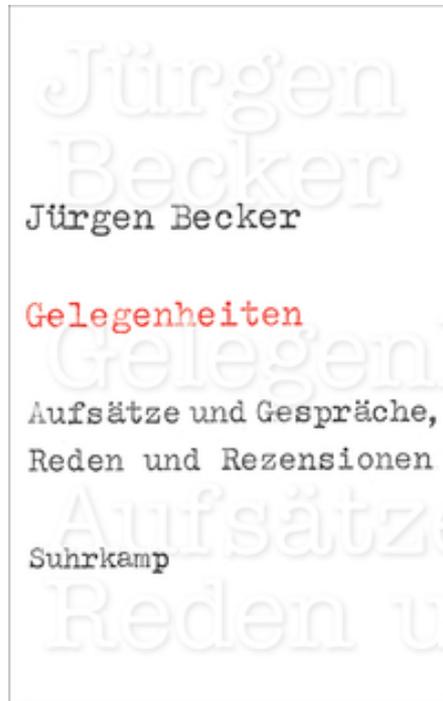


Suhrkamp Verlag

Leseprobe



Becker, Jürgen
Gelegenheiten

Aufsätze und Gespräche, Reden und Rezensionen
Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Gabriele Ewenz

© Suhrkamp Verlag
suhrkamp taschenbuch 4831
978-3-518-46831-9

suhrkamp taschenbuch 483 1

Jürgen Becker

Gelegenheiten

*Aufsätze und Gespräche, Reden und
Rezensionen*

Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen
von Gabriele Ewenz

Suhrkamp

Erste Auflage 2018

suhrkamp taschenbuch 4831

© Suhrkamp Verlag Berlin

Suhrkamp Taschenbuch Verlag

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der Übersetzung,
des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung
durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile.

Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert
oder unter Verwendung elektronischer Systeme
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Umschlaggestaltung: Hermann Michels und Regina Göllner
unter Verwendung einer Vorlage Jürgen Beckers

Druck: CPI – Ebner & Spiegel, Ulm

Printed in Germany

ISBN 978-3-518-46831-9

Inhalt

Rezensionen und Aufsätze

Die Revolte der Widersprüche (1959)	12
Heimatlose Poesie Zu den Dichtungen Yvan Golls (1960)	19
<i>Mutmassungen über Jakob</i> Über den gleichnamigen Roman von Uwe Johnson (1960)	25
<i>Fa:m' Ahniesgwow</i> Über das gleichnamige Buch von Hans G Helms (1960)	30
Revolution aus Überlieferung (1961)	35
Das Riesen-Phantasmus-Nonplusultra-Poem Die ersten drei Bände der neuen Arno-Holz-Ausgabe (1962)	39
Gegen die Erhaltung des literarischen status quo (1964)	46
Einführung zum Hörspiel <i>Glückliche Tage</i> von Samuel Beckett (1964)	54
Einführung zu <i>Happenings. Fluxus Pop Art Nouveau</i> <i>Réalisme</i> . Eine Dokumentation (1965).	59
Modell eines möglichen Politikers (1965).	71
Nachwort zu <i>Der Kopf des Vitus Bering</i> von Konrad Bayer (1965)	78
Peter Handkes erster Roman <i>Die Hornissen</i> (1966)	82
Dadamax (1967).	88
Eine Art zu leben Über Werner Schmalenbach: <i>Kurt Schwitters</i> (1968)	95
Rekonstruktionen I-VI IV Ludwig Harig: <i>Ein Blumenstück</i> (1968).	100

Schreckliche Märchenstunde	
Über Donald Barthelme: <i>Schneewittchen</i> (1969)	105
Daß alles ein Dreck ist	
Oswald Wieners monströse <i>Verbesserung von Mitteleuropa</i> (1969) . . .	108
Ansichten der Einsamkeit	
Die <i>Rheinlandschaften</i> des Photographen August Sander (1975)	115
Die vergehende Zeit für einen Moment zum Stillstand bringen	
Das Gedicht als Tagebuch (1975)	120
Entdecker des Unvertrauten	
Der Fotograf Eugène Atget (1976)	127
An den Rändern der Existenz	
Ilse Aichingers Prosa <i>Schlechte Wörter</i> (1976)	131
Eher Visionen als Reportagen	
Wieland Schmieds Monographie über Werner Heldt (1976)	136
Fügungen, verfügt über uns	
Gedanken zu Beckett-Inszenierungen in Düsseldorf und Frankfurt (1978)	141
Rainer Maria Rilke: <i>Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge</i> (1979)	146
Mythos der Nacht	
Noch zu entdecken: die größte amerikanische Dichterin unserer Zeit. Djuna Barnes (1984)	151
Dokumente einer Epoche	
Photographien von Gisèle Freund (1985)	161
Stille Liebe	
Dokumente der Erinnerung: Die Photographien von Walker Evans (1993)	166
Die Warteschleifen der Erinnerung	
Gerhard Richter im Albertinum Dresden (2004)	171

