörung der Einheiten und ihre anschließende Umgestaltung in ein Mosaik werden gerade als Versuch angesehen, die moderne Welt und ihre Produkte ästhetisch zu erfassen. Gottfried Benn betont die Realitätsbezogenheit der Montage, die er als Netzwerk versteht, das mit den realen Elementen der Zeit arbeitet.⁶²

Die Montage geht über die bloße Nachahmung der Realität hinaus. Sie verwendet Elemente, denen sie nicht mehr glaubt, um neue Strukturen und Beziehungen zu schaffen. Diese neuen Strukturen und Beziehungen entsprechen tatsächlich der Art und Weise, wie die Realität aufgebaut ist.⁶³ Der allmähliche Aufbau von Elementen, die die Funktion der Verfremdung haben, mindert oder zerstört ganz und gar den Glauben an die Realität. Dadurch entstehen neue Strukturen und Zusammenhänge, auf denen die objektive Realität basiert. Die Elemente, die die Realität eines literarischen Werks zerstören, können unterschiedlichen Ursprungs sein. Der montierte Text kann z. B. aus literarischen Zitaten, Lehr- oder Zeitungsausschnitten, Formeln, Sprüchen bestehen - diese Elemente werden durch ein gemeinsames Medium verbunden, nämlich die *Sprache*.

Möbius betrachtet das Zitat als Basis der Montage, genauer gesagt seiner doppelten Kodierung. Das Zitat hat also zwei Seiten: Es ist Teil eines fremden Zusammenhangs, aber gleichzeitig Element eines neuen Textzusammenhangs. Der Leser muss den Originaltext kennen, um das Zitat in der neuen Umgebung erkennen zu können, und im neuen Text entsteht durch die Beziehung zum Originaltext eine *Leerstelle*. Eine zweifache Dekodierung fällt dem Leser aber auch dann zu, wenn er den Ausgangstext des

⁶¹ Schwitters, K.: »Ich und meine Ziele«. In: Lach, F. (Hrsg.): *Das Literarische Werk*. Bd. 5. Köln 1981. S. 342.

⁶² Vgl. Benn, G.: »Doppelleben«. In: *Gesammelte Werke*. Bd. 7. München 1975. S. 2029.

⁶³ Vgl. Heißenbüttel, H.: *Über Literatur*. Olten 1966. S. 233.

Zitats nicht erkennt, aber zumindest die Andersartigkeit des Zitats in diesem Kontext bemerkt.⁶⁴ Diese verdichtet den intertextuellen Kosmos des Textes. Durch die Dekodierung ergibt sich eine Vielzahl möglicher Sichtweisen.⁶⁵

In der Poesie bedeutet Montage das Zusammenfügen von Elementen in einem Gedicht, sowohl *horizontal* als auch *vertikal*. In horizontaler Richtung werden Ideen, Bilder, Themen und Geschichten innerhalb des Gedichts gegenübergestellt und entwickelt. Dies ähnelt der Abfolge von Szenen oder Bildern in einem Film und kann als lineare Handlungsebene betrachtet werden. In vertikaler Richtung kombiniert Montage in der Poesie verschiedene Elemente wie Bilder, Wörter und angedeutete Klänge miteinander.⁶⁶

Vereinfacht könnte man das Prinzip der Montage so beschreiben, dass der Autor ein konkretes Element eines bestimmten Sachverhalts herausnimmt und in einen neuen Text einfügt⁶⁷ und „*aus seinen ursprünglichen Verknüpfungen (des Sachverhalts) durch neue Anordnung einen spezifischen Bedeutungszusammenhang schafft.*“⁶⁸ Durch diese zwischen Altem und Neuem entstehende Spannung wird der montierte Text zusammengehalten und dynamisiert. Die literarische Montage war jedoch nicht nur mit der Avantgarde und den experimentellen Bewegungen verbunden, sondern erschien auch bei Autoren, die nicht zu diesen Gruppen gehörten. Wie bereits gesagt, ist das Prinzip der literarischen Montage nicht neu. Im 20. Jahrhundert halten jedoch zunehmend nicht-literarische Themen Einzug in die Literatur, was höchstwahrscheinlich mit dem sich entwickelnden Fortschrittsdenken und allgemein mit der Entwicklung von Technik und Wissenschaft zusammenhängt. Wie oben bereits angedeutet, stellt die moderne Montage die Folgen dieser kulturellen und sozialen Prozesse in Vergangenheit und Gegenwart dar.

⁶⁴ Vgl. Möbius, 2000. S. 54.

⁶⁵ Wenn ein Zitat in einen Text eingefügt wird und in irgendeiner Weise abweicht (entweder formal oder sprachlich), entsteht eine Spannung in semantischer, aber auch in ästhetischer Hinsicht. (Vgl. Möbius, 2000. S. 56.)

⁶⁶ Reid, M.: »Cinema, poetry, pedagogy: Montage as metaphor«. In: *English Teaching: Practice and Critique*. (Journal). Vol. 4, N. 1. Waikato 2005. S. 64 f. URL: <https://files.eric.ed.gov/fulltext/EJ847242.pdf> [Stand 08.08.2023]

⁶⁷ Beim Dokumentarismus funktioniert es grundsätzlich genauso, siehe Kapitel 4.2.

⁶⁸ Schlegel, H. J.: »Zum Streit um die Montage«. In: Kürbiskern. Heft 2. (1974). S. 83.

4.2 ZUM BEGRIFF DES DOKUMENTARISMUS

„Echte Montage beruht auf dem Dokument.“⁶⁹ So charakterisiert Benjamin das Prinzip der Montage. Der Dokumentarismus geht also tatsächlich Hand in Hand mit der Montage. Definitionen des Wortes Dokument beziehen sich mehr oder weniger auf Begriffe wie *Beweis* bzw. *Beweisstück*.⁷⁰ Der Beweis hängt in irgendeiner Weise mit der *Realität* zusammen.

Die Verbindung von Dokumentarismus und Kunst begann in den 1920er Jahren. Zu nennen ist in diesem Zusammenhang Piscator, der Spielszenen mit Dokumenten, Reden, Filmen oder Zeitungsausschnitten montierte. Theaterstücke beschäftigten sich damals in der Regel mit sozialen Themen. Dokumente werden als verbürgte Zeugnisse der Wirklichkeit betrachtet, während die Literatur eine eigene Wirklichkeitsdimension schafft. Wenn Dokumente in einen fiktiven, künstlerischen Kontext eingefügt werden, entsteht die Frage nach ihrem Status in diesem Kontext. Zitate und Montagen haben einen Doppelcharakter, da sie sowohl Teil des literarischen Textes sind als auch auf ihre Herkunft oder vermeintliche Herkunft verweisen und deren Zusammenhang bewahren. Dokumente beanspruchen einen engeren Bezug zur *Realität* als fiktive Textpassagen und haben einen anderen Status. Die Rezeption von Dokumenten erfordert die Vermittlung des ursprünglichen Zusammenhangs und beeinflusst die Wirklichkeitsbezüge des Textes für den Leser.

In den zwanziger Jahren sollte das dokumentarische Werk als *organisch gewachsenes* Kunstwerk ein vollständiges Bild der objektiven Realität zeigen. Die Künstler arbeiteten mit *offenen* Formen (z. B. Montage, Reportage oder operative Aufführungstechniken), mit deren Hilfe sie Darstellungen komplexer Wechselbeziehungen zwischen Wesen und Erscheinung schaffen konnten. Alles mit dem Ziel, die Rezipienten zum Nachdenken anzuregen. Mit dem Schwerpunkt auf *Vernunft* zeichnen sich diese Gruppen durch Parteilarbeit zur *Aufklärung* und Aktivierung des Publikums aus, um tagespolitische Probleme zu lösen. Das gilt nicht nur für die 1920er, sondern auch für die 1960er bzw. 1970er Jahre.⁷¹

⁶⁹ Benjamin, W.: »Krisis des Romans: Zu Döblin's Berlin Alexanderplatz«. In: *Gesammelte Schriften*. Vol. 3. Frankfurt a. M. 1991. S. 232.

⁷⁰ Dokument. In: *Duden* [online]. URL: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Dokument> [Stand: 20.07.2023]

⁷¹ In den 1970er Jahren wurde auf die Aufhebung der Trennung zwischen Dokument und Fiktion geachtet.

Doch erst mit der Entwicklung der Literatur in den 1960er Jahren setzte sich der Begriff Dokumentarliteratur durch. Zimmer zufolge ist die dokumentarische Literatur ein Genre, das authentische oder nicht-literarische Dokumente aus dem Alltagsleben aller Menschen verwendet, um seine fiktive Welt aufzubauen. Das wesentliche Merkmal der Dokumentarliteratur ist die *Montagetechnik*, bei der authentische Materialien, Textfragmente oder Bildquellen in einen Text integriert werden. Bei der Integration des Materials⁷² bleibt die Authentizität des dokumentarischen Stoffs erhalten, und durch die Verbindung mit dem fiktiven Stoff des Textes bekommt das Dokumentarische eine neue Bedeutung, die oft politischer Natur ist. So entsteht eine neue ästhetische Einheit, in deren Rahmen ein dokumentierbares, kulturell relevantes, vergangenes oder aktuelles Geschehen dargestellt wird.⁷³ Nach solchen Verfahren griffen in den 1960er Jahren Schriftsteller wie *Günter Grass*, *Peter Weiss*, *Martin Walser*, *Heinrich Böll*, *Alexander Kluge*,⁷⁴ *Rolf Hochhuth*⁷⁵ (u. a.) und natürlich *Hans Magnus Enzensberger*, deren Texte auch einen politischen Charakter hatten. Durch die dokumentarischen Elemente wird die Glaubwürdigkeit des Textes bestätigt.

Dokumentarismus betrifft verschiedene Darstellungsformen, die auf der Wirklichkeit basieren und in literarischen Texten bzw. im Film verwendet werden. Der Dokumentarismus greift ungelöste Konflikte aus der Vergangenheit auf und rekonstruiert vergangene Lebensumstände. Er stellt die vorherrschende öffentliche Meinung infrage und fordert Autoren auf, eine neue Einstellung zur Vorlage einzunehmen. Der Dokumentarismus verwendet *Beweise*, *Fakten* und *Zeugenaussagen* als Bausteine. Ziel ist es, die Menschen als mündige Bürger anzusprechen und sie zum Nachdenken und Urteilen zu bewegen. Mit anderen Worten: „*Der Adressat, ob Leser oder Zuschauer, ist*

⁷² Möbius spricht davon, dass der Begriff „Material“ in der Kunst, insbesondere in der Montage, eine sehr wichtige Rolle spiele. Er bezieht sich auf den Grundbestand an Stoff, der bearbeitet wird. Die experimentelle Literatur betont die Materialität der Schrift, wie die Schriftart und den Klang der Sprache, sowie die Beschaffenheit des Papiers als des Trägers. Der Begriff „Material“ bedeutet nicht Formlosigkeit, sondern erfordert eine neue Formenstrenge beim Aufbrechen traditioneller Formen. (Vgl. Möbius, 2000. S. 277–279)

⁷³ Vgl. ebd., S. 66–94.

⁷⁴ Ähnlich wie Enzensberger wollte auch Kluge keinen passiven Rezipienten, vielmehr wollte er die denkende Aktivität beim Leser wecken. (Vgl. Reichmann, W.: *Der Chronist Alexander Kluge: Poetik und Erzählstrategien*. Bielefeld 2009. S. 35) Und es war auch dieser vergessene Autor, bei dem das Prinzip der Montage eine wichtige Rolle spielte. Er benutzte verschiedene Prinzipien der Montage, z. B. Perspektivmontage, Textsortenmontage, Text-Bild-Montage usw. (Vgl. ebd., S. 90 ff.)

⁷⁵ *Hochhuth* war auch eine wichtige Figur des Dokumentarismus. Ähnlich wie Brecht zeichnete er sich vor allem durch das dokumentarische Theater aus. Sein Theaterstück *Der Stellvertreter* trug dazu bei, dass politische Themen und die Auseinandersetzung mit der faschistischen Vergangenheit auf deutschen Bühnen wieder präsent waren. (Vgl. Berg, J.: »Geschichts- und Wissenschaftsbegriff bei Rolf Hochhuth«. In: Arnold, H. L. (Hrsg.), Reinhardt, S.: *Dokumentarliteratur*. München 1973. S. 59–66.)

weniger als Publikum, zum Kunstvergleich bereit, vielmehr als urteilender Staatsbürger aufgerufen.“⁷⁶

Es spielt keine Rolle, ob es sich um einen Filmmacher oder einen Autoren handelt, die Kunstschaffenden gehen frei mit ihrem Material um. Sie *montieren* ihn auf unterschiedliche Weise, sie schneiden und passen alles nebeneinander. Das Dokumentarische kann sowohl Fakten als auch fiktive Elemente enthalten. Sie dienen der Enthüllung der Wirklichkeit und sollen die bestehenden Verhältnisse veränderbar machen. Dokumentarismus ist geprägt von Unabgeschlossenheit und Lebensähnlichkeit.⁷⁷

Kennzeichnend für die 1960er Jahre ist die Politisierung der Literatur. Autoren wie *Grass*, *Weiss* oder *Enzensberger* und andere engagieren sich in der Alltagspolitik. Sie wünschen sich eine Änderung der politischen und gesellschaftlichen Ziele. Der Literatur wird jedoch eine gesellschaftspolitische Brisanz zugeschrieben. Die Verwendung von dokumentarischem Material als Literatur ist nichts Neues. In den 1960er Jahren kommt es diesbezüglich zur einer gewissen Erneuerung. Bei dem Versuch, durch Literatur Veränderungen herbeizuführen, ging man davon aus, dass Fakten nicht die einzige Ebene der Realität sind. In den 1920er Jahren war Piscator ein Pionier des politisch-dokumentarischen Theaters. Nach dem Zweiten Weltkrieg wird diese Tradition fortgeführt, es entstehen Werke wie z. B. *Stellvertreter* (1963) von Hochhuth, Kipphardts *Oppenheimer* (1964) und *Ermittlung* von Peter Weiss im Jahr 1965. In den 1960er Jahren erlebt das Dokumentartheater einen wichtigen Durchbruch.

Enzensberger bringt es dazu, Dinge zu verbinden, die scheinbar überhaupt nichts miteinander zu tun haben, was für das Montageprinzip bzw. den Dokumentarismus allgemein typisch wird. Bei der Montierung selbst geht es nicht nur um unterschiedliche Themen und Motive, sondern auch um die Form und den Wortschatz selbst. Enzensberger versucht, den kleinen Raum des Gedichts mit möglichst vielen Stoffen zu verdichten und auf verschiedene Weise miteinander zu verbinden. Er versucht tatsächlich, scheinbar apoetisches Material zu poetisieren, und genau dies darf als die Methode seiner Montage bezeichnet werden.

Bei der dokumentarischen Methode wird mit den Materialien, aus denen das Ganze besteht, manipuliert. Jedwedes auf der Realität basierendes Material wird

⁷⁶ Koebner, T.: »Zur Typologie des dokumentarischen Fernsehspiels«. In: Arnold, H. L. (Hrsg.), Reinhardt, S.: *Dokumentarliteratur*. München 1973. S. 80.

⁷⁷ Ebd. S. 85.

gesammelt, dann „zerschnitten,“ gemischt und um fiktive Elemente bereichert. Zusammen bilden sie ein neues, einheitliches Ganzes. Die Realität wird zwar dargestellt, allerdings durch Manipulation. Durch die Vermischung von Dokumentarischem und Fiktion entsteht die Möglichkeit, Wirklichkeit zu enthüllen. So wird etwa in dem Film *Der Weg zum Tod* von Gerardo Vallejo mit stilisierenden und verfremdenden Elementen gearbeitet, um die Situation der Bauern in einer argentinischen Provinz zu schildern.⁷⁸ Durch die Konstruktion einer fiktiven Figur wird die Vermittlung der Einsicht in die bestehenden Verhältnisse erleichtert. Das Dokument reproduziert bzw. fälscht ganz einfach etwas Reales. In Kombination mit fiktiven Elementen hängt es vom Autor ab, wie er mit seinem Stoff umgeht. Enzensberger bemerkt dazu:⁷⁹

„Das Material, sei es dokumentarisch oder fiktiv, ist in jedem Fall nur Vorlage, Halbfabrikat, und je eingehender desto mehr verschwimmt der Unterschied.“

Einerseits steht Enzensberger der Dokumentarliteratur etwas skeptisch gegenüber. 1975, in seiner Nachbemerkung zum Werk *Der Weg ins Freie. Fünf Lebensläufe*, macht er auf die mögliche Manipulation⁸⁰ der dokumentarischen Methode aufmerksam. Durch Eingriffe in ausgewählte Materialien konnten die Autoren diese nach Belieben modifizieren und so ihre Widersprüchlichkeit verbergen. Die dokumentarische Schöpfung Enzensbergers umfasst vor allem die Werke *Das Verhör von Habana* (1970), *Der kurze Sommer der Anarchie. Buenaventura Durrutis Leben und Tod* (1972) und *Der Weg ins Freie. Fünf Lebensläufe* (1975), aber auch *Mausoleum* und *Der Untergang der Titanic* enthalten Merkmale des Dokumentarismus.

Was ist also die wichtige Aussage dieses Kapitels? Montage und Dokumentation gehen Hand in Hand. Sowohl die Montage als auch der Dokumentarismus arbeiten mit Fragmenten der Realität. Diese werden jedoch in einen fiktionalen Text eingebaut, um eine neue (gefälschte) Wirklichkeit zu schaffen. Sie haben immer noch ihre ursprüngliche Bedeutung, doch erhalten sie in der Montage neue Bedeutungen. Die Montage ist also eher das Prinzip, nach dem der Dokumentarismus funktioniert.

Es ist nicht möglich, auf jedes Werk Enzensbergers, das auf dem Prinzip der Montage bzw. Dokumentarismus basiert, im Detail einzugehen. Daher wurde für die

⁷⁸ Vgl. Dahlmüller, G.: »Nachruf auf den dokumentarischen Film«. In: Arnold, H. L. (Hrsg.), Reinhardt, S.: *Dokumentarliteratur*. München 1973. S. 75.

⁷⁹ Vgl. ebd., S. 72

⁸⁰ Vgl. Franke, H.-P., Staehle U., Ullrich G. und Wenzelburger D.: *Geschichte der deutschen Literatur*. Bd. 6. Von 1945 bis zur Gegenwart. Stuttgart 1983. S. 134 f.

Analyse und Interpretation nur der Gedichtzyklus *Der Untergang der Titanic* ausgewählt. Es soll gezeigt werden, wie Enzensberger einzelne Fabrikate montiert und gleichzeitig seine Montage um dokumentarische Elemente (in diesem Werk allerdings nicht in großem Ausmaß) ergänzt. Auf das Prinzip dieser beiden Verfahren in Enzensbergers Werk wird im nächsten Kapitel näher eingegangen.

5 ANALYSE UND INTERPRETATION DES GEDICHTZYKLUS

DER UNTERGANG DER TITANIC

Enzensbergers *Der Untergang der Titanic*, der 1978 veröffentlicht wurde, ist ein außergewöhnliches Werk der deutschen modernen Poesie der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts, in dem der Autor das Prinzip der Montage zur Perfektion bringt. Obwohl der Gedichtzyklus offensichtlich den Untergang des berühmten Schiffes rekonstruiert, verbergen die Verse, die in einem Netzwerk von Assoziationen funktionieren, viel mehr. Der Autor stellt den Untergang in vielen verwandten Formen dar, und seinem Werk kommt auch in der heutigen Zeit noch große Bedeutung zu. Denn das, was eine Gesellschaft oder eine ganze Zivilisation an die Spitze bringt, verursacht in der Regel auch eine Krise, die am Ende sogar zu ihrem Untergang führen kann. Der deutsche *poeta doctus* rekonstruiert die Katastrophe des Untergangs des berühmten Schiffes,⁸¹ wobei er mit nachvollziehbaren Fakten und authentischen Zeugenaussagen von Überlebenden arbeitet.