Vergehende Zeit, bleibende Bilder (2007) 178

Gespräche

Klaus Schöning. Gespräch mit Jürgen Becker (1970) 188

Ralf Siepmann. Akustik der neuen Wirklichkeit

»Der Rundfunk braucht das Hörspiel«

Ein Gespräch mit Jürgen Becker (1991) 199

Wolfgang Heidenreich. Selbstauskunft

Ein Werkstattgespräch mit Jürgen Becker (1996) 207

Renatus Deckert. Gespräch mit Jürgen Becker (2010) 240

Reden

Kunst und Gesellschaft

Eine Rede anlässlich der Verleihung des Kölner Kunstpreises 1968 268

Rede zum Döblin-Preis 1979 274

»Rückkehr zur einfach menschlichen Anständigkeit«

Laudatio auf Hans Mayer zur Verleihung des Heinrich-Böll-Preises

der Stadt Köln am 16. 12. 1980 281

»Ein wahrhaft beispielhaftes Doppelleben«

Laudatio auf Helmut Heißenbüttel zur Verleihung des Heinrich-Böll-

Preises der Stadt Köln am 6. 11. 1984 293

Laudatio auf John Ashbery zur Verleihung des Horst-Bienek-

Preises für Lyrik 1991 303

»Vom Dichten nebenbei«

Dankrede zum Peter-Huchel-Preis 1994 311

»Das Vergangene wieder vergegenwärtigen«

Dankesrede zum Uwe-Johnson-Preis des Jahres 2001 317

Poesie und Praxis

Jenaer Vorlesung (2008) 327

Schillers unverwischbare Spur	
Dankesrede zur Verleihung des Schiller-Rings der Deutschen Schillerstiftung am 14. Mai 2009 in der Akademie der Künste in Berlin	347
Dankesrede zur Verleihung des Günter-Eich-Preises der Medienstiftung der Sparkasse Leipzig 2013	357
Vom Mitschreiben der Wirklichkeit	
Dankesrede. Gehalten bei der Verleihung des Georg-Büchner- Preises (2014)	366
Nachwort	
Gabriele Ewenz.	378
Nachweise	392
Bibliographie (Auswahl)	397
Personenregister	411

Rezensionen und Aufsätze

Die Revolte der Widersprüche

»Die einfachste surrealistische Tat besteht darin, mit Revolvern in der Hand auf die Straße zu gehen und solange wie möglich blind in die Menge zu schießen«, schrieb André Breton, Chef-Ideologe der surrealistischen Bewegung.

Der so auf die radikalste Formel gebrachten Revolutionsbereitschaft der Breton'schen Maximen blieb indessen diese Aktion erspart. Vielmehr entstanden Gebilde, surrealistische Gebilde, die die künstlerische Landschaft des 20. Jahrhunderts ausformen halfen. Die Ergebnisse sind inzwischen klassifiziert und verhalten sich durchaus konträr dem Breton'schen Satz: »Vor allem soll man vor der Anerkennung der Masse fliehen« – was den Surrealisten auch ohne Anstrengung gelang. Daß die surrealistische Kunst schließlich ins Museum wanderte, war einer der Widersprüche, der die Bewegung mit in Frage stellte. Aber die Geschichte des Surrealismus ist nicht zuletzt die Geschichte seiner Gefährdung durch seine Widersprüche.

Was ist überhaupt Surrealismus? Ihn heute zu definieren heißt eine Synthese bilden, eine Synthese aus dem Wandel seiner Definitionen, Regeln und Absichten. Sicher ist, daß der Surrealismus primär keinen Stil brach, keinen Stil schuf – wie vergleichsweise der Kubismus. Sicher ist ebenso, daß sich der Surrealismus keineswegs allein im künstlerischen Ausdruck verstanden wissen wollte. André Breton und Philippe Soupault übten sich zunächst im Schreiben automatischer Texte, außerdem entdeckten sie jene außerordentlichen Zustände, die die Vorzimmer des Wunderbaren sind, also Traum, Hypnose, Halluzination.