Enzensbergers dokumentarische und faktische Schreibweise mag unpoetisch erscheinen, tatsächlich aber arbeitet er mit traditionellen und klassischen Motiven, die seit Jahrhunderten in der Poesie zu finden sind. Novotný argumentiert, dass „*Poesie hier durch ihre eigene Negation entsteht, durch rational geleitete Textmontage, Synthese und Experimentieren, nicht durch den traditionellen Weg der subjektiven Erlebnislyrik. Durch seine Sachlichkeit und seinen scheinbaren Dokumentarismus schafft der Text das, was er selbst widerlegt.*“⁸²

⁸¹ Das Schiff wird als allegorisches Bild der Welt gesehen, als Symbol der Moderne, als technische Errungenschaft, die hier jedoch den Tod Tausender von Menschen zu verantworten hat. Enzensberger bedient sich rationaler und konstruktiver Methoden, aber gleichzeitig stellt er, so Novotný, den Schiffsuntergang als deren logische Folge dar. Was das Schiff als Handlungsort betrifft, so weist Novotný auf eine gewisse Ähnlichkeit mit Brants Narrenschiff hin, denn auch bei Enzensberger befindet sich an Bord des berühmten Schiffes eine buntgemischte Besatzung. (Vgl. Novotný, P.: „Lovím verše z přívalu.“ K eposu Zánik Titaniku Hanse Magnuse Enzensbergera. In: *Slovo a smysl* 11. N. 21. 2014. S. 202.) Der Anhang der vorliegenden Arbeit enthält eine Namensliste der Passagiere, die in Enzensbergers Titanic vorkommen. Diese Namen assoziieren andere Zusammenhänge im Gewebe des Textes und spielen darin eine wichtige Rolle. Ihre Analyse soll jedoch in dieser Arbeit nicht weiterverfolgt werden. Daher wird am Ende dieser Arbeit zumindest ein Anhang angefügt, der als Anregung für weitere Studien zu Enzensbergers Text dienen mag (siehe Anhang).

⁸² Im Original: „*Poezie zde totiž vzniká cestou svého vlastního popření, rozumově vedenou textovou montáží, syntézou a experimentem, nikoli tradiční cestou subjektivní prožitkové lyriky. Svou věcností a zdánlivým dokumentarismem text vytváří to, co sám vyvrací.*“ (ebd. S. 203) Daraus ergibt sich eine innovative Art und Weise, in der Enzensberger seine Poesie schuf.

Enzensbergers Werk über das sinkende Schiff knüpft an das drei Jahre zuvor erschienene *Mausoleum* an und greift dessen Thema, die Geschichte des Fortschritts, auf. *Titanic* entpuppt sich als eine Fortsetzung dieses Themas. Ereignisse, die sich während der Entstehung des Werkes im Hintergrund abspielten, erhielten so eine symbolische Bedeutung, die in 33 Gesängen und 16 Zwischengesängen entfaltet wird. Die Zahl 33 könnte man, abgesehen von ihrer Verbindung zu Dantes Göttlicher Komödie,⁸³ auch im Hinblick auf biblische Motive deuten.⁸⁴

Anhand eines imaginären Fadens fügt der Autor die einzelnen montierten Elemente zu einem kohärenten Werk zusammen, in dem er den Untergang der Titanic und mit diesem zugleich das Ende des bedingungslosen Fortschrittsglaubens dokumentiert.

Was Rhythmus und Metrum anbelangt, so wird der Zyklus von Gesängen ohne Reim dominiert, wobei die Vernachlässigung eines regelmäßigen Metrums der Tradition zuwiderläuft. Einige Gesänge sind immerhin klanglich und rhythmisch organisiert.⁸⁵ Der Autor nimmt die Realität⁸⁶ und arbeitet mit dieser, ohne sich Zwänge aufzuerlegen, um einen völlig autonomen Text zu schaffen. Der Text wiederum arbeitet dann für sich selbst und schafft seine ganz eigene Logik. Er entwickelt ein Netz von Informationen, das sich irgendwie auf den inneren Kosmos des Zyklus beschränkt. Zugleich aber ergeben sich im Text unendlich viele Kontexte.

In Bezug auf die Schreibweise im *Mausoleum* spricht Sewell von Objektivität, wobei Enzensberger sich im Wesentlichen in die Rolle eines Reporters begibt.⁸⁷ So nimmt er Einfluss auf die Auswahl und Anordnung des Materials, vermeidet aber, anders als in seinen frühen Werken, persönliche Ansprachen. Die Strophen in *Mausoleum* sind von unregelmäßiger Länge und verzichten fast vollständig auf Rhythmus und Metrum. Enzensberger geht sogar so weit, den Text so zu behandeln, dass er einige seiner Balladen

⁸³ Siehe Novotný, 2014. S. 201. FN 2. Die Zahl 33 (wie auch der Untertitel UT) bezieht sich also auf Dantes *Göttliche Komödie* - die Zahl entspricht der Anzahl der Gesänge von Dantes *Purgatorio* und *Paradiso*. Mehr über den Zusammenhang zwischen Dante und Enzensbergers Text siehe Wiedemann-Wolf, B.: »Die Rezeption Dantes und Ungarettis in Enzensbergers *Untergang der Titanic*«. In: *arcadia*. Vol. 19, N. 1–3. 1984. S. 252–268. Die Verfasserin der Studie weist auch auf eine Parallele zwischen Dantes Komödie, genauer gesagt dem Purgatorio-Hügel, und Enzensbergers Eisberg hin. Doch darauf wird diese Arbeit nicht näher eingehen.

⁸⁴ Bekanntlich steht diese Zahl zumeist für das in der Bibel angegebene Alter Jesu zum Zeitpunkt seiner Kreuzigung; mit dem Ausdruck „Christusjahre“ wiederum bezeichnet man im Allgemeinen das Alter eines Menschen von 33 Jahren.

⁸⁵ Vgl. Diedrich, A.: »Ironie als forcierte Form. Hans Magnus Enzensbergers Versepos *Der Untergang der Titanic*«. In: Bremer, K., Elit, S. (eds) *Forcierte Form. Abhandlungen zur Literaturwissenschaft* [online]. Stuttgart: J. B. Metzler, 2020. S. 112. URL: https://doi.org/10.1007/978-3-476-04844-8_7

⁸⁶ Novotný zufolge entwickelt Enzensberger in dem Text moderne Methoden einer vertieften Mimesis, was einer der Begriffe ist, die sich auf ein Montagewerk beziehen. (siehe Kapitel 4)

⁸⁷ Sewell, 1978. S. 132 f.

in Prosa umwandelt, die er in Abschnitte unterteilt, die vermutlich den Strophen entsprechen sollen. (siehe z. B. die Gedichte: *G. B. P. (1720-1778)* oder *L. A. B. (1805-1881)*). Darüber hinaus wird Enzensbergers Text zum Dokumentarismus, indem er Hinweise auf historische Prozesse, Wissensmissbrauch und politische Fragen vermittelt.

UT hat eine klare kausale Linie: die Entwicklung vom Zusammenstoß bis zum Untergang. Alles wird von der Legende der Titanic umrahmt, zu der weitere Elemente hinzugefügt werden. Bei *Mausoleum* ergibt sich eine andere Situation. Es gibt Sprünge in der Zeit, eine eher lose Struktur. Aber trotz dieser Unterschiede sind die beiden Zyklen in ihrem Aufbau verwandt.

Enzensbergers Gedichtzyklus (UT) funktioniert als durchdachte *Textur*.⁸⁸ Es entsteht eine offene Struktur, aber gleichzeitig auch eine innere Verslossenheit des Zyklus. So entsteht eine Spannung zwischen der Offenheit und der Geschlossenheit des Zyklus.

In diesem Kapitel werden die durchgehenden Motive, die Verbindungen innerhalb des Textes und die Funktionalität dieser Verbindungen analysiert. Dadurch wird der ursprüngliche Kontext verändert. Es wird eine Sache genommen, die zeitlich an einen anderen Ort verschoben wird. So entsteht eine so genannte metatextuelle Montage.⁸⁹ Das Montageprinzip im *Mausoleum* beschreibt Röhnert wie folgt:⁹⁰

„Hinzu kommt das Montageelement auch auf der Erzählebene: verschiedene Einzelaspekte der aufgegriffenen Lebensläufe werden neu arrangiert, zusammengeschnitten oder aufgeteilt, d. h. ohne Rücksicht

⁸⁸ Schon 1962 sprach Enzensberger in seinem Essay *Die Entstehung eines Gedichts* von *Textur*. Das Prinzip der *Textur* entsteht dadurch, dass der Text nicht nur als Linie funktioniert, sondern auch als ein Netzwerk innerhalb des Gedichts. Nach Enzensberger müssen die Wörter in einem Gedicht mehrere Bedingungen erfüllen, nämlich die Anzahl der Silben, den phonetischen Wert, die Bildhaftigkeit, die semantische Repräsentation und vorzugsweise mehrere Werte, d.h. Polyvalenz, aufweisen. Ein Wort ist supravalent, wenn es mehr als eine Beziehung zu einem bestimmten Text herstellen kann. Nur so kann es den leeren Raum im syntaktischen Netzwerk ausfüllen. (vgl. Enzensberger: *Die Entstehung eines Gedichts*. Frankfurt a. M. 1967. S. 69.)

⁸⁹ Die *Meta-Meta-Ebene* in Enzensbergers Werk wird von Joseph Kiermeier-Debre näher untersucht. Siehe Kiermeier-Debre J.: »Diese Geschichte vom untergehenden Schiff, das ein Schiff und kein Schiff ist«. Hans Magnus Enzensbergers Komödie vom Untergang des Untergangs der Titanic. In: Grimm, G. E., Faulstich, W., Kuon, P. (Hrsg.): *Apokalypse: Weltuntergangsvisionen in der Literatur des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt a. M. 1986. S. 235 ff.

⁹⁰ Röhnert, J.: *Poesie der Wissenschaften Enzensbergers*. »Mausoleum« im Licht des »scientific turn« der Gegenwartsliteratur. In: Weimarer Beiträge: Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften. Vol. 58, N. 3. 2012. S. 456f. Röhnert weist auf die mathematische Struktur des Gedichts über Leibniz hin: „Besonders originell wirkt der Strophenbau im Gedicht auf Gottfried Wilhelm Leibniz. Es weist eine mathematische Struktur auf, die an einen Algorithmus erinnert: Die in Strophen von immer der gleichen zwölfzeiligen Länge sich artikulierende Erzählerstimme wechselt jeweils mit Gegenstrophen in Manier des Spionageberichts, die sich nach jedem Wiederholungsmodus systematisch um eine Zeile verringern.“ (vgl. ebd., S. 458.)

auf die biographische Chronologie oder ihren Stellenwert in bereits bekannten Varianten der Biographie zueinander in Beziehung gesetzt.“

5.1 INHALTLICHE BAUSTEINE

Die Realitätsfragmente, auf denen Enzensbergers *Titanic* basiert, beziehen sich auf Ereignisse in Deutschland (sei es in der Vergangenheit oder in der Gegenwart, als Enzensbergers Text entstand), aber auch auf wichtige Ereignisse in der realen Welt. Der deutsche Dichter dokumentiert tatsächlich das Weltgeschehen, ergänzt es aber zugleich mit fiktionalen Elementen. Er ist in der Lage, eine kleine Gedichtfläche bis ins kleinste Detail zu verdichten.

Fues gliedert das Abspielen des Werkes auf vier Ebenen.⁹¹ Die erste Ebene bezieht sich eindeutig auf den tatsächlichen Untergang eines riesigen Luxusdampfers im Jahr 1912. Paradoxaerweise ging das neue Weltwunder während seiner Jungfernfahrt unter und erhielt große Publizität, nicht zuletzt aufgrund der hohen Anzahl der Opfer,⁹² unter denen sich auch berühmte Persönlichkeiten⁹³ und sogar einer der reichsten Menschen der Welt befanden. Die *Titanic* wurde von vielen als ein Symbol des Fortschritts wahrgenommen. Im Zusammenhang mit dem Luxusdampfer komponiert der Autor auch das damals tatsächlich an Bord servierte Menü⁹⁴ in den Text hinein.

So wie die *Titanic* in diesem Werk als Symbol des Fortschritts gesehen wird, kann auch im *Mausoleum* etwa die Erfindung der Uhr als ein solches Symbol gesehen werden (siehe M, S. 7–9). Die Ähnlichkeit mit der *Titanic* springt geradezu ins Auge. Heinrich

⁹¹ vgl. Fues, W. M.: »Kunst als Logik des Nichts. Überlegungen mit Hans Magnus Enzensbergers Komödie *Der Untergang der Titanic*«. In: *Text als Intertext*. Heidelberg 1995. S. 72 f.

⁹² In seinem Werk scheint Enzensberger den Zustand der Überlebenden und Ertrunkenen mit einer Tabelle zu dokumentieren. Siehe UT S. 72.

⁹³ Wie in Enzensbergers *Titanic* findet man auch im *Mausoleum* eine Reihe bekannter Persönlichkeiten. Allerdings gibt es im *Mausoleum* keine vollständigen Namen, sondern lediglich Initialen, die als Chiffre dienen. Nur im Index kann der Leser die vollständigen Namen nachsuchen. Auch im *Titanic-Gedicht* findet man Namen, die sich hinter Initialen verbergen (siehe UT, S. 85), oder man erfährt den vollständigen Namen im Laufe des Textes (z. B. Der Salonmaler – Salomon P. – Salomon Pollock). Die Tatsache, dass die einzelnen Personen nur mit ihren Initialen genannt werden, könnte nach Sewell darauf hindeuten, dass die einzelnen Charaktere eigentlich gar nicht die Hauptrolle spielen. In diesem Fall ist es in erster Linie der historische Prozess, in den sie eingebunden sind und an dem sie teilnehmen, indem sie sich am Fortschritt beteiligen. Der historische Prozess steht also über den einzelnen, anonymisierten Figuren. (Vgl. Sewell, 1978, S. 130.)

⁹⁴ Dies unterbricht den konventionellen Text. Dank der Realitätsfetzen (in diesem Fall handelt es sich um die Speisekarte), die in das Werk eingestreut sind, folgt der Leser bildhaft und nicht nur textbezogen dem inhaltlichen Bruch. Generell unterstützt sogar die Veränderung der Typografie diese Rezeption. „Die gewollte Fremdheit der montierten Fragmente ist am deutlichsten, wenn deren Fremdartigkeit auch materialiter gewahrt bleibt, etwa wenn ein Zeitungsausschnitt real in einen Text montiert wird.“ (Möbius, 2000, S. 59.) Es kommt aber auch vor, dass die außerliterarische Quelle bei der Montage typographisch angepasst wird. Für den Leser wird es dadurch schwieriger, zu erfahren, bei was es sich um Fremdmaterial handelt.

argumentiert, dass *ein riesiges Geisterschiff schon das Mausoleum war; „und seine Passagiere, die Genies: Sektierer, Düstertlinge, Narren. Fast jede Erfindung, so Enzensbergers apokalyptische These, ist auch eine Höllenmaschine gewesen, fast jeder Erfinder ein Doktor Frankenstein.“*⁹⁵

Die zweite Ebene betrifft die *„Reflexion dieser Geschichte in der Lebensgeschichte des erzählenden Ichs und damit in ihrer Entstehungsgeschichte.“*⁹⁶ Wichtige Schwerpunkte in diesem Zusammenhang sind die damaligen Ereignisse auf der Insel Kuba (vor allem in den 1950er und 1960er Jahren), also die Revolution, bei der vornehmlich Batista und Fidel Castro die Hauptrolle spielten. Im Text reflektiert Enzensberger seinen Aufenthalt auf Kuba, wo er mit seiner zweiten Frau Mascha hingereist war. Der Text thematisiert den Verlust der Illusionen, da der Aufenthalt auf Kuba vielen die Augen öffnete. Der zweite Punkt sind die Ereignisse in Berlin in der Zeit, als Enzensbergers Werk entstand, d. h. das Schreiben und die Entstehung des Textes selbst wurden von den Ereignissen im Zusammenhang mit dem Bau der Berliner Mauer, der Teilung Deutschlands und den Terroranschlägen in den 1970er Jahren überschattet.

Die Reflexion der beiden Erzählebenen, betrachtet als die allgemeine Situation von Gesellschaftssubjekten unter der Dominanz des Fortschritts,⁹⁷ findet sich im Gedichtzyklus als dritte Ebene. Die Gesellschaft geht durch eigenes Verschulden unter. Es ist ein Akt der Selbstzerstörung. Es ist kein Zufall, dass Enzensberger gerade ein Schiff als Metapher für die menschliche Gesellschaft verwendet. Die Technik des Erzählens ist auch nicht chronologisch - vielmehr betrachtet man es aus mehreren Blickwinkeln, Perspektiven,⁹⁸ die sich während des Erzählens bewegen.

Die vierte Ebene bezieht sich dann auf vier Gemälde, deren Beschreibung zwischen den übrigen Ebenen eingefügt wird. Die Wahl der Malerei ist wichtig, weil es dabei hilft, den Prozess darzulegen. Das lyrische Ich ist eine Art von Individualität, die in der Gesellschaft entstand. Es verändert sich zudem mit der Gesellschaft. Es repräsentiert eine Art von Rebellion gegen die Gesellschaft und das System.

Wie bereits erwähnt, spricht Fues im Rahmen der Analyse zur Enzensbergers UT in seiner Studie im Zusammenhang mit diesen inhaltlichen Ebenen von einer Mosaikanordnung: Diese vier Ebenen sind nicht nebeneinandergesetzt, sondern ganz im

⁹⁵ Fues, 1995. S. 72.

⁹⁶ Fues, 1995. S. 73.

⁹⁷ Vgl. Fues, 1995. S. 73.

⁹⁸ Diedrich erwähnt die wechselnde Erzählperspektiven (Mikro- und Makro-, Innen und Außenperspektive); wechselnde ich, er, wir oder sie. (Vgl. Diedrich, 2020. S. 115)

Gegenteil „in ein Mosaik kleinster Einheiten aufgesplittert, deren jede sowohl mit ihrer Ebene als auch mit den sie umgebenden Bauteilen anderer in Beziehung steht.“⁹⁹ Damit eröffnet sich ein ganzes Universum. Ein scheinbar gewöhnlicher Text schafft so eine *Textur*, deren Muster unzählige Bedeutungen bietet.

5.2 VERNETZUNG DER MOTIVE

Wie in der Einleitung bereits erwähnt, lenkt Novotný die Aufmerksamkeit in seiner Studie auf die metatextuellen Verknüpfungen, mit denen der Dichter zielgerichtet arbeitet.¹⁰⁰ Die Gesamtstruktur des Gedichtzyklus ist wichtig, da man motivische und assoziative Vernetzungen findet. Im folgenden Kapitel wird daher die Vernetzung der Motive einmal etwas näher betrachtet. Es muss betont werden, dass Motive nicht eindeutig definiert werden können. Im Text finden sich mehrere Leitmotive, die von sogenannten „Untermotiven“ begleitet werden, deren Verknüpfung die Textur noch durchgängig macht. In diesem Kapitel werden die Hauptmotive definiert, an einigen Stellen werden sie jedoch um vorübergehende Motive ergänzt, die mit dem Leitmotiv in irgendeiner Weise korrespondieren.

Bevor wir auf die eigentliche Analyse der einzelnen Motive eingehen, ist zu definieren, was ein Motiv in der Literatur eigentlich bedeutet.

„Das Motiv stellt ein stoffliches, situationsmäßiges Element dar, dessen Inhalt knapp und allgemein formuliert werden kann.“¹⁰¹

Motive werden unter anderem zu einem Teil eines größeren Materialkomplexes, zu einem Baustein in der motivischen Struktur der Lyrik. Die Vernetzung von Motiven bedeutet oft die Herstellung eines völlig neuen Stoffes. In den Grundlagen der Germanistik wird der Begriff Stoff wie folgt definiert:¹⁰²

„Ein größeres, aus einem oder mehreren Motivkomplexen erwachsenes stoffliches Gefüge mit festem Handlungsablauf, wie es die pragmatischen Dichtungsgattungen benötigen, wird als „Stoff“ im engeren Sinne bezeichnet.“

⁹⁹ Fues, 1995. S. 73.

¹⁰⁰ Vgl. Novotný, 2012.

¹⁰¹ Frenzel, E.: *Stoff- und Motivgeschichte*. 2. Aufl. Grundlagen der Germanistik, 3. Berlin 1974. S. 12.

¹⁰² Ebd. S. 24.; Siehe auch S. 124, 126 f.

Generell lässt sich also sagen, dass die Herstellung eines Gleichgewichts zwischen den verschiedenen Stoffteilen eine wichtige Rolle bei der Vernetzung zweier Motive spielt. Mit einer Motivmehrung ergibt sich jedoch die Situation, dass weitere Stoffteile herangezogen werden. Und dies geschieht, wie im Folgenden zu sehen sein wird, auch in Enzensbergers Text. Die Motive zeigen Personen und Sachen nicht isoliert, sondern in einen Zusammenhang, d. h. eine Situation, gestellt.

FARBENSYMBOLIK

DAS MOTIV DER FARBE WEIß

Eines der Leitmotive, die in den einzelnen Gesängen und Gedichten immer wieder auftauchen, ist das Motiv der weißen Farbe in verschiedenen Formen und Bedeutungen.

Im ersten Gesang setzt das lyrische Ich Kopfhörer auf, in denen es lauscht: „*weißes Rauschen*“¹⁰³ (UT, S. 7). Der Klang in den Kopfhörern assoziiert telegrafische Nachrichten (Gespräche in Radios, Hilferufe, als das riesige Schiff mit dem Eisberg zusammenstößt), die im zweiten Gesang erwähnt werden: „*00.15 Uhr. Mayday. An alle. Position 41°46' Nord/50°14' West*“ (UT, S. 10). Hier verwendet der Autor authentische Berichte, echte Daten, die tatsächlichen Koordinaten, wo die Titanic unterging. Einerseits dokumentiert der Autor die Umstände des Ereignisses, andererseits reichert er es mit fiktiven Elementen an, die diese ausgewählte Wirklichkeit weniger glaubwürdig machen.

Mit Hilfe von Kopfhörern begibt sich das lyrische Ich auf eine Reise in die Vergangenheit.¹⁰⁴ Im ersten Gesang wird das Reißen erwähnt: „*schneeweißer Leinwandstreiten*“ (UT, S. 8), das nicht nur die Farbe Weiß hat, sondern sich auch auf die Maler und ihre Bilder bezieht, die ebenfalls in den Zyklus aufgenommen wurden. Das Motiv der weißen Farbe taucht größtenteils bei der Beschreibung von Personen auf, z. B. „*Kapitän/mit dem weißen Backenbart*“ (UT, S. 22), ähnlich im dreiundzwanzigsten Gesang: *weißbärtige Käpten* (UT, S. 76). *Weißer Augen* findet man bei den Skulpturen in dem Gedicht *Die Ruhe auf der Flucht. Flämisch, 1521*, das ein Gemälde vorstellt. Das Element der weißen Farbe verbindet es so mit den anderen Teilen des Gedichtzyklus.

¹⁰³ Wie in der Einleitung angegeben, erwähnt Wiedemann-Wolf vier Zusammenhänge in der Kausalität mit der Farbe Weiß: „*außer bei Dante und dem Eisberg noch als Attribut des Rauschens und der Stimme.*“ Wiedemann-Wolf, 1984, S. 255. Wie wir später sehen werden, gibt es im Text noch weitere Zusammenhänge zur Farbe Weiß.

¹⁰⁴ In einer Zeitreise wirft das Epos einen kritischen Blick auf jede neuzeitliche Epoche der europäischen Geschichte. Die Einheit der Neuzeit liegt in ihrem Willen zur vollkommenen Naturbeherrschung.

Die Farbe Weiß gilt auch für die Kleidung. Im dreiunddreißigsten Gesang erscheinen die *Weißgekleideten* (UT, S. 114), die die Vorstellung von Geistergestalten hervorrufen. Die Titanic ist ein Totenschiff. Im einundzwanzigsten Gesang kommen die Toten selbst ins Spiel: „*Wir/sind tot. Wir wussten von nichts.*“ (UT, S. 68). Im Gedicht *Apokalypse. Umbrisch, etwa 1490*, malt der Maler¹⁰⁵ Figuren und „*hebt sie mit Deckweiß*“ (UT, S. 12). Obwohl es sich um ein Gemälde handelt, sind auch hier die Figuren weiß dargestellt. Das gemalte Bild verbindet sich daher mit den *Weißgekleideten* und generell mit den Toten als Geister, die während der Katastrophe ums Leben kamen. Im vierundzwanzigsten Gesang wird das erwähnte Gemälde zum Leben erweckt, und die Damen bewegen sich an Bord „*ganz im Weiß*“ (UT, S. 79). Die Musikkapelle, die an Bord des Luxusdampfers spielt, ist in „*schneeweißer Uniform*“ (UT, S. 10) gekleidet, deren Farbe plötzlich durch ein zusammengesetztes Adjektiv mit einer anderen Form dieses Motivs, dem Schnee, verbunden wird.

Dasselbe Adjektiv kommt auch in dem Gedicht *Fachschaft Philosophie* vor: *schneeweiße Tauben* und *schneeweiße Taubendreck*¹⁰⁶ (UT, S. 93f). Im dritten Gesang desertiert ein unbekannter Ausländer und bahnt sich seinen Weg durch den *Schnee* (UT, S. 14). Darauf folgt das Winterwetter im nächsten Gesang, in dem das Schneien mehrmals wiederholt wird (UT, 22). Der Schneefall kommt im zweiundzwanzigsten Gesang („*Es schneite in meinem Kopf*“; UT, S. 71) und im dreißigsten Gesang („*Draußen begann es heftig zu schneien.*“ UT, S. 105) erneut vor. Das Schneien im Kopf kann das Gefühl eines Traumes hervorrufen, also einer Illusion, einer Fata Morgana, die im Zyklus mehrmals erwähnt wird.¹⁰⁷ Schnee erscheint noch einmal im dreiunddreißigsten Gesang: die Geretteten „*schüttelten sich/den Schnee aus den Haaren*“ (UT, S. 107)

¹⁰⁵ Die Katastrophe des Untergangs kontrastiert mit den Beobachtern, die zurückliegen (die Maler). Wenn ein Maler sein Gemälde beendet hat, geht er zu seinen Freunden (siehe UT, S. 12 f). In einem späteren Interview äußerte sich Enzensberger dazu folgendermaßen: „*Er malt den Untergang, aber er selbst sitzt im Trockenen - und das ist auch sehr oft unsere Situation - wir brauchen abends den Fernseher einzuschalten, und dann sitzen wir ganz bequem in unseren Wohnungen und sind die Zuschauer einer Katastrophe.*“ YOUTUBE: Balladen aus der Geschichte des Fortschritts - Hans Magnus Enzensberger URL: https://www.youtube.com/watch?v=leX07JZtBuw&list=PLv9qDIbdG5jCP_VPMupqNTgXO3lvirpxC&index=9 [Stand: 15.05.2023].

¹⁰⁶ Neben dem Frieden ist auch die Taube ein Symbol der Unschuld und des Heiligen Geistes. Somit bildet dieser Vogel eine Schnittstelle im motivischen Netzwerk. Zum einen wird er im Sinne der Körperlichkeit (Unschuld, siehe unten) mit der Farbe Weiß und zum anderen mit biblischen Motiven assoziiert. (Vgl. Butzer, G., Jacob, J.: *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart. 2008. S. 382 f.)

¹⁰⁷ „[...] *da sah ich den Eisberg, unerhört hoch/und kalt, wie eine kalte Fata Morgana*“ (UT, S. 17); „*damals sagte ich mir, es ist nur/eine Fata Morgana, in Wirklichkeit,/sagte ich mir, schwankt die Insel Cuba/nicht unter unsern Füßen*“ (UT, S. 21).

Mit der Farbe Weiß wird hier natürlich auch der Eisberg verbunden, der für die Zerstörung so vieler Leben verantwortlich ist: „und da sah ich ihn (...) weißer als alles Weiße“ (UT, S. 17); „trieb er langsam, unwiderruflich, / weiß, auf mich zu“ (UT, S. 17); „Ja, er ist weiß“ (UT, S. 27).¹⁰⁸ Mit dem Eisberg nämlich sind die Toten (Geister) verbunden, er repräsentiert somit eine unausweichliche Katastrophe, ein unausweichliches Schicksal. Der Eisberg ist eine Verkörperung des Naturbösen – einmal mehr wird hier die Unmöglichkeit der Kontrolle des Menschen über die Elemente der Natur deutlich. Goodbody sieht den Eisberg auch als Gegenpol zu Kuba:¹⁰⁹

„Similarly, Enzensberger's iceberg is the opposite pole to Caribbean warmth and the associated political euphoria. Its whiteness and reflective nature suggest it is indeterminable, the end of political certainty.“

In seiner Studie spricht Goodbody im Zusammenhang mit dem Gletscher noch von einer Naturgewalt: „For Enzensberger, the story of the Titanic is then, apart from anything else, a reminder that nature is a power slower but infinitely greater than humankind.“¹¹⁰ Im Gedicht *Der Aufschub* stoppen die Menschen gemeinsam den heranrollenden Lavastrom - sie schieben ihren Untergang auf (UT, S. 44).¹¹¹

Ähnlich wie der schneeweiße Leinwandstreifen bezieht sich die „schneeweiße Deck“ nicht nur auf die Malerei und das Gemälde, da das gleiche Adjektiv wie bei der Leinwand verwendet wird, sondern auch auf die Filmleinwand, als *Barbara Stanwyck*¹¹² auf das erwähnte Deck hüpfte (UT, S. 37). Im Gedicht *Drahtnachrichten vom 15. April 1912* wird ein Dr. Schnee¹¹³ erwähnt, eine reale Person, die jedoch in eine neue Umgebung versetzt wird und somit im Text selbst einen neuen Kontext erhält. Nicht nur

¹⁰⁸ Diese Strophe ist eine der Stellen, die Enzensbergers Text offensichtlich mit Poes Gordon Pym Geschichte verbindet. Sie ist eine Art Aktualisierung von Poes letzter Szene in dieser Geschichte: „March 22.- The darkness had materially increased, relieved only by the glare of the water thrown back from the white curtain before us. [...] But there arose in our pathway a shrouded human figure, very far larger in its proportions than any dweller among men. And the hue of the skin of the figure was of the perfect whiteness of the snow.“ (Poe, E. A.: *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket*. New York 1838. S. 198.) Im Text gibt es viele Zusammenhänge zu Gordon Pym, aber es ist unmöglich, sie im Rahmen dieser Arbeit im Detail zu behandeln.

¹⁰⁹ Goodbody, A.: *Living with Icebergs: Hans Magnus Enzensberger's Sinking of the Titanic as a post-apocalyptic text*. In: *Journal of the Australasian Universities Language and Literature Association*. Vol. 96, N. 1. 2001. S. 99.

¹¹⁰ Ebd. S. 100.

¹¹¹ Goodbody spricht darüber in seiner Studie: „The 1973 eruption on the island of Heimaey was a classic example of the struggle between man and volcanoes.“ (ebd. S. 108) Es geht also auch hier um den Kampf des Menschen gegen die Naturgewalten.

¹¹² siehe FN 81.

¹¹³ Es handelt sich um Heinrich Albert Schnee. Im Ersten Weltkrieg verteidigten sie mit Hilfe von Oberstleutnant Paul von Lettow-Vorbeck das Kolonialgebiet in Deutsch-Ostafrika. Später wurde er mit der NSDAP verbunden.

korrespondiert sein Nachname mit dem motivischen Aspekt, sondern er als Person verweist auch auf die Ära Hitlers hin und somit auf den Untergang des Dritten Reiches sowie allgemein auf Kriegskonflikt und Untergang. Im Gedicht *Nur die Ruhe* bewegt sich das lyrische Ich durch eine Winterlandschaft, wie im dritten und vierten Gesang: „*im Schnee,/bei winterlichen Hasenjagden;*“ „*der Schnee schmilzt*“ (UT, S. 69).

Das Schmelzen des Schnees ist mit Untergang, Verschwinden verbunden. Schnee tritt im zweiundzwanzigsten Gesang als Ursache des Untergangs auf: „*Unmerklich versank Berlin im Schnee, in der Isolation*“ (UT, S. 72), wobei das Verb *versinken* auf das Versinken des Schiffes und somit auf den damit verbundenen Untergang verweist.¹¹⁴ Gleichzeitig erweitert der Ausdruck *Isolation* das motivische Netzwerk um das Motiv des abgeschlossenen Raums (siehe unten). Eine ähnliche Situation bietet der einunddreißigste Gesang: „*Der Schnee vor dem Fenster/stieg und stieg.*“ (UT, S. 108), in dem der *Schnee* zum Zerstörer wird, er begräbt jenen Raum. Gleichzeitig erhöht die Wiederholung des Verbs *steigen* die Spannung. Das Ende rückt näher, ähnlich wie das Wasser in einem sinkenden Schiff steigt der Schnee, bis er alles verschlungen hat. Es entsteht daher eine Assoziation mit dem Motiv des Wassers (siehe unten). Der Raum, in dem der Autor das Werk selbst schrieb, wird im sechsten Gesang, wo das lyrische bzw. autobiographische Ich sich befindet leicht angedeutet: „*dieses kahle Zimmer in Deutschland,/die hohe Decke, die vor ein paar Jahren ganz weiß war*“ (UT, S. 26).

Im übertragenen Sinne ist Weiß¹¹⁵ mit der Bedeutung der Unschuld verbunden, die sich am deutlichsten im zwanzigsten Gesang zeigt, wo die Kapitänstochter Shine sagt: „*Meine weiße Schrippe, die ist ganz für dich.*“ (UT, S. 66), vorausgesetzt, Shine rettet sie. Dieser Gesang hat den Charakter einer solchen Erleichterung. Das Lied treibt die Genrevielfalt des Ganzen noch ein wenig weiter voran. In diesem Fall erreicht das Motiv Weiß auch die entspannten Stellen, es dringt in das Physische ein. Die Farbe Weiß im

¹¹⁴ Wie das Verb *versinken* hat auch das Gedicht *Verlustanzeige* im UT das gleiche Präfix (*ver-*) im Titel, das eine Zustandsänderung bezeichnet. Im UT wird die Vorsilbe *ver-* meist im Sinne von etwas verlieren, etwas verschwinden verwendet. Dies entspricht dem Untergang und dem Nichts. Es ist daher notwendig, nicht nur die einzelnen Motive, sondern auch die lexikalischen Einheiten zu beachten.

¹¹⁵ Was das Motiv der Farbe Weiß in der Sammlung *Die Furie des Verschwindens* betrifft, so kommt es auch in diesem Text sehr häufig vor, etwa in dem Gedicht *Autobahndreieck Feucht*: „*Dann die Schwester in Weiß,/wie sie fernsieht, den weißen Knopf im Ohr.*“ (F, S. 20); im Gedicht *Der Urlaub*: „*Weiß im Zahnputzglas wimmeln die Schlaftabletten.*“ (F, S. 26); oder im Gedicht *Kein Anschluss unter dieser Nummer*: „*Überall riecht es nach Flieder. Aber sie kennt/diese weißen Vorhänge, die sich bauschen, bauschen.*“ [...] „*dieses vage Verlangen,/die weißen Kerzen der Kastanien über dem Zaun-/das alles ist unerklärlich.*“ [...] „*die nackte Haut, das Mondlicht,/der Falter mit seinen weißen Fühlern, die suchen (...)*“ (F, S. 78). Wie der Titel der Sammlung schon andeutet, wird die Farbe Weiß hier wahrscheinlich mit dem Nichts, dem Verschwinden und der Vergänglichkeit assoziiert (ähnlich wie im UT).

Zyklus dringt an allen möglichen Stellen ein, auch in diesem zwanzigsten Gesang, der so nicht in den gesamten Zyklus passt. Dadurch entsteht ein Netz, das dem Leser viele Ecken und Perspektiven bietet, zu denen er gelangen kann.¹¹⁶ Die Farbe Weiß erhält hier im Kontext des gesamten Werkes also eine weitere Bedeutung.

Der Zwanzigste Gesang hebt sich vom Rest des Gedichtbandes ab, so dass es sich lohnt, ihn etwas näher zu betrachten. Er ist einer der wenigen, die einen regelmäßigen Rhythmus und Reim haben. Tatsächlich handelt es sich um einen Text, den Enzensberger lediglich zu den anderen Gesängen hinzufügt. Es ist nicht klar, aus welcher Quelle Enzensberger geschöpft hat, da es viele Versionen von *Shine and The Titanic* gibt. Enzensberger hat jedoch einige Teile adaptiert.¹¹⁷ Im Grunde geht es um die Geschichte von Shine, einem alten schwarzen Heizer auf der Titanic, der den weißen Kapitän immer wieder vor der drohenden Katastrophe warnt, aber und ignoriert und beschimpft wird. Während des gesamten Liedes erstattet Shine demütig Bericht über das sinkende Schiff. In seinem Heldenmut lehnt Shine Geld von Millionären und sexuelle Gefälligkeiten von weißen Frauen ab, verlässt schließlich das Schiff und schafft es, ans Ufer zu schwimmen. Als die Nachricht vom Untergang der Titanic eintrifft, wird er in einer New Yorker Bar trinkend aufgefunden. Sein Ratschlag – „*get your ass in the water and swim like me*” – ist noch gut in Erinnerung.¹¹⁸ Enzensberger erklärt im Text, dass er sich auf ein Buch von *Roger Abrahams* stützte, einem Folkloristen, der verschiedene Versionen von *Shine and The Titanic* dokumentiert hat. Ihm zufolge weisen die meisten dieser Versionen in ein bestimmtes Muster auf.¹¹⁹ Wie bereits erwähnt, gibt es viele Versionen dieses *toast*. So

¹¹⁶ Nach Žmegac spielt der Leser eine Schlüsselrolle in der Montage, weil er „*die in der Montage enthaltenen Züge realisiert.*” (Möbius, 2000, S. 29)

¹¹⁷ Vgl. Hull, D. The Toast Of The Titanic. In: *The Washington Post* [online]. 1997 URL: <https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/1997/12/20/the-toast-of-the-titanic/fb3a2e52-3aa0-41ec-b649-76a2c9c14d78/> [Stand 23.09.2023].

¹¹⁸ Einer Legende zufolge war ein Heizer namens Shine der einzige Mann schwarzer Hautfarbe an Bord der Titanic. Da er unter Deck arbeitete, bemerkte Shine als Erster, dass die Titanic sank, und konnte entkommen, während mehr als 1 500 Passagiere bei der Katastrophe am 14. April 1912 ums Leben kamen. Die meisten Geschichten über Shine werden in Form von „Toasts“ erzählt, einer improvisierten mündlichen Erzählung, die in den schwarzen Gemeinden von den 1920er bis in die frühen 1960er Jahre hinein beliebt war. Diese Form der Street Poetry wurde in der Regel in den männlichen Milieus von Billardhallen und Straßenecken vorgetragen und von Freund zu Freund weitergegeben. Der Shine-Toast schwelgt in der selbstgefälligen Genugtuung darüber, dass die Titanic (ein Symbol der weißen europäischen Arroganz und des Wohlstands) auf ihrer Jungfernfahrt gesunken war. Die Ironie, dass Afroamerikaner die Überfahrt nicht antreten durften (was ihnen das Leben rettete), inspirierte zu einer Vielzahl von Witzen, Trinksprüchen und Balladen. Da Shine ausschließlich in der mündlichen Überlieferung existiert, variieren die Verse von Erzähler zu Erzähler.

¹¹⁹ Siehe Abrahams, R: *Deep Down in the Jungle: Negro Narrative Folklore from the Streets of Philadelphia*. Chicago, 1964.

lautet etwa der Teil über die Tochter des Kapitäns laut Bruce Jackson (*Get Your Ass in the Water*) wie folgt:¹²⁰

„Say, the captain's daughter came out on the second deck/
with her drawers in her hand and brassiere around her
neck./
She said, "Shine, Shine, if you save poor me,"/
say, "I'll give you all this ass your eyes can see.“

Noch einmal auf das Motiv der Farbe Weiß, des Schnees zurückkommend, sei erwähnt, dass im achtundzwanzigsten Gesang Schnee als Slang-Ausdruck für Drogen, insbesondere für Methamphetamin, verwendet wird: „*Land in Sicht, das Ende der Welt, Eis in Sicht, Zucker, Schnee, Heroin*“ (UT, S. 96). Es ist allgemein bekannt, dass deutsche Soldaten während des Zweiten Weltkrieges verschiedene Formen von Drogen konsumierten, um optimale Leistungen zu erbringen. Der Schnee in diesem Gesang bezieht sich also erneut auf den Zweiten Weltkrieg, das Dritte Reich und seinen anschließenden Untergang. Im neunten Gesang vermischt sich die Farbe Weiß mit ihrem Gegenteil - die Farbe Schwarz wieder bei den Spielern auf dem Schiff: *schwarzweiße Spieler* (UT, S. 37). Einerseits werden die Spieler als Geister dargestellt, andererseits ist ihre andere „Hälfte“ mit dem Motiv der Dunkelheit verbunden, mit dem sich die Arbeit in der Folge beschäftigen wird.

Der Autor spielt geschickt mit den Kontrasten der Motivwirkung,¹²¹ doch kann man auch das sprachliche Spiel betrachten. Wie man sieht, wird das Basiswort *weiß* in vielen Formen verwendet: als Substantiv, Adjektiv, substantiviertes Adjektiv und auch als Teil des Prädikats. Nicht vernachlässigt werden dürfen auch die grammatischen Formen des Verbs *schneien*, das im *Präsens und Präteritum* sowie auch als *Infinitiv mit zu* verwendet wird. Darüber hinaus findet sich der Hiatus *-ei-* in den Wörtern *weiß* und *schneien* auch im Substantiv *Eisberg*. Bestimmte Motive sind nicht nur metaphorisch und metonymisch, sondern auch sprachlich miteinander verbunden.¹²²

¹²⁰ YOUTUBE: *Titanic*. URL <https://www.youtube.com/watch?v=XdhigVA395M> [Stand: 03.10.2023].