Somit siedelte der Surrealismus auf dem jenseitigen Ufer der

Wirklichkeit. Hier zu leben bedeutete die Absolutierung der Alogik, des Phantastischen, bedeutete die Herrschaft des Fiebers, der Nacht. Indessen besaß die Bewegung Impulse, die ihr über die eigenen Grenzen hinüberhalfen oder Tunnel ins offizielle Leben zurückschlügen. Fraglich, ob die Reflexionen über existentielle und künstlerische Möglichkeiten nicht schon ihre Reinheit aufs Spiel setzten. Gewiss jedoch, daß die Offizialisierung ihr zu einer Wirkung verhalf, die durchaus ihren Intentionen entsprach.

Von 1924 ab hören wir die ersten Stellungnahmen der Surrealisten selbst. Breton schrieb im ersten surrealistischen Manifest: »Surrealismus ist reiner psychischer Automatismus, durch den man sich vornimmt, sei es mündlich, sei es schriftlich, sei es auf ganz andere Weise, das wirkliche Funktionieren der Gedanken auszudrücken.«

Louis Aragon verkündete: »Das Surrealismus genannte Laster ist die in Unordnung gebrachte und leidenschaftliche Anwendung des Rauschgiftes Bild.«

Mit Paul Eluard, dem Lyriker, fügte sich eine neue Komponente in das theoretische Gerüst ein, die soziale Komponente, der Anspruch auf gegenseitige Kommunikation. Er sagt: »Der Surrealismus arbeitet dahin, die Unterschiede, die zwischen den Menschen bestehen, geringer zu machen.«

Mit der Veröffentlichung ihrer Thesen stieß die Bewegung auf neue Problemstellungen. Es erwies sich, daß die isolierende Selbstbeschäftigung die Theoreme sterilisierte, die doch revolutionären Elan keineswegs vortäuschend die Reibung am Realen verlangten. Daß es der logischen Sprache bedurfte, um alogische Sachverhalte auszudrücken, war bereits konzediert – der nächste Schritt führte ins kulturelle Engagement. Weiterhin wurde eingestanden, daß der Surrealismus als Erkenntnismethode ein durchaus ästhetisches Interesse entwickle hinsichtlich einer surrealistischen Literatur und Malerei. Welche Folge diese Konzession hatte, zeigt sich heute, wenn bei der Erwähnung des Begriffs

Surrealismus sich im Publikum vorzüglich Erinnerung an surrealistische Bildwerke einstellt. Daß die ausführliche Weise des surrealistischen Malens, das ja ein Malen des sachlichen, gleichviel irrealen Gegenstandes ist, den spontanen Akt des assoziierenden Träumens hintanstellt, hat selbst unter den Anhängern der Bewegung Verwirrung gestiftet. Indessen blieb es das Verdienst der Künstler, mittels ihrer Dokumente das surrealistische Phänomen überhaupt greifbar gemacht und über die Jahrzehnte in die Gegenwart geschleust zu haben. Selbst André Breton und Louis Aragon besannen sich auf die Verwandlungskraft der Poesie und verschmolzen ihre Vorstellungen in Rhythmus und Reim. Und Paul Eluard, der vielleicht bedeutendste Dichter des Surrealismus, widmete ihm seine ganze Person erst nach seiner Reverenz vor der Literatur.

Es verwundert nicht, daß die Anbetung aller revolutionären Tendenzen den Surrealismus in die magnetischen Felder der Politik zog. Seinen Vorstellungen von Revolte, die ja auch das soziale Empfinden umschlossen, mußte also eine politische Idee, wie sie der Kommunismus vortrug, verwandt genug erscheinen, um ihr vorerst Sympathie, später Beitrittserklärungen zu vermitteln. Jedoch bekam dieser Pakt dem Surrealismus ebenso schlecht, wie er dem Kommunismus keine Spuren einprägte. Lediglich Missverständnisse und Aufspaltungen – was den Surrealismus anging. Seine weitere Entwicklung war gezeichnet von Differenzen zwischen ihren Wortführern. Die gemeinsame Artikulation verstummte, die Richtungen trennten und verzweigten sich, nicht nur politische Diskrepanzen trieben Keile, man ging eigene Wege.

Exemplarisch der Fall Aragon. Louis Aragon, eine Kampfnatur, war der Realist unter den Surrealisten. Kennzeichnend für ihn sein Leitsatz: »Ich will wissen, an was ich mich halten kann.« Im Unterschied zu jenen, die die surrealistische Idee mit surrealen Mitteln durchzusetzen suchten, verlegte Aragon seine

menschliche und dichterische Aktivität aufs Irdische, Diesseitige. Abseits der Sekten spürte er dem Menschen nach, seine Konzeption zielte auf die Erneuerung des Menschen mittels der Revolte. Er entschied sich für das praktische Engagement, er hielt die Anerkennung des Kommunismus als Möglichkeit unter Möglichkeiten für ungenügend und verschrieb sich den Direktiven Moskaus. André Breton, der dem Surrealismus lediglich die Trotzische Variante des Kommunismus vorbehalten wollte, unterstellte ihm Verrat und schloß ihn aus der surrealistischen Gemeinde aus. Jedoch, dessen bedurfte es nicht allein, um die spätere Entwicklung Aragons festzulegen. Er schrieb seine Gedichte, als politischer Konvertit hatte er seinen Skandal, die Widerstandsbewegung sah ihn als Initiator und Kämpfer, nach dem Krieg propagierte er die engagierte Literatur und gab eine Zeitung heraus, in letzter Zeit machte er durch seinen Roman *La Semaine sainte* von sich reden – Tätigkeit genug, um dem französischen Publikum die Gewißheit zu geben, einen redseligen und beflissenen Autor mehr zu besitzen.

Auch Paul Eluard distanzierte sich bereits 1938 von der sich zersetzenden Gruppe, gab aber kurz vor seinem Tod, 1952, zu, daß der Surrealismus die »Befreiung« seiner Dichtung und seine »wunderbare Fähigkeit zu lieben« bewirkt habe. Paul Eluard war auf jeden Fall einer der profiliertesten Dichter, die der Surrealismus entließ: weniger Theoretiker und Propagandist als eben reiner Poet, von dem es hieß, er sei nur zufällig Surrealist gewesen. Um so widersprüchlicher mußte demnach seine Bindung an die Kommunistische Partei erscheinen, obwohl er während des Krieges als Widerstandskämpfer, danach als Funktionär eine enorme, teilweise internationale politische Einsatzfreude entwickelte. Aragon kommentierte zwar: »Mit seinem Beispiel wird eine gewisse Konzeption vom Dichter an den Nagel gehängt. Nichts kann mehr die Tatsache ändern, daß der alte Widerspruch überholt ist, der Widerspruch zwischen reiner Dichtung und Po-

litik« – angesichts seiner späteren Dichtungen jedoch muß man fragen, ob die neue Zufuhr von patriotischen und politischen Themen auch neue poetische Qualitäten enthalten habe. Die Flügel des Surrealismus trugen den Dichter Eluard in fruchtbares Land, aber er legte sie ab und trug sich in die Parteiliste ein – als ein Außenseiter, der seiner Isolation durch Eingliederung in die gelenkte Gemeinschaft zu entgehen suchte.

Versagte also der Surrealismus, der seine besten Talente verlor – u. a. René Char, Philippe Soupault, Tristan Tzara, Salvador Dalí? Nun, André Breton verließ das sinkende Schiff nicht, er lenkt es noch heute. Er verteidigte seine Gewässer, er lichtete und ergänzte die Mannschaft, wie es seiner Doktrin paßte. Sein Kampf galt mehr und mehr der inneren Reinheit der Bewegung, es war ein Kampf um verlorenes Terrain, gegen Unterströme, Unterwanderung. Angesichts der breiten Wirkung, die der Surrealismus inzwischen auf die Kunst übte, angesichts der Verworrenheiten, die unter der Flagge des Surrealismus fuhren, wettete er: »Es ist schon nicht möglich, daß der Surrealismus alles decken kann, was offen oder nicht in seinem Namen unternommen wird, von den geheimsten Teestuben Japans bis zu den strahlendsten Schaufenstern der Fifth Avenue. Im übrigen fühle ich mich verpflichtet, mich gegen jedes Anpassungsbestreben auszusprechen. Zu viele Bilder schmücken sich heute in der ganzen Welt mit dem, was die zahllosen Jünger nichts gekostet hat – alle diejenigen, die nicht wissen, daß es in der Kunst keinen großen Aufbruch gibt, der sich nicht unter Lebensgefahr vollzieht.«