¹²¹ Im *Mausoleum* hat jede dargestellte Person eine hohe individuelle Stufe, alle sind Gegensätze. Widersprüchliche Elemente sind also *Mausoleum* und *Titanic* gemein. Diese Figuren zahlen einen hohen Preis für ihre Erfindungen, Entdeckungen und Veränderungen der Welt. Enzensberger sieht den Hauptgedanken dieses Werkes darin, dass Poesie nicht nur Gefühle darstellen muss, „sondern Poesie kann auch erzählen, hat eine narrative Möglichkeit - man kann eine ganze Geschichte erzählen.“ YOUTUBE: *Balladen aus der Geschichte des Fortschritts - Hans Magnus Enzensberger*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=leX07JZtBuw&list=PLv9qDIbdG5jCP_VPMupqNTgXO3lvirpxC&iindex=9 [Stand: 15.05.2023]. In ähnlicher Weise wird der Verlauf der Titanic-Katastrophe vor die Augen des Lesers projiziert.

¹²² Nach Novotný ist die literarische Montage ein universelles Prinzip, das alle sprachlichen Ebenen miteinander verbindet: „die Technik der literarischen Montage ist mit allen sprachlichen Ebenen

Weißer Farbe ruft in diesem Werk viele Assoziationen hervor. Sie kann einen Traum oder eine, die Toten (Geisterfiguren), aber auch die Unschuld und das Altern Vision darstellen.¹²³ Mit zunehmendem Alter werden Haare und Bart (ähnlich wie beim Kapitän) weiß. Die Farbe Weiß stellt somit das Leben dar, aber auch dessen Vergänglichkeit, das allmähliche Verblässen der menschlichen Existenz. Im Gegensatz dazu fällt weißem Schnee die Rolle des Zerstörers zu. Die Natur ist mächtig, und es liegt nicht in der Macht des Menschen, sie zu überwinden. Allerdings ist Weiß in diesem Fall eher ein Symbol für den Übergang zwischen zwei Zuständen,¹²⁴ den Übergang vom Leben zum Tod. Die Farbe Weiß kann zudem mit Kälte, Einsamkeit oder Leere assoziiert werden.

Das Gedicht *Erkenntnistheoretisches Modell* bietet auch eine Form der Leere: „*Wenn du sie (die Schachtel) öffnest, findest du darin/eine Schachtel/mit der Aufschrift/Schachtel*“ (UT, S. 73) - dieser Vorgang wiederholt sich mehrere Male, und das Gedicht endet mit den Worten: „*Eine vollkommen leere/Schachtel.*“ (UT, S. 74). Paradoxaerweise ist die letzte Schachtel leer. Wenn es um Leere geht, entspricht der Begriff des *Nichts* im Prinzip dieser Spannung in der Poesie, denn auf der einen Seite hat man eine leere Seite und auf der anderen die Schrift. Die Farbe Weiß Farbe ist eigentlich das *Nichts*, das - genau wie der Tod - alles verschlingt.¹²⁵ Der Begriff des *Nichts* ist somit ein Synonym für Nichtsein, das, was keine Realität hat, aber gleichzeitig kann das Nichts laut Sartre nicht ohne Dasein existieren, es leitet seine Existenz aus diesem ab. Hegel spielt mit seiner berühmten Aussage „*Das Sein ist das Nichts, das Nichts ist das Sein*“ auf die zentrale Rolle an, die das Nichts in seinem dialektischen Denkprozess spielt. Im

verbunden (vom Laut bis zum Stil bzw. bis zur Form), was sie auch äußerst universal und epochenübergreifend macht.“ (Novotný, P. »Zum Montage-Verfahren in der Literatur«. In: *Vědecká pojednání*. 2005, S. 98.) Die Aussage hebt hervor, dass diese Technik auf jeder Ebene der Sprache angewendet werden kann. Die Tatsache, dass die literarische Montage auf allen diesen Ebenen eingesetzt werden kann, verleiht ihr eine hohe Universalität. Sie ist auch nicht auf eine bestimmte Zeit oder Epoche beschränkt und kann in den unterschiedlichsten literarischen Kontexten und Stilen verwendet werden. Die literarische Montage ist demnach eine vielseitige und flexible Technik, die es ermöglicht, auf vielfältige Weise mit Sprache zu spielen und neue, oft überraschende Bedeutungen und Effekte zu erzeugen.

¹²³ Die Assoziation von weißer Farbe und Traum hat in der Literatur eine lange Tradition (siehe Frenzel, E.: *Motive der Weltliteratur*. Stuttgart 1992. S. 802–829.) Sie haben in der Literatur vielfältige Funktionen, angefangen bei der Schaffung von Spannung und Atmosphäre bis hin zur Vorausdeutung zukünftiger Ereignisse. Sie warnen Charaktere vor Dingen, die passieren werden. Wie das lyrische Ich bei Enzensberger versucht es im letzten Gesang, die Figuren auf der geeigneten Plattform zu warnen, doch diese ignorieren ihn und verschwinden. (siehe UT, S. 114 f.)

¹²⁴ Für die Griechen und Römer der Antike war es der Übergang vom Jüngling zum Mann, der Einzelne war in eine weiße *Toga* gekleidet. Vgl. Benoist, L.: *Znaky, symboly a mýty*. Übersetzt von Zdeněk Hrbata. Praha 1995. S. 79.

¹²⁵ In vielen Kulturen ist die Farbe Weiß ein Symbol für den Tod. Vgl. Kenner, T. A.: *Symboly a jejich skrytý význam: záhadný smysl a zapomenutý původ znamení a symbolů v moderním světě*. Übersetzt von Květa Palovská und Blahoslav Mikolášek. Praha 2007. S. 17.

Hegelschen Denken sind Sein und Nichts nicht völlig getrennte oder entgegengesetzte Konzepte, sondern sie stehen in einem dynamischen, wechselseitigen Verhältnis zueinander und gehen ineinander über.¹²⁶ Daher kann das *Nichts* nicht ohne sein Gegenteil existieren, genauso wie Leben nicht ohne Tod existieren kann. Aus dem *Nichts* kann etwas erschaffen werden, aus dem *Nichts* entsteht das Leben, aus dem *Nichts* entsteht ein Kunstwerk. Das menschliche Leben verschwindet allmählich, nähert sich der Leere, ist vergänglich. Der Mensch wird sich seiner Sterblichkeit, seiner Endlichkeit in dem Moment bewusst, in dem sich die ersten grauen oder weißen Haare zeigen, genau wie bei dem Kapitän (siehe oben).¹²⁷ In diesem Sinne kann der Kapitän als Charon bezeichnet werden, da er das Vorzeichen des Todes ist, auf den die Menschen von Geburt an zusteuern. Das Motiv der Farbe Weiß, also das Motiv der Leere, ist eigentlich das Grundprinzip der Poesie, der Kunst überhaupt, denn stets entsteht etwas aus dem *Nichts*.

MOTIV DER FARBE SCHWARZ

Im Kontrast zur Farbe Weiß steht die Farbe Schwarz bzw. die Dunkelheit. Im ersten Gesang gleitet „*schwarz/und lautlos der Eisberg vorbei/und bleibt zurück in der Dunkelheit.*“ (UT, S. 9). Gewöhnlich wird ein Eisberg mit der Farbe Weiß assoziiert, in diesem Fall aber wird der Eisberg durch seine kontrastierende Farbe dargestellt. Schwarz hier ruft etwas Schlechtes hervor und ist die Vorahnung einer Katastrophe. Indem der Eisberg in die Dunkelheit eintaucht, kommt der Untergang. Schwarz wird oft mit dem Tod assoziiert. Das damals größte Schiff der Welt wird von der Macht der Natur besiegt. Menschliche Stärke, Verstand und Erfindungen sind ihrer Kraft hilflos ausgeliefert.

In dem Gedicht *Apokalypse. Umbrisch, etwa 1490*, malt der Maler ein dunkles Bild: „*Das Bild/nimmt zu, verdunkelt sich langsam, füllt sich/mit Schatten, stahlblau, erdgrau, trübviolett,/caput mortuum*“ (UT, S. 12). Ähnlich wie der Eisberg taucht das

¹²⁶ Das „Nichts“ ist in der Philosophie ein komplexes und vielschichtiges Konzept. Die Philosophen interpretieren es auf jeweils unterschiedliche Weisen. Einige betrachten es als das Unmögliche oder das Nicht-Existente, andere wiederum erkennen in ihm einen entscheidenden Teil unserer Fähigkeit zur Verneinung und Entscheidungsfindung. Im Existentialismus wird das „Nichts“ sogar als Teil unserer persönlichen Freiheit und als notwendige Bedingung für unser Dasein verstanden. Es ist also nicht einfach nur die Abwesenheit von etwas, sondern kann auch als eine Art Anwesenheit oder Zustand gesehen werden. In jedem Fall spielt das „Nichts“ eine wichtige Rolle in unserem Verständnis von Existenz und Bewusstsein. Siehe den Begriff „Nichts“ bei Precht, P. und Burkard, F.-P.: *Metzler Philosophie Lexikon: Begriffe und Definitionen*. Stuttgart 1999. S. 401–402.

¹²⁷ Etwas Ähnliches erscheint in dem Gedicht *Hälfte des Lebens* von F. Hölderlin. In seiner Bedeutung verweist das Gedicht genau auf den Leerraum zwischen den beiden Strophen. Es zielt auf die Mitte, zwischen der Strophe über die Jugend und der Strophe über das Alter. In diesem weißen Raum bzw. Leerraum erkennt man die eigene Sterblichkeit.

Bild selbst in die Dunkelheit ein. Auf dem Bild entstehen versunkene Schiffe, es entsteht ein apokalyptisches Bild. Für einen Maler sind seine Bilder eine Möglichkeit, Geld zu verdienen. Er stellt seine Nahrung sicher, indem er eine Katastrophe abbildet. Nicht anders als die Filmindustrie, die sich an der realen Katastrophe des Schiffsuntergangs bereicherte.¹²⁸ Dies ist eine Kritik an der Tatsache, dass man sich von Katastrophen ernährt: „*Die Boutiquen machen, wie üblich, ein Bombengeschäft/mit Titanic-Aschbechern und Titanic-T-Shirts;/im Kino läuft A Night to Remember; das Happy End/ist eine liebe Gewohnheit, wie Banküberfälle*” (UT, S. 91f). Aus dem unglücklichen Ereignis entstehen Souvenirs, die erfolgreich verkauft werden, und die Menschen amüsieren sich beim Anschauen von Filmen, die aufgrund der Katastrophe gedreht wurden.

In Verbindung mit der Farbe Schwarz erscheint in den Versen die Dunkelheit. In einem der Gesänge spricht das autobiographische Ich: „*Verse hole ich aus der Flut,/aus der dunklen, warmen Flut*” (UT, S. 23). Im fünften Gesang befindet sich die untere Klasse der Passagiere „*in der Dunkelheit*” (UT, S. 24). Die Dunkelheit ruft auch ein Gefühl der Beklommenheit in einem geschlossenen Raum hervor. Im sechsten Gesang wird Berlin als der Ort bezeichnet, „*wo Europa am dunkelsten ist*” (UT, S. 26.)

In *Schwarz und Malachit* (UT, S. 33) malt der Maler in dem Gedicht *Abendmahl. Venezianisch, 16. Jahrhundert* ein Bild von einer *Suppenschildkröte*. Nicht unerwähnt bleiben sollte, dass auch das Gemälde in dem Gedicht *Apokalypse. Umbrisch, etwa 1490*, mit dunklen Farben arbeitet, was beide auf eine gewisse Weise mit der Katastrophe in Verbindung bringt. Im Gedicht *Innere Sicherheit* befindet sich das lyrische Ich in einem geschlossenen Deckel: „*eine ganz gewöhnliche Kiste,/auch nicht dunkler als eure*” (UT, S. 39). Das isolierte lyrische Ich versucht, den Deckel zumindest anzuheben, was ihm gelingt, aber es sieht nur „*die eifrig rollenden grünen Fluten,/durchpflügt von seetüchtigen Koffern*” (UT, S. 40), wobei die Koffer auf die ertrunkenen Passagiere der Titanic und *die Flut* auf das Herausgeben der Verse des Autors aus der Tiefe des Ozeans verweisen.¹²⁹

¹²⁸ Der erste Film wurde weniger als einen Monat nach dem Untergang des Schiffes gedreht. Die Hauptrolle wurde von der Überlebenden Dorothy Gibson gespielt. Der 10-minütige Film basierte auf ihrer Geschichte und ihren Aussagen von diesem schicksalhaften Tag.

¹²⁹ Das Bild einer großen Anzahl von Koffern erscheint auch im Werk *Die Furie des Verschwindens*, im Gedicht *Rhein-Main*: „*Immer besetzt. Dann wieder lässt du es läuten/und läuten. Überall Koffer.*” (F, S. 22) Und auch im Gedicht *G. M. (1861-1938)* im Enzensbergers *Mausoleum*: „*Aus einem Koffer, der aus einem Koffer kommt, kommen zahllose Koffer.*“ (M, S. 113) Diese letzten Verse erinnern auch an das Gedicht aus dem UT, wo, wenn eine Schachtel geöffnet wird, eine andere Schachtel darin liegt. (siehe UT, S. 73 –74)

Im siebzehnten Gesang gelangt der Leser erneut zum Sinken des Schiffes während „*Tintenschwarzer Minuten*“ (UT, S. 56). Die Tinte assoziiert das von Hand geschriebene Manuskript des Autors, das verloren gegangen ist, und die schwarze Farbe steht hier für seine Zerstörung. Im selben Gesang malt der Autor im Grunde dasselbe Bild wie der Maler in dem Gedicht *Apokalypse. Umbrisch, etwa 1490*, nämlich das Bild einer Katastrophe, das Bild eines versunkenen Schiffes auf hoher See: „*der dunkle Bug hat sich lotrecht empor/aus dem Bodenlosen gehoben wie ein absurder Turm*“ (UT, S. 56). Der Salonmaler Salomon Pollock beschreibt in dem Gedicht *Der Raub der Suleika. Niederländisch, Ende 19. Jahrhundert* sein Gemälde, auf dem man *einen Henker im schwarzen Turban* (UT, S. 84) sieht. Die Figur mit dem Turban ist dann wieder ein verbindendes Element mit dem bereits erwähnten Bild im Zusammenhang mit der Farbe Weiß - *Damen ganz in Weiß* (siehe oben). Das Schwarz steht hier in Verbindung mit der Figur des Henkers. Daher tritt hier das Motiv der Dunkelheit als der Tod auf. Das Tier, das mit der Farbe Schwarz verbunden ist, finden wir in dem Gedicht *Die Ruhe auf der Flucht. Flämisch, 1521*: „*ein schwarzer Elefant auf freiem Feld!*“ (UT, S. 101). Das freie Feld steht hier im Kontrast zum geschlossenen Raum (siehe z. B. das Gedicht *Innere Sicherheit*) und repräsentiert somit Freiheit.

In Verbindung mit der schwarzen Leinwand stehen auch die Verse aus dem dreiunddreißigsten Gesang: „*der mit dem Manuskript,/in schwarzes Wachstuch gewickelt, ist sicherlich Dante*“ (UT, S. 114), wobei die schwarze Leinwand gemalte Bilder der Apokalypse auf dem Meer darstellt, während das Manuskript hier in autobiographischem Zusammenhang steht - nämlich *Titanic* als literarisches Werk.

Das Motiv der Dunkelheit tritt noch in drei weiteren Gesängen auf.¹³⁰ Im achtzehnten Gesang bietet sich dem Leser ein Blick auf eine *undurchsichtige blanke Stelle*, „*an der die Titanic untergetaucht war*“ (UT, 60). Der Ort bezieht sich also auf einen realen Ort, der im Text durch genaue Koordinaten bestimmt wird (siehe oben). In

¹³⁰ Neben dem Motiv der Farbe Weiß im Werk *Die Furie des Verschwindens* findet man in diesem Text auch ein Gegensatzpaar, Weiß und Schwarz, oder Licht und Dunkelheit, wie in UT. Gedicht *Stadtrundfahrt*: „*Dieses Café war früher ganz schwarz [...] wo es Tag und Nacht dunkel war*“ (F, S. 28 f.) und dann im Gedicht *Die Frösche von Bikini*: „*Am hellen Nachmittag, anderswo,/verdunkelte Räume.*“ (F, S. 40) [...] „*Auch jenes wachsverklebte Bett,/jenes Zimmer, schwarz gestreift/vom Ruß der Kerzen hat eine Adresse;/ihr blankendes Licht*“ (F, S. 43); Gedicht *Finnischer Tango*: „*Es ist ganz hell Es war halb dunkel/Das kleine Boot kehrt nicht immer zurück*“ [...] „*Es verschwindet/nichts und nichts bleibt*“ (F, S. 55); Gedicht *Die Lehre von den Kategorien*: „*Wie unbesiegbar/der Zahnschmerz,/der mich jäh in der Nacht/erleuchtet.*“ (Furie, S. 57) Im *Mausoleum* begegnet man in einigen Fällen auch dem Kontrast von Licht und Dunkelheit: „*Jener, bis zum letzten Atemzug gierig [...] entziffert die Daten, gebiert seine unerhörten Gleichungen/und verdunkelt das Licht des Toten für immer.*“ (M, S. 21) Außerdem werden die Personen in *Mausoleum* vor ihrem Tod als tot betrachtet.

diesem Gesang fliehen die Geretteten von dem sinkenden Schiff, das „*in der Dunkelheit unterging*“ (UT, S. 60) - hier stellt die Dunkelheit wieder das Ende, das Ende menschlichen Lebens, dar. In einem Raum, in dem man nichts sehen kann (einem verdunkelnden Raum), befindet sich das lyrische Ich im dreiunddreißigsten Gesang. Es befindet sich wieder in einem dämmerigen Berliner Zimmer: „*Später, als sich das unabsehbare Zimmer/vollkommen verdunkelt hatte*“ (UT, S. 113), wobei das Zimmer erneut einen abgeschlossenen Raum evoziert. In diesem Gesang erscheint ein toter Mann, den die Unbekannte küsste „*und nahm ihn mit, mit ihrem einzigen Mund*“ (UT, S. 113). Hier verbindet sich die Dunkelheit mit einem Liebespaar.

Im zweiundzwanzigsten Gesang kommt einmal mehr das autobiographische Ich zum Ausdruck: „*in der samtigen Dunkelheit (...) fischte ich tote Überlebende und tote Tote,/unparteiisch und ein halbes Jahrhundert zu spät/aus dem schwarzen Wasser*“ (UT, S. 71). Hier wird die Tiefe als Dunkelheit bezeichnet, aus der der Autor metaphorisch die Figuren seines Werkes heraus trägt. Hier kehrt man wieder zum verschwundenen Manuskript der Titanic im assoziativen Netzwerk zurück. In Bezug auf die sprachliche Ebene entsteht auch hier ein sprachliches Spiel. Die Wiederholung des Wortes *tot* verstärkt das Motiv des Todes und des allgemeinen Untergangs im gesamten Werk. Wörter mit dem Wortstamm *tot* finden sich dann in vielen Passagen des Werkes.¹³¹ Die lexikalische Einheit *tot* erscheint also im gesamten Zyklus entweder als Adjektiv, als substantiviertes Adjektiv oder als Teil eines Kompositums (z. B. *totgesagt*). Als ein letzter Ausdruck des Motivs der Dunkelheit mag ein Vers aus dem einunddreißigsten Gesang zitiert werden:

*Der Heizer hielt die Karbidlampe hoch
und zeigte uns an der Wand die Marken
früherer Überschwemmungen,
dunkle Striche, kniehoch,
hüfthoch, stirnhoch,
im zischenden Licht.* (UT, S. 107)

Die dunklen Striche zeigen an, wie hoch das Wasser einst reichte. Die Überschwemmung hat unauffällige Spuren hinterlassen, das Wasser aber ist verschwunden. Gleichzeitig haben wir hier ein weiteres Motiv vor uns, das Motiv des Wassers (siehe unten). Die Lampe des Heizers kontrastiert hier mit der Dunkelheit. In sprachlicher Hinsicht ist es interessant, auf die Wiederholung der lexikalischen Einheit *dunkel* hinzuweisen, die in

¹³¹ siehe UT, S. 51, 61, 62, 68, 75, 91, 108, 111, 112, 113.

Wörtern wie *Dunkelheit* (wiederum Hiatus -ei- wie bei *weiß* und *schneien*), *verdunkeln*, *Halbdunkel* enthalten sind und sich im Laufe des gesamten Zyklus im Text widerspiegeln.

Das Motiv der Dunkelheit und der Schwärze ist vor allem mit dem Tod und dem allgemeinen Untergang verbunden. Ähnlich wie beim ersten Motiv weist die Farbe Schwarz gegebenenfalls unzweideutig auf die dunkle Seite des Fortschritts als ein gesellschaftliches Phänomen hin.¹³² Jede Innovation entsteht in der Regel aus einem unglücklichen Ereignis.

Schwarz ist die Farbe der Dunkelheit am Anfang, des Nichtseins, des Chaos. Sie symbolisiert den Tod.¹³³ Es besteht hier ein offensichtlicher Kontrast zur Farbe Weiß. Beide Farben drücken Extreme aus. Die Farbe Schwarz weckt zumeist unheilvolle Assoziationen, die sich aus der Verbindung von Schwarz mit Nacht und Dunkelheit ergeben. Sie symbolisiert somit die Nacht, den Tod und das Reich des Todes, sie ist die Farbe der Traurigkeit. Ähnlich wie die Farbe Weiß steht Schwarz für einen hoffnungslosen Sturz ins Leere. Schwarz entspricht hier dem Aussterben menschlichen Lebens, aber auch dem Aussterben im Allgemeinen.

Damit hängt auch das Motiv des Untergangs zusammen, das in verschiedenen Formen daherkommt. Natürlich bietet sich hier der Untergang des berühmten Schiffes an, der bereits im ersten Gesang thematisiert wird. Der Untergang des Schiffes wird jedoch diskret dargestellt: „*Das war der Anfang./Der Anfang vom Ende/ist immer diskret.*“ (UT, S. 9) Das gleiche Prinzip setzt sich im zweiten Gesang fort: „*nur/ein diskretes Klopfen an der Kabinentür*“ (UT, S. 10), wobei die Spannung langsam aufgebaut wird und in den folgenden Gesängen ihren Höhepunkt erreicht. Im dritten Gesang wird das Prinzip des Untergangs auf Berlin angewendet: „*Damals dachte kaum einer an den Untergang,/nicht einmal in Berlin, das den seinigen/längst hinter sich hatte.*“ (UT, S. 15). Hier wird der Untergang einmal mehr mit dem Ende des Dritten Reiches assoziiert, die Stadt riecht noch *nach alten Patronenhülsen*. Im vierten Gesang spricht das autobiographische Ich über das Schreiben seines Werkes und überlegt, wie das Werk begonnen hatte, da sein

¹³² Der Literaturhistoriker Benno von Wiese spricht von einer Reihe von Grundstrukturen, die in der modernen Lyrik anzutreffen sind: „*Das Gedicht zerschlägt die Wirklichkeit oder verfremdet sie ins Märchenhafte; es zerstört in der Aufhebung von Raum und Zeit die Realität und vertauscht Bekanntes mit Unbekanntem, Konkretes mit Abstraktem, Bild mit Begriff.*“ (Bortenschlager, W.: *Deutsche Literaturgeschichte*. 2, Von 1945 bis 1983. 5. erw. Aufl. Leitners Studienhelfer. Wien 1998. S. 278.) Poesie kann also als provokativer Angriff auf die Realität verstanden werden; sie fordert oder prophezeit verschiedene Zustände der Welt. Die Gedichte setzen sich mit der Welt, in der wir leben, auseinander und analysieren Sach- und Sprachverhalten.

¹³³ Vgl. Benoist, L.: *Znaky, symboly a mýty*. Übersetzt von Zdeněk Hrbata. Praha 1995. S. 79.

Manuskript verloren gegangen ist: „*Wie es weiterging,/weiß ich nicht mehr.*“ (UT, S. 20) - „*in irgendeinem/Postsack, der in Havana verladen wurde/und nie in Paris ankam,/ist es verschollen*“ (UT, S. 21). Sein verlorenes Werk wird auch weiterhin mit *Ballen von braunem Manilapapier* (UT, S. 103), *Postsäcken* (UT, S. 108), *versinken sackig* (UT, S. 46) und *Manuskript* (UT, S. 114). assoziiert. Der Untergang betrifft auch das Gemälde, das der Maler im Gedicht *Apokalypse. Umbrisch, etwa 1490*, malt und das das apokalyptische Erscheinungsbild der Welt symbolisiert. Nicht anders als die Filmindustrie lebt auch der Maler (bzw. auch der Autor) von der Rekonstruktion katastrophaler Ereignisse.

Gleichzeitig spürt man in diesem Gedicht den Kontrast zwischen dem Untergang der Welt auf dem Gemälde und der ruhigen Welt des Malers nach Fertigstellung des Bildes: *unsinnig heiter, wie ein Kind* (UT, S. 13). Im einundzwanzigsten Gesang sprechen die Toten und reflektieren, was ihnen vor der Abfahrt des riesigen Schiffes zu Ohren bekommen hatten: „*Nicht einmal Gottvater wäre imstande, diesen Kahn/zu versenken*“ (UT, S. 68). Dies steht in Verbindung mit dem Namen¹³⁴ dieses damals weltweit größten Schiffes. Der Untergang ist auch mit dem Ende des Films im siebenundzwanzigsten Gesang verbunden, als der Film auf der Leinwand verschwindet, aber im Gegensatz zum tatsächlichen Ereignis mit einem *Happy End (eine liebe Gewohnheit*, siehe UT, S. 91 f.). Das Motiv des Untergangs steht auch in Verbindung mit den toten Passagieren: *Ertrunkenen und Erfrorenen* (UT, S 22), wobei die Erfrorenen das motivische Netzwerk um das Motiv von Winter und Kälte erweitern (siehe unten). Eine weitere Form des Untergangs ist der Verlust - der Autor hat seinen Titanic-Text und gleichzeitig seine während seines Kuba-Aufenthalts gehegten Illusionen verloren (siehe unter anderem UT, S. 14-17). Dabei spielt das Gedicht *Verlustanzeige* eine entscheidende Rolle, in dem es heißt: „*immer nur verlieren, auch/die längst verlorenen Illusionen*“ (UT, S. 18) oder dass *zwei Weltkriege* verloren sind (UT, S. ebd.).¹³⁵

¹³⁴ Denn der Name *Titanic* stammt von den Titanen der griechischen Mythologie und sollte die Unsinkbarkeit dieses Wasserfahrzeuges symbolisieren. Durch die retrospektive Bezeichnung des Schiffes als unsinkbar wurde sein Schicksal zu einem tragischen Beispiel für die Folgen der Arroganz, die nach Ansicht der Griechen zu einer Überschreitung der menschlichen Fähigkeiten führte.

¹³⁵ Das Motiv des Verlierens findet sich auch in Mausoleum: „*Die Wahrheit tritt uns sehr häufig geschminkt entgegen, geschwächt, von blasser Gesichtsfarbe, schwachem Haarwuchs, die Hände kalt,/oder verummt, ja verderbt und verstümmelt.*“ (M, S. 30) Ähnlich wie im Gedicht *Verlustanzeige* in UT. (Siehe FN 114)

Der Ingenieur¹³⁶ steigt auch in die Tiefen des Ozeans hinunter (siehe UT, S. 34 f). Gleichzeitig werden Verse und Zusammenhänge aus der Tiefe heraufgezogen. Es stellt sich also heraus, dass das Motiv der Dunkelheit¹³⁷ sowohl vertikal als auch horizontal ist. Horizontal ist das Schiff, das sich dem Eisberg nähert, ihn durchschneidet und wieder verschwindet. Das horizontale Bild der Dunkelheit verweist auch auf das zerbombte Berlin¹³⁸ nach dem Zweiten Weltkrieg. Die Vertikalansicht entsteht dann durch das Versinken des Schiffes bzw. der Passagiere nach unten, gleichzeitig aber auch in die entgegengesetzte Richtung, d. h. auf der Suche der Verse bzw. um diese auszugraben.

Es ist wichtig, das Verb *untergehen*, das einen wichtigen Bestandteil des gesamten Werkes darstellt, *eigens* zu erwähnen. Das Präfix (bzw. die Präposition) *unter* deutet auf eine Bewegung nach unten hin. Es steht in Verbindung mit dem Untergang des berühmten Schiffes, dem Untergang der dabei umgekommenen Passagiere, dem Niedergang des Werkes des Autors auf dem Postweg über den Ozean, dem Untergang des Dritten Reiches und dem Verlust der Illusionen des Autors. Der Titel des Werkes *Der Untergang der Titanic* selbst ist also mehrdimensional. Die erste Variante im übertragenen Sinne verweist auf den Untergang des riesigen Schiffes als das Scheitern des gesellschaftlichen Fortschritts.

Ein weiteres durchgängiges Motiv ist das Motiv der Schärfe, auf das man bereits im ersten Gesang stößt: „*Die stählerne Haut/unter der Wasserlinie klafft, //zweihundert Meter lang,/aufgeschlitzt/von einem unvorstellbaren Messer.*“ (UT, S. 9), wobei das

¹³⁶ Novotný weist bei der Figur des Ingenieurs hin auf die fatale Konsequenz des rationalen Denkens. (siehe Novotný, 2014) Der Ingenieur denkt, dass nichts passieren kann, dass mit den Errungenschaften der Zeit keine Katastrophen kommen werden – das ist der Fortschrittmensch. Während sich das Wasser in der Tennishalle befindet, hält der Ingenieur eine Rede über den Fortschritt - Fortschritt findet nicht ohne Untergang statt, sonst könnte er nicht vorankommen. Das Neue entsteht aus der Zerstörung des Alten, es beweist seinen Fortschritt durch Zerstörung. Wir finden die Figur des Ingenieurs auch im *Mausoleum*. Seine Worte aus dem 18. Jahrhundert werden von Enzensberger zitiert: „*Ich glaube, wenn man mich mit dem Plan für ein neues Universum/beauftragen würde, ich wäre verrückt genug, mich daran zu machen.*“ (M, S. 44)

¹³⁷ Der Kontrast von Licht und Dunkelheit ist auch in Enzensbergers späterem Werk auffällig – *Die Furie des Verschwindens*. So etwa in dem Gedicht *Bericht aus Bonn* in der ersten Strophe: „*Im Presseamt immer noch Licht. Der Hausierer,/der Dunkelheit feilhält, immer mehr Dunkelheit,/wird für seinen Auftritt geschminkt.*“ (F, S. 10) Die gleichen Farbgegensätze findet man auch im *Mausoleum* im Gedicht *G. M. (1861-1938)*: „*Das Meer seiner Erfindungen schlägt über ihm zusammen, phosphoreszierend/schwarz-weiß.*“ (M, 113-114) Im Zusammenhang mit der dunklen Farbe (bzw. ihrem Gegensatz) geschieht auch Folgendes: [...] „*pro Minute sechzehnmal öffnet sich der Verschluss,/und vor dem schwarzen Vorhang die weiße Möwe/hinterlässt ein endloses leuchtendes Bild.*“ (M, S. 104)

¹³⁸ Die Stadt als Gegenpol zum Land steht u. a. für Chaos, Zynismus und Kommunikation. Die Stadt als Geburtsstätte des Verbrechens, ein Symbol der modernen Welt. Alle Ungeheuer der modernen Zeit sind in den Städten zu finden (vgl. Kenner, 2007. S. 32 f.). Im Gegensatz dazu befindet sich das autobiographische Ich in einem geschlossenen Raum in Berlin – anders als die chaotische, gefährliche Stadt fühlt sich der geschlossene Raum sicher an und vermittelt ein Gefühl der Geborgenheit.

Messer eine metaphorische Bezeichnung für den Eisberg ist, der zum Untergang des riesigen Schiffes führte. Im fünfzehnten Gesang will die Gruppe der *Besserwisser* dem Dichter ein Messer in den Rücken stoßen: „*Am liebsten hätten wir ihm vor Ärger das Brotmesser/in den Rücken gestoßen.*“ (UT, S. 53).¹³⁹ Die Gruppe bezeichnet das Werk des Dichters als *Pasticcio* (UT, S. 54) und hält es für übertrieben: „*Aber das ist verstiegen, hielten wir ihm entgegen, verstiegen/und wirr!*“ (UT, ebd.). Das autobiographische Ich beschreibt hier das Prinzip seiner Schöpfung: „*ich verwickle mich,/ich stottere, ich radebreche, ich mische, ich kontaminiere*“ (UT, S. ebd.), was den Text von Enzensberger genau beschreibt.

Der Autor verstrickt sich in verschiedene Zeitlinien; in einem Mix aus Bildern und verdrehten Namen kontaminiert er die Wirklichkeit mit erfundenen Elementen und mischt und montiert alles zusammen. Genauso wie in dem Gedicht *Abendmahl. Venezianisch, 16. Jahrhundert* ist hier eine offensichtliche Kritik an der Vernunft zu erkennen:

„*Ihr seid es, schrie er, und warf um sich mit Fleisch und Brot,
die jeden Hauch aufgabeln, alles zermanscht ihr und raspelt
Bedeutungen mit euern Tranchiermessern runter –“*
(UT, S. 53)

Das autobiographische Ich ärgert sich, dass alle immer alles erklären wollen. Gleichzeitig leugnet er die Intention seines Textes. Es behauptet „*es gibt keine Metaphern*“ (UT, S. 54), aber die anderen denken trotzdem darüber nach, „*ob es Metaphern gibt mit so spitzen Klingen*“ (UT, ebd.), was sich auf das Motiv der Schärfe bzw. des Messers bezieht. Enzensbergers scharfe Metaphern sind deshalb scharf, weil sie im imaginären Raum eine Öffnung für zahllose mögliche Assoziationen schaffen. Mit der Verneinung des Textes konfrontiert wird man auch in dem Gedicht *Weitere Gründe dafür, dass die Dichter lügen im siebenundzwanzigsten Gesang*: „*In Wirklichkeit ist nichts geschehen./Der Untergang der Titanic hat nicht stattgefunden*“ (UT, S. 91). Es ist, als ob der Autor das Manuskript der Titanic leugnet, die auf dem Weg nach Paris untergegangen ist. Der Dichter „*setzt*

¹³⁹ Das Motiv des Messers bzw. der Schärfe im Rücken ist eines der anderen gemeinsamen Motive, das auch in der Gedichtsammlung *Die Furie des Verschwindens* zu finden ist. Im Titanic-Gedicht liest man: „*Den Bauern sieht er,/aber er sieht das Messer nicht,/das in seinem Rücken steckt;/nämlich im Rücken des Bären.*“ (UT, S. 100) In *Furie des Verschwindens* dient dieses Motiv zu einem Vergleich: „*Wir sehen sie nicht. Wir fühlen sie nur wie das Messer im Rücken.*“ (F, S. 46)

sich auf seinen trockenen Stuhl und schreibt“¹⁴⁰ (UT, S. 92). So wie ein Maler sich mit dem Malen der Apokalypse vergnügt, vergnügt sich ein Dichter mit Versen über den Untergang eines Schiffes. Beide Künstler bleiben jedoch von der Katastrophe unberührt und distanziert. Im einunddreißigsten Gesang sagt man noch: „*Alles aus den Fingern gesogen!//Alles geklaut.*“ (UT, S. 110), wo wiederum das Werk selbst als verfälscht dargestellt wird.

Auch das Motiv der Schärfe erinnert an das Zerreißen¹⁴¹ eines Vorhangs bzw. einer Leinwand. Ein weiterer Bestandteil des Textnetzwerkes ist also die Leinwand bzw. der Vorhang oder das Segel.¹⁴² Die explizite Bezeichnung *Leinwand* kommt im ersten, fünfzehnten, vierundzwanzigsten, sechsundzwanzigsten (es ist eine Filmleinwand) und dreiunddreißigsten Gesang und dann im Gedicht *Apokalypse Umbrisch, etwa 1490*¹⁴³ vor. Die *Segeltuchbahn* wird dann im ersten Gesang erwähnt (siehe UT, S. 8).¹⁴⁴ Diese Fläche (die Leinwand) dient den Autoren dazu, ihre Werke zu schaffen (sie haben die Möglichkeit, eine ganze eigene, fiktive Welt zu erschaffen).

DAS REISEMOTIV

Ein weiteres auffälliges Motiv ist das Reisemotiv. Im Wesentlichen entspricht dieses Motiv dem Motiv der Dunkelheit bzw. des Untergangs, zugleich aber auch dem Ausgraben von Versen – als Bewegung von irgendwo irgendwohin. Die einzelnen Motive stehen in einer bestimmten Hierarchie zueinander, einige sind stärker sichtbar (sich wiederholend), andere weniger sichtbar (eher versteckt), doch stehen sie in einem Zusammenhang mit den Leitmotiven. Die Vernetzung der Motive entsteht somit in den gegenseitigen Zusammenhängen, die einzelnen Motive sind keine getrennten Einheiten. Das Reisemotiv ist bedeutsam für die Rekonstruktion der gesamten Geschichte. Mit anderen Worten: Es handelt sich in diesem Text um eine Expedition. Eine Expedition im Sinne einer Reise im Text, gleichzeitig entsteht aber auch eine Art Expedition auf einem *Narrenschiff*. Darüber hinaus bietet sich hier erneut eine Verbindung zum Motiv der Farbe Weiß an, insbesondere im Hinblick auf den *Ausländer*, der durch den Schnee geht.

¹⁴⁰ Der Kontrast zur Nässe ist hier offensichtlich. (Siehe das Wassermotiv)

¹⁴¹ Das Reißen als Gegensatz zur Stille wird im Abschnitt Klangmotive (siehe unten) näher behandelt.

¹⁴² Ein Vorhang begegnet uns auch im Mausoleum, Gedicht *G. M. (1861-1938)*: „*Der Vorhang geht auf.*“ (M, S. 113) in Verbindung mit der Farbe Schwarz: „*Die Leinwand verdunkelt sich.*“ (M, S. 113) und dann mit der Filmprojektion: „*Die Gesänge des Maldoror flackern über die weiße Wand.*“ (M, S. 114)

¹⁴³ Im Allgemeinen bezieht sich die Leinwand also auf alle Stellen, an denen von einem Gemälde die Rede ist.

¹⁴⁴ Zum *Vorhang* siehe dann noch UT, S. 12, 22.

Das Reisemotiv wird hier vor allem aus sprachlicher Sicht dargestellt. Das Präfix *aus-* in den Substantiven *Ausländer* (UT, S. 14, 21, 36), *Auswanderer* (UT, S. 24) und in dem substantivierten Verb *Auslaufen* (UT, S. 68). Die ersten beiden Wörter bezeichnen jemanden, der von einem Ort weggegangen ist. Genauso wie die Figuren, Ereignisse und verschiedene Elemente der Wirklichkeit, die in das Werk des Autors montiert werden und eine Einheit bilden. Ein Netz erweitert sich, in dem sich der Leser durch verschiedene historische Ebenen und mögliche Bedeutungen hindurchbewegt. Ein weiteres Substantiv mit dem gleichen Präfix ist *Ausgrabungen* (UT, S. 87), das das Ausgraben der Verse des Autors aus den Tiefen des Ozeans assoziiert. Zwei weitere Substantive, die das Präfix *aus-* enthalten, finden sich in den Gedichten *Abendmahl. Venezianisch, 16. Jahrhundert* und *Nur die Ruhe* sowie im achten Gesang: *Ausschau* (UT, S. 32), *Aussicht* (UT, S. 34, 70), wobei diese Wörter für den Blick nach vorne, für Zukunftsaussichten stehen, die angesichts des beschleunigten Fortschritts in der Gesellschaft nichts Gutes ahnen lassen. Das immer gleiche Fortschrittsprinzip zeigt sich nach Fues auch im Mausoleum.¹⁴⁵ Als würden sich Geschichte und Gesellschaft immer wieder im Kreise drehen, so deuten es Enzensbergers Verse im ersten Gedicht des Zyklus an: „*In dieser sich in sich erzeugenden Spannung, in diesem Mittel-Alter leben wir heute noch*“ (M, S. 9).¹⁴⁶

Mit der Erwähnung des Fortschrittsprinzips sind wir wieder bei der Dialektik der Aufklärung angelangt. Denn es gibt keinen linearen Fortschritt - der Fortschritt bedeutet immer auch einen Rückschritt, nach der Progression kommt die Regression. Das ist der Grund, warum Adorno und Horkheimer glauben, die Aufklärung führe zur Barbarei.¹⁴⁷ Die Gesellschaft entwickelt sich weiter, indem sie jene dominiert, die die Gesellschaft selbst ausschließt. Nach der vorherrschenden Denkweise der Gesellschaft steht der Mensch mit fortschreitender Zeit automatisch besser da. Dem ist aber keineswegs so. Menschen bemerken oft gar nicht, dass sie sich einer Krise nähern oder dass etwas nicht in Ordnung ist. Die Wiederholung bestimmter Zyklen in der Gesellschaft ist ein klar definiertes Phänomen.¹⁴⁸ Die Generation, die eine Krise erlebt hat, ist sehr sensibel für deren Symptome und hat den Willen, dagegen anzukämpfen. Die kommende Generation hat teilweise auch den Willen zu kämpfen, aber nur dann, wenn die ältere Generation

¹⁴⁵ Vgl. Fues, 1995. S. 72.

¹⁴⁶ Noch im Gedicht *L. A. B. (1805-1881)*: „*Das Leben unseres Planeten, von der Geburt bis zum Tod, wiederholt/sich, Tag für Tag, mit all seinem Unglück, all seinen Verbrechen, auf/Myriaden von Brudergestirnen. Das, was wir den Fortschritt nennen, regt sich und vergeht, wie in einem Käfig eingeschlossen, auf jeder/dieser vielen Erden.*“ (M, S. 77)

¹⁴⁷ Siehe Horkheimer und Adorno, 1971.

¹⁴⁸ Vgl. Bárta, M.: *Sedm zákonů: jak se civilizace rodí, rostou a upadájí*. Brno 2021. S. 39.

noch lebt. Ist die ältere Generation ausgestorben, wiederholt sich der ganze Prozess wieder.

Säcke stellen auch eine Art von Bewegung dar. Der *Sack* wird erstmals im Zusammenhang mit dem Postsack erwähnt, in dem das Manuskript des Autors verloren ging (Siehe UT, S. 21). Am Ende des elften Gesanges sinken die Opfer *sackig* auf den Meeresgrund. Es wird ein Zusammenhang mit dem *Postsack* angedeutet, da die Passagiere nicht anders als er bis zum Meeresboden sinken. Die Chinesen im Rettungsboot werden mit diesem Motiv in Verbindung gebracht: „*die fünf Chinesen, wie Mehlsäcke/liegen sie da auf dem Boden/des Rettungsbootes*“ (UT, S. 22). Die Chinesen bilden auch einen Kontrast zum Motiv der Dunkelheit bzw. des Todes. Enzensbergers Worten zufolge wird durch die Chinesen die Überlebensfähigkeit gezeigt, auch wenn es allem Anschein nach unmöglich ist, kommt doch jemand durch und überlebt - und die Chinesen kommen durch:¹⁴⁹

„das ist ein starkes Motiv. Die Untergangphantasien sind immer total - das heißt alle möglichen Apokalypsen, das ist doktrinär, die Totalität ist doktrinär. Der Wunsch, dass wenn wir untergehen, alle untergehen - das ist gehässig und falsch, weil das ein zu großes Projekt ist, mit allen Atombomben dieser Welt wird immer etwas übrigbleiben, das Leben ist stark.“

Die Reise gehört zu den zentralen Motiven der Weltliteratur.¹⁵⁰ Bereits im ältesten literarischen Denkmal, dem Gilgamesch-Epos, wird dem Leser ein Weg zur Unsterblichkeit geboten. Das Thema der Reise wird in der Literatur unterschiedlich dargestellt. Die Reise kann physisch oder metaphorisch sein und dient oft als Rahmen für eine Geschichte. Oftmals wird die Reise als Metapher für das Leben selbst dargestellt, mit seinen Höhen und Tiefen, seinen Herausforderungen und seinen Überraschungen. In diesem Sinne kann die Reise als eine Allegorie für den menschlichen Lebensweg verstanden werden. Auf diese Weise montiert Enzensberger ein weiteres traditionelles Motiv in sein Werk ein, das auf den ersten Blick nicht so prominent ist, der Dynamik des Werkes, dessen unendliches Universum den Leser nicht ruhen lässt, aber im Wesentlichen entspricht.

¹⁴⁹ YOUTUBE: *Balladen aus der Geschichte des Fortschritts - Hans Magnus Enzensberger* URL: https://www.youtube.com/watch?v=leX07JZtBuw&list=PLv9qDIbdG5jCP_VPMupqNTgXO3lvirpxC&index=9 [Stand: 15.05.2023].

¹⁵⁰ Siehe Butzer, G., Jacob, J.: *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart. 2008. S. 294–297.

WASSER

Der Auszug: „*Der Heizer hielt die Karbidlampe hoch [...] im zischenden Licht.*“ (UT, S. 107; siehe oben) wird innerhalb des Zyklus verbunden mit dem vierzehnten Gesang, in dem das Wasser ebenfalls allmählich von den Knöcheln bis zu den Knien und schließlich bis zum Hals ansteigt:

[...] „*bis du es selber fühlst, in deinem Brustkorb,
wie es sich dringend, salzig, geduldig einmischt,
wie es, kalt und gewaltlos, erst an die Kniekehlen,
dann an die Hüften rührt, an die Brustwarzen,
an die Schlüsselbeine; bis es dir endlich am Hals steht,
bis du es trinkst, bis du fühlst, wie es das Innere,
wie es die Luftröhre, die Gebärmutter, wie das Wasser
durstig den Mund sucht; wie es alles ausfüllen,
wie es verschluckt werden, und verschlucken will.*“
(UT, S. 51f)

In dieser Strophe übernimmt das Wasser die Rolle des Tötenden, dringt allmählich in den Körper ein und bringt den Einzelnen um, verschlingt sein Leben.¹⁵¹ Im selben Gesang erzeugt der Autor durch die Alliteration „*spritzt, strömt, sprudelt*“ (UT, S. 51) den Klang von in die Kabinen strömendem Wasser. Ein Schwerpunkt wird also auch auf den Klang gelegt. Das eindringende Wasser hinterlässt an den Wänden *dumpfe Flecken* (UT, S. 51), die mit ihrer dunklen Farbe auf das Motiv der Dunkelheit zurückweisen. Das allmähliche Ansteigen des Wassers tritt auch im zwanzigsten Gesang auf: „*doch das Wasser steht mir schon bis zum Kinn*“ (UT, S. 65). Das gleiche Bild des steigenden Wasserpegels findet man bereits im ersten Gesang (nach dem Zusammenstoß): „*Das Wasser schießt in die Schotten.*“ (UT, S. 9). Gleichzeitig erzeugt die Kombination der Konsonanten (in den Wörtern: *spritzt, strömt, sprudelt* usw.) das Rauschen des Wassers und dessen Strömen in das Innere des Schiffes.

Das Ansteigen des Wasserpegels schreitet dann im zweiten Gesang weiter fort: „*Während unten/das Wasser steigt*“ (UT, S. 10); „*während in den Laderaum vorn/armdick das Wasser strömt, eisig*“ (UT, ebd.), wobei das Wasser zuerst von den Menschen der unteren Klasse wahrgenommen wird. Im Zusammenhang mit dem Wasser tritt im Gesang auch ein weiteres Motiv auf: *eisig* (siehe unten). Das allmähliche Eindringen des Wassers tritt erneut im siebzehnten Gesang auf (siehe UT, S. 56). Die

¹⁵¹ Der Vers erinnert in gewisser Weise an die expressionistischen Gedichte Gottfried Benns, der häufig ebenfalls den schrittweisen Zerfall des menschlichen Körpers beschrieb. Siehe z. B. Benn, G.: *Morgue und andere Gedichte*. München 1923.

Kraft des Meeres als Veranschaulichung der Macht der Natur wird deutlich in dem Gedicht *Apokalypse. Umbrisch, etwa 1490*: „*das wütende Meer*“ (UT, S. 12), im Gedicht *Der Eisberg*: „*dann erbebt das Meer*“ (UT, S. 29) und im dreizehnten Gesang: „*das wilde Meer*“ (UT, S. 48). Übrigens ist der dreizehnte Gesang einer der wenigen Gesänge im gesamten Versepos, der einen regelmäßigen Versbau aufweist. Darüber hinaus sind die einzelnen Strophen dargestellt, als wären sie in Bewegung, im Rhythmus eines schwankenden Schiffs: „*das Schiff schwankt hin und her*“ (UT, S. 48). Die einzelnen Strophen bewegen sich schrittweise von links nach rechts, genau wie das Schiff.

Als Motiv des Wassers tritt auch das Meer auf, genauer gesagt seine Oberfläche: „*das Meer schwarz und glatt wie Spiegelglas*“ (UT, S. 17), wobei der Titanic-Text selbst wie eine spiegelnde Wasseroberfläche ist. Es gibt darin viele Kontraste, außerdem wird die Entstehung des Textes selbst beschrieben, während der Text sich gleichzeitig selbst verleugnet. Der sechsundzwanzigste Gesang bietet erneut einen Blick auf das *offene Meer* (UT, S. 89), eine so weite Fläche wie ein *freies Feld* mit einem stehenden Elefanten (UT, S. 101). Im dreiundzwanzigsten Gesang ist das Wasser mit Tinte verbunden: „*das Wasser tintig schwappt*“ (UT, S. 76), was sich auf das Manuskript des Autors bezieht, das – verloren – auf dem Meeresgrund ruht. Bezüglich der phonetischen Seite stoßen wir bei dem Verb *schwappt* nochmal auf eine Kombination von Konsonanten, die das Geräusch von Wasser imitieren (siehe oben). Als Form des Wassers werden zuletzt Feuchtigkeit und Nässe erwähnt.

Feuchtigkeit wird in diesem Werk an mehreren Stellen erwähnt: *nasse Füße* (UT, S. 34, 70), *nasse Spur* (UT, S. 105), auch bei Figuren: „*dass er feucht ist, schattig und feucht*“ (UT, S. 100) und im dreiunddreißigsten Gesang: „*Ich mache, bis auf die Haut nass, Personen mit nassen Koffern aus.*“ (UT, S. 114) Der Autor verweist damit auf die Figuren, die er metaphorisch aus den Tiefen, in denen sein Manuskript verschwand, herausnimmt. Ebenso wie eine Pfütze vor der Tür des Berliner Zimmers - jeder, der eintritt, tritt in die Pfütze und hinterlässt damit Spuren. Ähnlich wie die Helligkeit (in Form von Schnee) tritt auch Wasser in Form von Wetter auf, nämlich von Regen.¹⁵² Die Figuren im letzten Gesang der Gedichtsammlung stehen während eines *schrägen Regen* (UT, S. 114) auf einer Plattform und tauchen dann unter die Oberfläche. Der Regen

¹⁵² Regen gilt als Gotteszeichen, als Zeichen für das Leid und Tod. Es erinnert uns an die biblische Geschichte der Sintflut, bei der Gott Regen als Strafe schickte. Regen symbolisiert auch Gefahr oder Bedrohung. (Vgl. Butzer, G., Jacob, J.: *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart. 2008. S. 290f.) Der Regen stellt somit eine gewisse Verbindung zu den biblischen Motiven her (siehe unten).

scheint ihren Untergang vorherzusagen.¹⁵³ Der Autor lässt die Figuren seines Textes somit erneut unter der Oberfläche verschwinden und negiert damit letztendlich das Werk selbst.

Das Motiv des Wassers steht in gewisser Weise in Verbindung mit der Zeit. Genau wie das fließende Wasser vergeht die Zeit unaufhaltsam. Im zweiten Gesang ist ein *Ticken* zu hören: „*Ein Ticken im Kopf, in der Muschel, drahtlos*“ (UT, S. 10) - beim Untergang des Schiffes geht es um Zeit, genauer gesagt um Minuten, um so viele Leben wie möglich zu retten.¹⁵⁴ Im vierten Gesang stilisiert sich das autobiographische Ich in Bezug auf die Zeit in die Rolle Gottes: „*Ich habe Zeit wie ein Gott.*“ (UT, S. 23). Gleichzeitig verknüpft Gott *biblische Motive* (siehe unten). Das Motiv der Zeit zeigt sich im Text auch bei einem Blick auf die Uhr: „*niemand sieht auf die Uhr*“ (UT, S. 56); „*oder der andere auf die Uhr blickt und stutzt*“ (UT, S. 69); „*Niemand sah auf die Uhr.*“ (UT, S. 112). Die Zeit ist eine nur schwer fassbare Instanz, ebenso wie Enzensbergers Werk, das nicht zu greifen ist. Es bietet im Textnetzwerk unzählige Lücken und Assoziationen, die endlos zu sein scheinen.

Der Ozean ist mit seiner Kälte wie auch mit dem Winterelement verbunden. Wie bereits erwähnt, gehört zur Motivik des Werkes auch der Winter bzw. die Kälte. Schon im ersten Gesang wird „*ein eisiger Fingernagel, / der an der Tür kratzt und stockt*“ (UT, S. 8) erwähnt. Der Blick ausschließlich auf die Spitze des Eisbergs befindet sich in dem gleichnamigen Gedicht *Der Eisberg*: „*Er ist größer als wir. / Wir sehen immer nur / seine Spitze.*“ (UT, S. 28). Die Titanic versank wie die kubanische Bevölkerung in der Diktatur des Ozeans (bzw. Castros).

Im zweiten Gesang strömt eisiges Wasser in die Kammern des Schiffes. Das eisige Wasser ruft etwas Unangenehmes, Lebensbedrohliches hervor. Im neunzehnten Gesang knüpft etwas Eisiges an das kalte Wasser an, das einen Mann auf einer Holztür wegspült (UT, S. 62). In dem Adjektiv eisig findet man auch den Hiatus -ei-, der bereits beim Motiv der Farbe Weiß erwähnt wurde (siehe oben). Im Gedicht *Der Eisberg* sieht das lyrische Ich: „*Der Eisberg kommt auf uns zu / unwiderruflich*“ (UT, S. 27) - der Blick

¹⁵³ Wie in der Einleitung dargelegt, erwähnt auch Alena Dietrich in ihrem Werk kurz das Motiv des Wassers. Sie betrachtet es jedoch im Hinblick auf die Syntax, den Satzbau, wo der Klang des Wassers nachgeahmt wird, das Geräusch von Wasser - fließend und dann stehend. Vgl. Diedrich, A.: »Ironie als forcierte Form«. Hans Magnus Enzensbergers Versepos *Der Untergang der Titanic*. In: Bremer, K., Elit, S. (eds) Forcierte Form. Abhandlungen zur Literaturwissenschaft [online]. Stuttgart: J. B. Metzler, 2020. S. 123f. URL: https://doi.org/10.1007/978-3-476-04844-8_7 [Stand: 26.07.2023].

¹⁵⁴ Das Motiv der Zeit, genauer gesagt das Ticken der Uhr, erscheint in ähnlicher Weise in *Die Furie des Verschwindens*: „*Kein Güterzug klirrt / und rumpelt vorbei, nicht einmal eine Uhr / tickt hier.*“ (F, S. 78) Das wiederum evoziert ein gewisses Verschwinden in der Zeit, Vergänglichkeit.

auf den Eisberg erscheint im gesamten Zyklus mehrere Male: „*da sah ich den Eisberg*“ (UT, S. 17); „*als ringsum die Eisberge auftauchten*“ (UT, S. 85); „*Eis in Sicht*“ (UT, S. 96). Das Eis tritt hier auch im Zusammenhang mit der globalen Erwärmung auf, die zum Schmelzen der Gletscher führt - Eisbrocken gelangen also in den Ozeanraum.¹⁵⁵ Dies kann man vor allem im Gedicht *Forschungsgemeinschaft* beobachten: „*vor Neufundland vereinzelt Eisberge, über Mitteleuropa Sommergewitter, /schweiflig am dunstigen Horizont*“ (UT, S. 88), was auf die globale Erwärmung und allgemein auf die Zerstörung der Umwelt hinweist. Im siebenundzwanzigsten Gesang spielt Enzensberger ironisch auf die Forschung an, die sich mit diesem Thema beschäftigt: „*während des großen Kolloquiums/über Klimaforschung, Eisberg-Simulationen ausdrückt/für die nächsten zweihundertfünfzig Jahre*“ (UT, S. 91).

Eisbrocken erscheinen auch auf der Kinoleinwand (siehe UT, S. 37).¹⁵⁶ Der Eisberg selbst taucht im zehnten Gesang auf, wo Bakunin¹⁵⁷ seine Zigarre genießt, „*ganz ohne Rücksicht/auf Eisberge Schiffbrüche Sintfluten*“ (UT, S. 42). Enzensberger verwandelt auch das Motiv der Kälte in Wetterbedingungen. Die Kälte erscheint in Form einer Jahreszeit, nämlich des Winters: „*Schon wird es Winter*“ (UT, S. 12); „*In der hintersten Ecke des Zimmers/hustete jemand, es war im Winter*“ (UT, S. 102); „*der nächtliche Aprilfrost*“ (UT, S. 62).¹⁵⁸ Winter wird auch durch die genaue Temperaturangabe evoziert: „*zwei Grad/unter Null*“ (UT, S. 26; siehe auch S. 34). Winter tritt im Text auch als physisches Gefühl von Kälte auf: „*Langsam wird es jetzt wieder kälter.*“ (UT, S. 14); „*Die Kälte in meinen Knochen*“ (UT, S. 20); „*rief er,/frierend, die Jacke war ihm zu klein*“ (UT, S. 24); „*Schließlich sitze ich selber hier, schlotternd*“ (UT, S. 34); „*ich fror, ich fürchtete mich,/doch ich erkannte sie, an ihren Fingernägeln*“ (UT, S. 71) und:

„*Ich friere. Ich erinnere mich, kaum
zu glauben, keine zehn Jahre ist das jetzt her,
an die sonderbar leichten Tage der Euphorie.*“

¹⁵⁵ Im Zusammenhang mit der Umwelt kommentiert Goodbody Enzensbergers Text wie folgt: „*Snow and ice, flooding and darkness were poetic images not only for political disillusionment in Germany, but also of environmental disaster in general and nuclear winter in particular.*“ (Goodbody, 2001. S. 102)

¹⁵⁶ Wo u. a. wieder eine Anspielung auf den tatsächlichen Zeitpunkt des Zusammenstoßes der Titanic mit dem Eisberg zu finden ist: *kurz vor Mitternacht*.

¹⁵⁷ Im Mausoleum ist Bakunin ein Gedicht gewidmet. (siehe M, S. 94–95)

¹⁵⁸ Ein Raum, der nicht unbedingt gemütlich aussieht, taucht in *Die Furie des Verschwindens* wieder auf: „*Durch das offene Fenster blicke ich in ein Zimmer, das weiß und kühl ist. Im Traum sehe ich einen alten Mann barfuß vor einer Leinwand stehen.*“ (F, S. 76) Das lyrische Ich beobachtet die Arbeit des Malers, der Maler konzentriert sich auf die Details. Der Schwerpunkt liegt auf der Vergänglichkeit der Zeit, während sie vergeht. Gleichzeitig stößt man hier auf das gemeinsame Element von Maler und UT.

(UT, S. 14-15)

Das Gefühl von Kälte und Winter (bzw. der Eisberg) steht für eine Vorahnung des Untergangs, das Herannahen einer drastischen Veränderung.

Im Mausoleum wird die Kälte mit einer Kritik an der fortschrittlichen Vernunft verbunden. Dort stellt der Autor einzelne Figuren als leblos dar, z. B. *„Hinter kalten, hochmütigen Augen ruht, unter dem kahlen Schädeldach,/dieses bleiche Gewebe, empfindlich, ein elektrischer Teig.“* (M, S. 19) Die Augen als Tor zur menschlichen Seele wirken kalt, ohne irgendwelche Lebenszeichen. Ganz zu schweigen davon, dass der Autor eine trockene Sprache verwendet. Die Leere dieser Wissenschaftler wird auch in dem Porträt von G. W. Leibniz dargestellt: *„Privatleben: fehlt. Sexuelle Interessen: gleich null. Emotional/ist L. ein Kretin. Seine Beziehung zu andern ist der Diskurs/und sonst nichts.“* [...] *Wie ein Automat. Wie ein Automat, der einen Automaten gebaut hat.“* (M, S. 28) - Der Wissenschaftler ist innerlich leer, ohne Gefühl. Ähnliche Verse, die die Leere thematisieren, finden sich in F: *„Er blickt den Automaten an,/Er sieht sich selbst/Für einen Augenblick/sieht er aus wie ein Mensch.“* (F, S. 58) Die menschlichen Figuren erscheinen so als Maschinen, die eine Errungenschaft der modernen Zeit sind. Dieses Thema ist im *Mausoleum* sehr deutlich - Figuren wie Automaten, leblose Figuren, Maschinen: *„Der Staat ist ein künstliches Lebewesen, oder eine Maschine, von Menschen aus Menschen erbaut.“* (M, S. 22). Diese Zeilen erinnern sehr an ein Zitat des Philosophen Johann Gottfried Herder: *„Der Mensch ist also eine künstliche Maschine, zwar mit genetischer Disposition und einer Fülle von Leben begabt; aber die Maschine spielt sich nicht selbst, und auch der fähigste Mensch muss lernen, wie er sie spiele.“*¹⁵⁹ Enzensberger vergleicht den Menschen mit einer Maschine, die nur mehr Maschinen produziert. Im *Gedicht T. C. (1568-1639)* listet er die verschiedenen Arten von gefährlichen Menschen auf. Unter anderem nennt er Rationalisten: *„Ein gefährlicher Mensch [...] ein hitziger Weltverbesserer ein kaltblütiger Rationalist [...] ein Fortschrittsmann [...] ein wirrer Aufklärer“* (M, S. 22f) Wenn es um Erfindungen und Errungenschaften der modernen Zeit geht, sind diese großen Erfindungen Patočka zufolge definitiv nichts, was zu einer besseren Welt führen würde, im Gegenteil, sie eröffnen den Weg zur Selbstzerstörung der Menschheit. Die moderne Zivilisation, bestimmt durch Wissenschaft und Technik, hat vollständig resigniert, den Sinn des

¹⁵⁹ Berg, K.: *Gedichte im Gedächtnis?: vom Verlust der Gedächtniskultur in und außerhalb der Schule.* Würzburg 2005. S. 17.

Lebens zu erfassen.¹⁶⁰ Hier wird einmal mehr die Dialektik der Aufklärung deutlich. Die Vernunft ist nicht immer ein Instrument für perfekten Wohlstand; im Gegenteil, sie kann auch destruktive Konsequenzen haben.

Wasser ist Leben. Wasser bzw. der Ozean bedeckt einen großen Teil der Erdoberfläche und bildet einen wesentlichen Bestandteil des Lebens. Ganz zu Beginn der Weltgeschichte entstand das Leben genau hier, im Wasser. „*Der Ozean ist gewissermaßen die Gebärmutter der Welt, die Quelle von allem. Die Freudsche Symbolik entwickelt diese Idee weiter, der Ozean wird so zum Symbol jeglicher Sexualität und des Gebärens.*“¹⁶¹ Man kommt mit dem natürlichen Element in Kontakt, das ein Grundbedürfnis des menschlichen Lebens darstellt. Das Ertrinken in der Schiffskabine stellt fast einen Kontakt mit dem Fruchtwasser dar, es ergibt sich so ein intensiver physischer Kontakt. Der Mensch trifft tatsächlich auf das Grundelement, in dem er geboren wurde, doch schon bald nimmt ihm dieses Element die Luft zum Atmen. Der Ozean gilt als lebensspendend, aber er kann auch absolut tödlich und unberechenbar sein. Die einzige Richtung des Ozeans sind die vernichtenden schwarzen Tiefen, auf deren Grund alles enden wird, was sich diesem natürlichen Element widersetzt. Wasser ist in der Literatur oft ein Symbol für etwas Elementares und Unkontrollierbares. Es wird als etwas dargestellt, das unterworfen und gezähmt werden muss, was möglicherweise die männliche Dominanz und Kontrolle über die Natur und die Kultur widerspiegelt. Wasser dient häufig als eine Metapher für die Macht und die Gefahr, die von der unkontrollierten Natur ausgeht.¹⁶² In diesem Werk Enzensbergers hat es daher vor allem die Funktion des Zerstörers, da es das riesige Schiff verschlingt und damit auch Hunderte von Passagieren. Zugleich hat es auch den ursprünglichen Titanic-Text des Autors verschlungen. Wasser wird hier als unkontrollierbares Naturelement dargestellt, was wiederum auf die menschliche Torheit hinweist, auf den vergeblichen Versuch, die Elemente der Natur zu beherrschen. Dies spiegelt die Beziehung des Menschen zur Natur wider. In diesem Werk findet also ein Stoffwechsel zwischen Mensch und Natur statt. Erneut kommt hier der Emanzipationsanspruch der Aufklärung zum Ausdruck: Um sich von der Herrschaft der

¹⁶⁰ Vgl. Homolka, J.: *Konzept racionální civilizace: Patočkovovo pojetí modernity ve světle civilizační analýzy*. Praha 2016. S. 196.

¹⁶¹ „*Oceán je do jisté míry línem světa, zdrojem všeho. Freudovská symbolika tuto představu dále rozvíjí, a oceán se tak stává symbolem veškeré sexuality a plození.*“ (Kenner, 2007. S. 30.; übersetzt von Marie Kudrnová)

¹⁶² Vgl. Butzer, Jacob, 2008. S. 414 f.

Natur zu befreien, produziert der Mensch Technik, verbessert die Produktionsmittel.¹⁶³
Doch dieser Emanzipationsanspruch wendet sich gegen den Menschen selbst.

BIBLISCHE MOTIVE

Biblische Motive sind einige der letzten Motive des Motivnetzes, auf die in dieser Arbeit eingegangen werden soll. Novotný macht in seiner Studie auf den Zusammenhang zwischen dem Geräusch von reißendem Leinen und einem Bibelzitat aufmerksam - dem Moment nach der Zerstörung des Tempels von Jerusalem, dem Bild der Apokalypse.¹⁶⁴ Eine weitere Erweiterung dieses Motivs ist die biblische Jakobsgeschichte, die im Text mehrfach erwähnt wird (Siehe UT, S. 49, 110). Der Name Jakob stellt jedoch noch eine Verbindung zu dem tatsächlichen Titanic-Passagier *John Jacob Astor* her. Die Geschichte von Esau und Jakob und die damit verbundene Redewendung „*der wahre Jakob*“ (siehe UT, S. 110) erhalten im Kontext des Gedichts *Erkennungsdienstliche Behandlung* die Bedeutung, den Toten zu identifizieren, bzw. herauszufinden, wer Dante eigentlich ist.¹⁶⁵ Die biblische Figur des Jakob wird auch mit dem Lied *Nearer, My God, to Thee* in Verbindung gebracht, das die Geschichte von Jakobs Traum nacherzählt. Darüber hinaus finden biblische Figuren wie der *Heilige Lukas* (UT, S. 31) und *die Heilige Anna* (UT, S. 33) in Enzensbergers Text Erwähnung.

Das biblische Motiv manifestiert sich in Enzensbergers Werk auch in Form eines Zeitabschnitts, nämlich der Osterzeit (siehe UT, S. 16, 69, 81). Ostern ist das Fest der Auferstehung *Jesu Christi*, wobei dieses mit der Auferstehung des Textes des Autors aus den Tiefen des Ozeans korrespondiert. In einer etwas breiter gefassten Sicht stellt Ostern in diesem Zusammenhang das Leben als Gegensatz zum Untergang dar. Enzensberger vergaß jedoch nicht, den Gegenpol zu diesem christlichen Fest - die Kreuzigung Jesu Christi - in sein Werk einzubeziehen:

„*Er sah nichts,
niemand sah seine Augen, er lag da, klein,
das kleine Gesicht gegen das Brett gepresst,
ausgestreckt, als hätte ihn eine größere Hand
an die Tür genagelt.*“ (UT, S. 62)

¹⁶³ Die Menschen neigen daher immer mehr dazu, sich die Natur zu unterwerfen, anstatt sich selbst der Natur zu unterwerfen. (Vgl. Horkheimer und Adorno, 1971. S. 49.)

¹⁶⁴ Das Evangelium nach Matthäus 27,51: „*Und siehe, der Vorhang im Tempel zerriss in zwei Stücke von oben an bis unten aus.*“ Vgl. Novotný, 2014. S. 207.

¹⁶⁵ vgl. ebd., S. 210

Die Position und das Annageln an die Holztür erinnern an das Annageln *Jesu Christi* an das Holzkreuz. Gleichzeitig zeigt sich hier die *Überlebensfähigkeit*¹⁶⁶, da der junge Japaner vermutlich blind ist, sich aber trotzdem retten konnte. Enzensberger zeigt hier also die Macht des Selbsterhaltungstriebes. In dem Gedicht *Abendmahl. Venezianisch, 16. Jahrhundert* findet der Leser die *Heilige Inquisition* (UT, S. 31f) erwähnt. Das Kreuz ist hier also ein klares Symbol für den Tod.¹⁶⁷

So komplettiert Enzensberger seine perfekte Montage mit biblischen Elementen, die in der Literatur auf eine lange Tradition zurückschauen können. Er komponiert sie jedoch in unaufdringlichen Bezügen zum Werk und verknüpft sie mit scheinbar fernen Kontexten. Alle montierten Begegnungen innerhalb des Textes schaffen genau diese *poetischen Zündungen*.¹⁶⁸

KLANGMOTIVE

MUSIK

Ein weiteres wichtiges Motiv ist die Musik, die ein großes Maß an Ironie enthält. Das katastrophale Geschehen wird an mehreren Stellen von kurzen musikalischen Szenen unterbrochen. Dadurch erhalten bestimmte Szenen einen etwas komischen Charakter. Im zweiten Gesang spielt die Band *Wigl wagl wak*¹⁶⁹ (UT, S. 10), während das Unterdeck des Schiffs sich mit Wasser füllt. Im zwölften Gesang erkennt der Kapitän, dass die Situation aussichtslos ist, und ruft: „*Rette sich, wer kann!*“ (UT, S. 47), begleitet von der letzten Nummer der Band: „*Musik!/Zur letzten Nummer erhebt der Kapellmeister seinen Stock.*“ (UT, ebd). Am Ende des dreiundzwanzigsten Gesangs spielt die Band zum wiederholten Male: „*Näher, mein Gott, zu wem, spielt die Kapelle*“ (UT, S. 77).

Im vierundzwanzigsten Gesang erklingen Zimbeln: „*unfern der großen Neufundlandbänke schallten die Zimbeln*“ (UT, S. 79) - die Musik begleitet also erneut das Geschehen, jedoch aus einer anderen Perspektive. In diesem Gesang nämlich erwacht ein Gemälde zum Leben. Die Musik begleitet also sowohl das Vergehen (das Versinken des Schiffs) als auch das Erschaffen (die Belebung des Bildes). Die Musik ist natürlich

¹⁶⁶ Wie bei den Chinesen in den Rettungsbooten, siehe oben.

¹⁶⁷ Trotz seiner düsteren Assoziationen kann das Kreuz auch als Symbol für Hoffnung und Wiedergeburt erhalten, basierend auf der christlichen Überzeugung von der Auferstehung Jesu. (Vgl. Butzer, Jacob, 2008, S. 191f.)

¹⁶⁸ Siehe Kapitel 4.

¹⁶⁹ Die Band spielt *Wigl wagl wak* als eine Imitation des Geräusches von Wasser. Es ist dies auch ein Ragtime-Rhythmus.

auch Teil des Films: „*Musik schwillt an*“ (UT, S. 89) - sie erklingt aus dem Film. Hier begleitet das Geigenspiel den Blick auf die Rettungsboote neben dem sinkenden Schiff. Die Verbindung zur Geige wird im achtundzwanzigsten Gesang hergestellt:

„*ich höre in meinem überschwemmten Kopf Musik, Musik,
ich höre,/wie ein irrer Geiger mit dem Kapitän telefoniert*“
(UT, S. 96)

Gleichzeitig assoziieren die Zeilen das Deck der Titanic, auf dem die Musik selbst während des Untergangs nicht aufhörte zu spielen. Mit der Musik hängt auch das Singen der Figuren im letzten Gesang zusammen: „*Am 13. Mai ist der Weltuntergang,/wir leben nicht mehr lang, wir leben nicht mehr lang*“¹⁷⁰ (UT, S. 115). Enzensberger zitiert hier das Datum falsch, er passt das bereits geschriebene Lied also seinen Bedürfnissen an. Die Zahl dreißig wird durch die Zahl dreizehn ersetzt, die im Allgemeinen ein Symbol für Unglück ist.

Wie bei der Filmmusik bildet die Musik auch hier einen untrennbaren Bestandteil des Werkes. Das Motiv der Musik verbindet sowohl das reale Geschehen auf der Titanic als auch die filmische Umsetzung, gemalte Bilder sowie den Untergang des Dritten Reiches. Als Musik in einem Film bildet die Musik auch hier einen untrennbaren Bestandteil des Werkes.

RISS

Auf der einen Seite haben wir hier also Musik als Ausdruck von Übermut, von einem solch dekadenten Genuss, wie er im Titanic-Text genau beschrieben wird. Allerdings gesellen sich kakophonische Geräusche, das Geräusch des Reißens, meist naturhafte Geräusche hinzu, die fremd, kalt und sogar abstoßend sind.

Gleichzeitig tritt also das Geräusch des Reißens oder Kratzens auf: „*Ein Knirschen. Ein Scharren. Ein Riss. [...] Etwas reißt. [...] und fauchend entzweireißt.*“ (UT, S. 8). Von einer Teilung in zwei Hälften hören wir noch im vierten Lied: „*Der Vorhang reißt/fauchend entzwei, es wird hell*“ (UT, S. 22) - das autobiographische Ich versetzt sich dann selbst (durch den Klang) an Bord der Titanic und erinnert an die Figuren, die zusammen mit dem Manuskript verschwunden sind. Das Geräusch des Zerreißen erzeugt

¹⁷⁰ Das Lied wurde auf Veranlassung der Flächenbombardierung der Stadt Köln im Zweiten Weltkrieg geschrieben. In der Nacht vom 30. auf den 31. Mai 1942 flog die britische Luftwaffe einen Luftangriff auf Köln. Im Original „*Am 30. Mai ist der Weltuntergang,/wir leben nicht mehr lang,/wir leben nicht mehr lang*“ Der Originaltext des Liedes stammt von Gólgowsky, die Melodie komponierte Glahé. Einmal mehr nimmt Enzensberger also ein Stück der Wirklichkeit, das er dann seinen Bedürfnissen entsprechend anpasst, und schafft so ein weiteres wichtiges Element des ganzen Mosaiks.

einen imaginären Spalt, aus dem die Figuren des Autors des Textes herausfallen. Auch der Leser wird mittels des Kluges an Deck des Schiffes versetzt. Die Teilung in zwei Hälften entspricht auch den Gegensätzen, die das Werk in großer Zahl enthält. Der Leser kommt nicht nur durch das Geräusch des Zerreißens an Bord, sondern generell durch laute Töne: „mit den Füßen fühlst du: der Rumpf dröhnt,/aus den Schornsteinen fährt brüllend der Dampf“ (UT, S. 37).¹⁷¹ Durch Töne erinnert sich das autobiographische Ich im vierten Gesang an den Beginn seiner *Titanic* (er versetzt sich auch an das imaginäre Deck seines Werkes):

*Ich erinnere mich genau,
wie es anfing, mit einem Geräusch.
»Ein Scharren«, schrieb ich,
»ein stockendes Scharren.« Nein,
das war es nicht. »Ein schwaches Klirren«,
»Das Klirren des Tafelsilbers. « Ja,
ich glaube, so fing es an, so
oder so ähnlich. Ich zitiere
aus dem Gedächtnis. Wie es weiterging,
weiß ich nicht mehr. (UT, S. 20)*

Durch Erwähnung der zitierten Strophe erfolgt erneut eine Anspielung auf die Fälschung des eigenen Werks.¹⁷² Während das Motiv des Untergangs gleichzeitig auch in diese Strophe eingewoben ist, verschwindet die *Titanic* des Autors in seinen eigenen Erinnerungen.

Im siebzehnten Gesang korrespondiert der Wortschatz wiederum mit der von ihm dargestellten Handlung:

*»Ein Ächzen war es, nein, ein Rasseln, ein Dröhnen,
eine rollende Folge von Schlägen, als würden in einem Gewölbe
Gegenstände, tonnenschwer, in die Tiefe geworfen
[...]
Es war ein Geräusch, wie es nie zuvor ein Mensch
vernommen hat, und wie es keiner von uns, solange er lebt,
je wieder zu hören hofft.« (UT, S. 56)*

Das Ergebnis ist ein sehr dunkler Gesang, der von unangenehmen Geräuschen begleitet wird. Die Konsonantenkombination *sch* taucht in dem lauten Geräusch¹⁷³ wieder auf:

¹⁷¹ Ähnliche Verse mit solchen Geräuschen findet man auch im *Mausoleum*: „Die Dampfwinden heulen,/die Ketten rasseln, ein Seufzer, ein Geräusch wie ein endloser Trommelwirbel,/ein dumpfer Hall im eisernen Rumpf, ein Schrei, der Erdboden zittert,/das Schiff setzt sich in Bewegung.“ (M, S. 84 f.).

¹⁷² Im *Mausoleum* auch: „Aus dem Steinbruch der Geschichte löst sich ein Strom von Fälschungen.“ (M, S. 41); „Kurzum, die Welt//ist eine Augentäuschung: Nichts sehen wir so,/wie es ist, und das was sich zeigt, verbirgt sich.“ (M, S. 104)

¹⁷³ Wie beim Schall von rauschendem Wasser (siehe oben).

„Was dann kam, waren die Schreie“ (UT, S. ebd.); „ich unterschied ihre Angstschreie“ (UT, S. 71). Auch akustisch wird das Kratzen eines Fingernagels (siehe oben) in mehreren Gesängen erwähnt: „Dieser Mann z. B./der sein Cello hinter sich herzieht über das endlose Deck,/man hört, wie der Sporn an den Planken kratzt,/immerzu kratzt, kratzt“ (UT, S. 47). Kratzen evoziert ein unangenehmes Geräusch. Im dreißigsten Gesang verweist das zerkratzte Parkett indirekt auf eben diese Zeilen: „Das jahrhundertalte Parkett/war schon lange geborsten.“ (UT, S. 105). Das letzte Geräusch, das in irgendeiner Weise von Bedeutung ist, ist *Geheul*. Es erscheint im achtzehnten Gesang: „der schrille Angstruf/vom heiseren Brüllen, deutlich verschieden/das gellende Flehen vom erstickten Geheul,/und so weiter“ (UT, S. 60) - der Klang der Stelle ist fast naturalistisch, der Autor deutet damit das Akustische an. Ein ähnliches Klagegeräusch findet man beispielsweise auch im einunddreißigsten Gesang: „klagendes Ungeheuer“ (UT, S. 111) und vor allem im letzten Gesang des Gedichtzyklus, wo das *Geheul* des lyrischen Ichs mehrfach wiederholt wird (siehe UT, S. 115). Der gesamte Text endet mit den Worten: „heule und schwimme ich weiter.“ (UT, ebd.)

STILLE

Auch der laute Klang hat im Text seinen Gegenpol - die Stille: „Stummer kosmischer Lärm.“ (UT, S. 7); „Dann wird es wieder still.“ (UT, S. 8); „und lautlos (gleitet) der Eisberg vorbei“ (UT, S. 9); „Der Aufprall war federleicht.“ (UT, S. 10); „Wir sinken lautlos.“ (UT, S. 56); „dass das Meer nicht bewegt war, kein Wind ging“¹⁷⁴ (UT, S. 60); „Das kleine Geräusch, mit dem alles anfing“ (UT, S. 72). Auch dies steht im Widerspruch zu dem, was oben geschrieben wurde. Der Text erweckt plötzlich den Eindruck, dass nichts passiert sei und dass die Katastrophe, um die es geht (der Untergang des Schiffes), übertrieben dargestellt werde. Gleichzeitig wird der Lärm damit gleichsam abgemildert.¹⁷⁵

¹⁷⁴ An dieser Stelle entsteht ein Ruhezustand, ein Kontrast zum stürmischen Meer (siehe das Wassermotiv).

¹⁷⁵ Diese Gegensätze von Stille und Lärm spiegeln sich auch in der Gedichtsammlung *Die Furie des Verschwindens* wider, z. B. im Gedicht *Die müde Sache*: „Du natürlich, angeödet/wie immer, schweigst! - Finsteres Schweigen.“ (F, S. 18, siehe noch S. 19) oder im Gedicht *Ein Treppenhaus*: [...] „unter dem Dach,/im Halbdunkel, ab und zu hallen Schritte/von unten her, klackende Hacken, dann/schlägt eine Tür, Stille.“ (F, S. 27)

Stille als Symbol der Weisheit. Häufig wird sie auch mit Weisheit und tiefer Erkenntnis in Verbindung gebracht.¹⁷⁶ Das Zerreißen hingegen kann in einigen Kontexten eine Form der Transformation oder des Neuanfangs darstellen.¹⁷⁷

In diesem Kapitel wurden die Grundmotive identifiziert, die für Enzensbergers Text grundlegend sind und im Text mehrmals wiederkehren. Zu nennen wären vor allem die Farbsymbolik (Weiß und Schwarz), das Reisemotiv, Wasser, biblische Motive und Klangmotive (Musik, Riss und Stille). Diese Hauptelemente sind von so genannten Untermotiven begleitet, die weitere Assoziationsmöglichkeiten und Schnittmengen im textlichen Netzwerk eröffnen.

¹⁷⁶ Siehe Butzer, Jacob, 2008. S. 340 ff.

¹⁷⁷ Es steht im Zusammenhang mit dem Zerreißen des Vorhangs (siehe oben biblische Motive).

6 FAZIT

Hans Magnus Enzensberger fügt in seiner *Titanic* traditionelle Motive zu einem Text-Mosaik zusammen, das unkonventionelle Kombinationen bildet. Er verbindet und konfrontiert Fragmente der Wirklichkeit, die scheinbar nichts miteinander zu tun haben, aber dennoch ein Ganzes bilden. Die einzelnen Motive erreichen philosophische Assoziationen über Vergänglichkeit, Leere und den Lebensweg selbst. Obwohl der analysierte Zyklus ebenso wie das *Mausoleum* des Autors den Rationalismus und den damit verbundenen Fortschritt kritisiert, sind beide Gedichtsammlungen rationell durchdacht: die Vernunft bestätigt und negiert sich also zugleich.

Wie in dieser Bachelorarbeit gezeigt wird, beruht das Prinzip der Montage auf der Wortplastizität - in einem neuen Kontext behält es seine alte Bedeutung bei oder erhält im Gegenteil eine neue Bedeutung. So wird die Sprache zum Medium der Montage. Die Montage geht einher mit dem Dokumentarismus, der auf der Integration des vom Autor völlig willkürlich behandelten authentischen, realen Materials in den Text basiert. Dieses Material dient also dazu, eine fiktive Welt zu errichten. Enzensbergers Textmontage in *Der Untergang der Titanic* zerlegt und negiert somit das geschlossene Bild der Wirklichkeit, doch bilden die einzelnen Teile gleichzeitig die Struktur eben dieser Wirklichkeit ab, was das Prinzip eines *offenen Kunstwerks* ist. Dieser aus Einzelteilen zusammengesetzte Text über den Untergang des berühmten Schiffes zeichnet das Bild einer modernen, vom Fortschrittsdenken beherrschten Welt. Die Vernunft selbst und der Fortschritt im Allgemeinen werden kritisch betrachtet. Es wundert daher nicht viel, dass der Autor das Dampfschiff als Schauplatz seines Zyklus gewählt hat.

Wie lässt sich Enzensbergers Werk über den Untergang des Schiffes eigentlich interpretieren? Gerade das Prinzip der Montage, auf dem der poetische Zyklus beruht, ist von der Schnelllebigkeit und der modernen Zeit geprägt. Dies ist auch der Grund, warum Enzensbergers Werk nach wie vor als aktuell gilt. In seinem Aufbau und seiner Hauptidee ist es im Grunde ein überzeitlicher Text, der auch mehr als 40 Jahre nach seiner Entstehung die Zeit und die gesellschaftlichen Gewohnheiten, in denen wir heute leben, perfekt zum Ausdruck bringt. Die heutige Zeit, die von der Online-Welt und den sozialen Medien beherrscht wird, bietet eine Vielfalt von Möglichkeiten und Informationen. Genau wie das Textnetz des deutschen Autors bietet das Internet Verbindungen zwischen verschiedenen Suchbegriffen. Gibt man ein beliebiges Wort in eine Suchmaschine ein, erhält der Nutzer aus verschiedenen Websites und Bereichen eine Vielzahl von Links.

Auch in Enzensbergers Text bieten die einzelnen Motive unterschiedliche Interpretationen, die oft nicht eindeutig sind, aber etwas verbindet sie doch miteinander. Aber nicht der virtuelle Algorithmus, vielmehr erschließt der Leser die Assoziationsebenen des Textes. Die Charakterisierung von Enzensbergers Entwicklungsphasen zeigt, dass die Kritik an der Gesellschaft und die Darstellung von gesellschaftlichen Ereignissen in seinen Werken fast immer präsent waren. So hält der deutsche Poeta Doctus der Gesellschaft mit seinem Werk über ein sinkendes Schiff einen Spiegel vor, wobei das, was dort zu sehen ist, der Menschheit nicht gerade schmeichelt.

Und warum wählt der Autor gerade die Titanic als Kulisse für einen seiner poetischen Texte? Nun, eben weil die Titanic als das luxuriöseste und größte Schiff der damaligen Zeit eine Errungenschaft der Moderne war, das Ergebnis eines Fortschrittsdenkens, dem am Ende viele Menschen zum Opfer fielen. Enzensberger stellt also metaphorisch, manchmal sogar ironisch, eine moderne Gesellschaft dar, die zwischen der Vision einer verbesserten Gesellschaft durch fortschrittliche Ideen und dem Untergang durch eben diese Ideen schwankt. Die fundamentale Frage lautet also, ob der menschliche Fortschritt, die damit verbundene Rationalität und der Wunsch, die Naturelemente zu beherrschen, die Gesellschaft jemals wirklich in eine bessere Zukunft führen können. Auf den ersten Blick mag es danach aussehen, doch wenn man die Geschichte betrachtet, stellt man fest, dass das Prinzip des Fortschritts immer noch dasselbe ist. Es scheint, als würde sich die Menschheit immer wieder im Kreise drehen. Dabei spielt es keine Rolle, ob man die Titanic, die Erfindung der Atomwaffe, den vom Menschen verursachten Klimawandel oder die heutige Welt der sozialen Medien u.Ä. als Beispiel heranzieht. Es hat den Anschein, als ob jede neue Errungenschaft eine Gesellschaft zunächst an die Spitze bringt, dann aber nach einer Zeit der Berausung von ihren negativen Konsequenzen eingeholt wird.

Dies bedeutet jedoch nicht, dass die Zivilisation an einem bestimmten Punkt hängenbleibt, im Gegenteil, sie entwickelt sich stets weiter. Aber das gleiche Verhaltensmuster wiederholt sich immer wieder. Dasselbe, was die Zivilisation einst auf ihren Höhepunkt brachte, ist also zugleich die Ursache für ihren Untergang. Aus dem vorherigen Scheitern wird etwas Neues entstehen, aber mit der Zeit wird auch das wieder scheitern. Das Scheitern hat dann eine erneute Motivation zur Folge, etwas Besseres zu schaffen, das das Alte übertrumpfen und die Welt verbessern kann. Und so geht es weiter und weiter. Paradoxerweise benötigt eine Gesellschaft also das Scheitern, um voranzukommen. Daraus folgt, dass die Gesellschaft selbst für ihre eigene Zerstörung

verantwortlich ist. So, wie es aussieht, werden also nicht die Naturelemente für den Untergang der Zivilisation verantwortlich sein, sondern die Menschen selbst, angetrieben durch den Impuls des Fortschrittsdenkens. Natürlich hat uns der Fortschritt viele gute Entwicklungen beschert, doch zu was für einem Preis? Künstliche Intelligenz etwa ist heutzutage ein viel diskutiertes Thema. Einerseits ermöglicht diese Innovation ein schnelleres Vorgehen bei verschiedenen Forschungen, hilft den Wissenschaftlern und kann in der Tat ein Hilfsmittel mit positivem Effekt sein. Andererseits: Lässt dies die Menschen nicht noch fauler werden? Wird die menschliche Vernunft nicht eher verkümmern, wenn die Menschen ein Instrument zur Hand haben, das fast alle Probleme für sie lösen kann? Die Frage ist, ob eine solche Bequemlichkeit nicht letztlich einen Rückschritt in der Evolution des menschlichen Intellekts bedeutet. Der Mensch hat also etwas erschaffen, das bereits viel klüger ist als er selbst.

Die Dialektik wurde oben im Zusammenhang mit den verschiedenen Motiven in Enzensbergers Text erwähnt. Sie bezieht sich hier jedoch vorzugsweise auf den Fortschritt, der von einer gleichwertigen Spannung zwischen seinen Licht- und Schattenseiten begleitet wird. Damit kommt man wieder zurück auf die *Dialektik der Aufklärung*. In der Tat kann man sagen, dass die *Dialektik der Aufklärung* darauf beruht, dass die Aufklärung den Menschen von der Herrschaft der Natur befreit (sie will den Menschen aus seiner Abhängigkeit von der Natur befreien; um dieses Ziel zu erreichen, ist es notwendig, die Natur richtig zu kennen). Zugleich aber versklavt die Aufklärung bei näherer Betrachtung den Menschen selbst wieder. Obwohl die Aufklärung historisch versuchte, die Herrschaft der Natur zu überwinden, schuf sie paradoxerweise selbst eine neue Form der Herrschaft. Erst herrschte die Natur über den Menschen, dann versuchte der Mensch, die Natur zu beherrschen, und die letzte Form der Herrschaft ist die Herrschaft des Menschen über den Menschen. Schließlich hatten schon Adorno und Horkheimer argumentiert, dass das allgemeinste Ziel der Aufklärung darin bestand, die Menschen von der Angst zu befreien und sie zu Herren zu machen. Die Vernunft als Instrument der Selbsterhaltung hört also auf, unabhängig zu sein, da sie im Wesentlichen dem Prinzip der Selbsterhaltung untergeordnet ist. Die Vernunft verkehrt sich also langsam in ihr Gegenteil, in Irrationalität. Das ursprüngliche emanzipatorische Projekt hat sich also, wie es scheint, in sein Gegenteil verkehrt. Enzensbergers Zyklus *Der Untergang der Titanic* bringt diese Spannung zum Ausdruck, und als solcher lässt er sich als Bild der modernen Welt ansehen.

7 LITERATURVERZEICHNIS

Verwendete Gedichtzyklen von Hans Magnus Enzensberger

ENZENSBERGER, H. M.: *Der Untergang der Titanic. Eine Komödie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1978.

ENZENSBERGER, H. M.: *Die Furie des Verschwindens*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1980.

ENZENSBERGER, H. M.: *Mausoleum: 37 Balladen aus der Geschichte des Fortschritts*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1975.

Weitere erwähnte Veröffentlichungen von Hans Magnus Enzensberger

ENZENSBERGER, H. M.: »Die Entstehung eines Gedichts«. In: *Gedichte*. Frankfurt a. M.; Hamburg: Fischer-Bücherei, 1968. S. 55–79.

ENZENSBERGER, H. M.: *Einladung zu einem Poesie-Automaten*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2000.

ENZENSBERGER, H. M.: *Gedichte 1950–2015*. Berlin: Suhrkamp, 2014.

ENZENSBERGER, H. M.: »Scherenschleifer und Poeten«. In: Bender, H. (Hrsg.): *Mein Gedicht ist mein Messer: Lyriker zu ihren Gedichten*. München: Paul List, 1961. S. 144–148.

ENZENSBERGER, H. M.: »Wie ich fünfzig Jahre lang versuchte, Amerika zu entdecken«. In: Wieland, R. (Hrsg.): *Der Zorn altert, die Ironie ist unsterblich: über Hans Magnus Enzensberger*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1999. S. 96–111.

ENZENSBERGER, H. M.: *Zu große Fragen: Interviews und Gespräche 2005–1970*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2007.

Weiterführende Quellen

ABRAHAMAS, R.: *Deep Down in the Jungle: Negro Narrative Folklore from the Streets of Philadelphia*. Chicago, 1964.

- ANDERSCH, A.: »In Worten ein zorniger junger Mann«. In: Grimm, R. (Hrsg.): *Hans Magnus Enzensberger*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1984. S. 59–63.
- BÁRTA, M.: *Sedm zákonů: jak se civilizace rodí, rostou a upadají*. Brno: Jota, 2021.
- BENJAMIN, W.: »Krisis des Romans: Zu Döblin's Berlin Alexanderplatz«. In: Tiedemann, R. (Hrsg.): *Gesammelte Schriften*. Bd. 3. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991.
- BENN, G.: »Doppelleben«. In: *Gesammelte Werke*. Bd. 7. München: Dt. Taschenbuch-Verlag, 1975.
- BENN, G.: »Probleme der Lyrik«. In: *Gesammelte Werke*. Bd. 4. München: Dt. Taschenbuch-Verlag, 1975.
- BENOIST, L.: *Znaky, symboly a mýty*. Übersetzt von Zdeněk Hrbata. Praha: Victoria Publishing, 1995.
- BERG, K.: *Gedichte im Gedächtnis?: vom Verlust der Gedächtniskultur in und außerhalb der Schule*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005.
- BRETTSCHEIDER, W.: *Zorn und Trauer. Aspekte deutscher Gegenwartsliteratur*. Berlin: E. Schmidt, 1979. S. 82–90.
- BORTENSCHLAGER, W.: *Deutsche Literaturgeschichte. 2, Von 1945 bis 1983*. 5. erw. Auf. Leitners Studienhelfer. Wien: Leitner, 1998.
- BUTZER, G./JACOB, J.: *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2008.
- DIEDRICH, A.: »Ironie als forcierte Form. Hans Magnus Enzensbergers Versepos *Der Untergang der Titanic*«. In: Bremer, K., Elit, S. (eds) *Forcierte Form. Abhandlungen zur Literaturwissenschaft* [online]. Stuttgart: J. B. Metzler, 2020. URL: https://doi.org/10.1007/978-3-476-04844-8_7
- DIETSCHREIT, F./HEINZE-DIETSCHREIT, B.: *Hans Magnus Enzensberger*. Stuttgart: Metzler, 1986.
- ECO, U.: *The Open Work*. Translated by Anna Cancogni. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1989.

- ENDRES, E.: *Die Literatur der Adenauerzeit*. München: Steinhausen, 1980.
- FRANKE, H.-P./STAEHLE, U./ULLRICH, G./WENZELBURGER, D.: *Geschichte der deutschen Literatur*. Bd. 6. Von 1945 bis zur Gegenwart. Stuttgart: Klett, 1983.
- FRENZEL, E.: *Motive der Weltliteratur*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1992.
- FRENZEL, E.: *Stoff- und Motivgeschichte*. 2. Aufl. Grundlagen der Germanistik, 3. Berlin: Schmidt, 1974.
- FUES, W. M.: »Kunst als Logik des Nichts. Überlegungen mit Hans Magnus Enzensbergers Komödie Der Untergang der Titanic«. In: *Text als Intertext*. Heidelberg: Winter, 1995.
- GOODBODY, A.: »Living with Icebergs: Hans Magnus Enzensberger's Sinking of the Titanic as a post-apocalyptic text«. In: *Journal of the Australasian Universities Language and Literature Association*. Vol. 96, N. 1. 2001. S. 88–113.
- HECKMANN, H.: »Wandlungen der Lyrik«. In: Schickel, J. (Hrsg.): *Über Hans Magnus Enzensberger*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1970. S. 14–18.
- HEINRICOVÁ, N.: *Kritika blahobytu v lyrice Hanse Magnuse Enzensbergera*. Brno, Masarykova univerzita, 2003. Zugänglich auch auf: <https://theses.cz/id/q2g13g/>. [Stand: 23.07.2023].
- HEIBENBÜTTEL, H.: *Über Literatur*. Olten [u.a.]: Walter-Verlag, 1966.
- HIRŠAL, J./GRÖGOROVÁ, B.: »Hudba budoucnosti aneb Hans Magnus Enzensberger con sordini«. In: *Světová literatura*. 1992.
- HOLTHUSEN, H. E.: »Die Zornigen, die Gesellschaft und das Glück (1958)«. In: Schickel, J. (Hrsg.): *Über Hans Magnus Enzensberger*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1970. S. 40–67.
- HOMOLKA, Jakub. *Koncept racionální civilizace: Patočkovovo pojetí modernity ve světle civilizační analýzy*. Praha: Togga, GmbH in Zusammenarbeit mit der Karlsuniversität in Prag, Fakultät für Humanwissenschaften, 2016.

HORKHEIMER, M. und ADORNO, T. W.: *Dialektik der Aufklärung: philosophische Fragmente*. Frankfurt a M.: Fischer Taschenbuch, 1971.

KANT, I.: »Kritik der Urteilskraft«. In: Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften (Hrsg.): *Kants Gesammelte Schriften*. Berlin: Reimer, 1974.

KENNER, T. A.: *Symboly a jejich skrytý význam: záhadný smysl a zapomenutý původ znamení a symbolů v moderním světě*. Übersetzt von Květa Palovská und Blahoslav Mikolášek. Praha: Metafora, 2007.

KIERMEIER-DEBRE, J.: »Diese Geschichte vom untergehenden Schiff, das ein Schiff und kein Schiff ist«. Hans Magnus Enzensbergers Komödie vom Untergang des Untergangs der Titanic. In: Grimm, G. E., Faulstich, W., Kuon, P. (Hrsg.): *Apokalypse: Weltuntergangsvisionen in der Literatur des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1986. S. 222–245.

KORTE, H.: *Geschichte der deutschen Lyrik seit 1945*. Stuttgart: Metzler, 1989.

LAU, J.: *Hans Magnus Enzensberger. Ein öffentliches Leben*. Berlin: Fest, 1999.

LUDWIGS, M.: »Mit Hilfe von Amerika«: *Hans Magnus Enzensberger und die Aufklärung*. Dresden: Thelem, 2018.

MARMULLA, H.: *Enzensbergers Kursbuch: eine Zeitschrift um 68*. Berlin: Matthes & Seitz, 2011.

MÖBIUS, H.: *Montage und Collage*. München: Fink, 2000.

MON, F.: *Texte über Texte*. Neuwied [u.a.]: Luchterhand 1970.

NOVOTNÝ, P.: *Die Vorformen der literarischen Montage*. Wuppertal: Arco Verlag, 2012.

NOVOTNÝ, P.: »„Lovím verše z přívalu.“ K eposu Zánik Titaniku Hanse Magnuse Enzensbergera«. In: *Slovo a smysl* 11. N. 21. 2014. S. 201–213.

NOVOTNÝ, P. »Zum Montage-Verfahren in der Literatur«. In: *Vědecká pojednání*. 2005, S. 98–103.

POE, E. A.: *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket*. New York: Harper & Brothers, 1838.

PRECHTL, P./BURKARD, F.-P.: *Metzler Philosophie Lexikon: Begriffe und Definitionen*. Stuttgart; Weimar: Verlag J.B. Metzler, 1999.

REICHMANN, W.: *Der Chronist Alexander Kluge: Poetik und Erzählstrategien*. Bielefeld: Aisthesis-Verl., 2009.

REINHARDT, S./ARNOLD, H. L. (Hrsg.): *Dokumentarliteratur*. München: Boorberg, 1973.

REY, William H.: *Poesie der Antipoesie: moderne deutsche Lyrik; Genesis, Theorie, Struktur*. Heidelberg: Stiehm, 1978.

RÖHNERT, J.: »Poesie der Wissenschaften Enzensbergers. »Mausoleum« im Licht des »scientific turn« der Gegenwartsliteratur«. In: *Weimarer Beiträge: Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften*. Vol. 58, N. 3. 2012. S. 451–464.

SEWELL, W.: *The Cannon and the Sparrow Patterns of Conflict in the Poetry of Hans Magnus Enzensberger 1955-1975* [online]. Dunedin, 1978. URL: <https://ourarchive.otago.ac.nz/handle/10523/9762?show=full>. [Stand: 08. 10. 2023].

SCHLEGEL, H. J.: »Zum Streit um die Montage«. In: *Kürbiskern*. Heft 2. 1974.

SCHWITTERS, K.: »Ich und meine Ziele«. In: Lach, F. (Hrsg.): *Das Literarische Werk*. Bd. 5. Köln: DuMont-Schauberg, 1981.

WIEDEMANN-WOLF, B.: »Die Rezeption Dantes und Ungarettis in Enzensbergers *Untergang der Titanic*«. In: *arcadia*. Vol. 19, N. 1–3. 1984. S. 252–268.

WEBER, J.: *Kleine Geschichte Deutschlands seit 1945*. 2. Aufl. München: Dt. Taschenbuch-Verlag, 2002.

ŽMEGAČ, V./BORCHMEYER, D. (Hrsg.): *Moderne Literatur in Grundbegriffen*. Tübingen: Niemeyer, 1994.

Internetquellen

DOKUMENT. In: *Duden* [online]. URL: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Dokument> [Stand: 20.07.2023].

HULL, D. »The Toast Of The Titanic«. In: *The Washington Post* [online]. 1997 URL: <https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/1997/12/20/the-toast-of-the-titanic/fb3a2e52-3aa0-41ec-b649-76a2c9c14d78/> [Stand 23.09.2023].

REID, M. »Cinema, Poetry, Pedagogy: Montage as Metaphor.« In: *English Teaching: Practice and Critique*. (Journal). Vol. 4, N. 1. British Film Institute. Waikato 2005, S. 60–69. URL: <https://files.eric.ed.gov/fulltext/EJ847242.pdf> [Stand 08.08.2023]

YOUTUBE: *Balladen aus der Geschichte des Fortschritts - Hans Magnus Enzensberger*
URL: https://www.youtube.com/watch?v=leX07JZtBuw&list=PLv9qDIbdG5jCP_VPMupqNTgXO3lvirpxC&index=9 [Stand: 15.05.2023].

YOUTUBE: *Hans Magnus Enzensberger – Gespräch (1961)* URL: <https://www.youtube.com/watch?v=IK07fadXDRk&t=2s> [Stand: 20.03.2023].

YOUTUBE: *Titanic*. URL <https://www.youtube.com/watch?v=XdhigVA395M> [Stand: 03.10.2023].

8 ANHANG

Passagierliste in Enzensbergers Titanic (alphabetisch geordnet)

Bakunin	Hobbes
Barbara Stanwyck	Ilmari Alhomaki
Bülow (in Aden)	J. B. Ismay
Clifton Webb	John Jacob Astor
Dante	K. B. E.
der Heilige Lukas	König Albert (in Genua)
der Heizer Jerome	Königin Luise (in Antwerpen)
der Heizer Shine	Kropotkin
der Wahre Jacob	Luih Kängs
die Frau von John Jacob Astor, geborene Connaught	Luih Katorß
Dr. Schnee	Maria Alexandrovna
Edward J. Smith	Marilyn Monroe
Edward Kamuda	Miss Taussig
Emirs Sohn	Mrs. Maud Slocombe
Engels	Pantryman Pearce
Esq.	Prinz Eitel Friedrich (in Hamburg)
F. R. G. S.	Prinzess Alice (in Colombo)
Freiherr von Rechenberg	Robert Schwerdtfeger
Germanicus (in Havana)	Salomon Pollock
Gordon Pym	Scott (mit ganzem Namen William Scott, ein schottischer Maler)
Guggenheim	Steuermannsmaat G. T. Rowe
Gymnastiklehrer Mr. McCawley	Weikman
Heberto Padilla	Yorck (in Neapel)
Hegel	Zieten (in Bremerhaven)
Herzog Friedrich von Mecklenburg	