Breton also schürte das surrealistische Feuer, indem er alle Nebenbrände löschte. Er exkommunizierte, wer den Abänderungen seines Reglements widersprach, er schloß die Tür vor Gästen und Besuchern. Indessen drosselte dieser radikale Purismus jede Blutzufuhr ab. Die alten Zeugnisse verblaßten, die neuen Sensationen blieben aus. So nahm Breton den zweiten Weltkrieg zum Anlaß, den Surrealismus zu verpflanzen. Er ging *nicht*,

wie seine ehemaligen Freunde Aragon und Eluard, in die Résistance, vielmehr emigrierte er nach Amerika, um dort eine intensive surrealistische Missionstätigkeit zu entfalten. Ohne Zweifel erfolgreich. Die amerikanische Sentimentalität gegenüber den Demonstrationen des europäischen Geistes ausnutzend, sammelte die surrealistische Idee eine Legion echter und halbechter Talente um sich – und Amerika hatte seinen neuen Stil. Eine wichtige Entdeckung Bretons war auf jeden Fall Aimé Césaire, der schwarze Orpheus von den Antillen. Wenngleich Césaire sich weigerte, als Surrealist etikettiert zu werden, wirkte die zornige Lava seiner Sprache nachgerade stimulierend auf den erschlafften Elan der Europäer. Césaires Wortwelt, durchleuchtet von Trancen und Tropen, enthielt jenes »Rauschgift Bild«, das die ersten Surrealisten aus ihren Träumen gefiltert hatten. Breton feierte dieses erregende Phänomen, und im gleichen Sinne löste er nun seine Formeln zugunsten verschiedener Einflüsse auf. Er betrieb eine Archäologie der surrealistischen Kunst, deren Vorläufer er in den magischen und steinernen Dokumenten wilder Kulturen suchte. Zurückgekehrt nach Frankreich, überraschte er dort seine Anhänger durch seine neue Toleranz gegenüber Richtungen, von denen er sich eine Weiterentwicklung der surrealistischen Idee versprach. Aber dem Surrealismus fehlte jenes Erlebnis, das den Stilen und Strömungen die entschleierte Gesichter der Katastrophe gezeigt hatte: der Krieg. Die Vorstellungen von Anarchie waren inzwischen durch Tatsachen belegt oder übertroffen. Der Alptraum hatte sich realisiert. Eine Renovierung der surrealistischen Vision mußte als ein Akt der Denkmalpflege erscheinen. Die aktuelle Kunst ging ihre Wege – Engagierte, Existentialisten, Abstrakte. Wiederholt also die Frage: Versagte der Surrealismus, insofern die Anschlüsse nicht klappten?

André Breton hatte geschrieben: »Alle Ideen, die siegen, eilen ihrem Untergang entgegen.« Überblickt man heute die Geschichte des Surrealismus, ist sie eine Kette von abwechselnden

Siegen und Niederlagen, Teilerfolgen, Teilverlusten. Einen endgültigen Sieg oder einen Todesstoß hat der Surrealismus nie erfahren – wie nie eine Erkenntnis oder eine Kunst vor ihm.

Eine ästhetische Richtung ist kein Staatsgedanke, der inthronisiert und wieder gestürzt wird. Der Existentialismus löste den Surrealismus nicht ab, sondern tangierte ihn. Art brut, die Bildrevolte der »Primitiven« und »Irren«, revoltierte nicht gegen ihn, sondern stand auf seinen Schultern, und Breton half die Leiter halten. Die neue abstrakte Malerei war nicht der Gegenpol der surrealistischen, vielmehr in ihrer letzten Entwicklung knüpfte sie an den Surrealismus an. Tachismus – der jüngste Aufstand der Innenwelt gegen den Akademismus der Gewohnheit, die Renaissance der spontanen Griffe und Akte – von Breton ebenfalls unterschrieben und beglaubigt.

»Niemand«, schrieb einmal der Schriftsteller Luc Bérимont, »niemand kann heute mehr an die Dichtung, die Malerei und das Theater herangehen, wenn er nicht die Lehre des Surrealismus verstanden, innerlich verarbeitet und überwunden hat.«

So surrealisiert heute vieles in Zeitschriften und Ausstellungen vor sich hin – *ohne* überwunden zu haben. So erkennt man im Gewirr der Neben- und Abstellgleise die neuen Richtungen, die die Stationen des Surrealismus hinter sich gelassen haben und nun ins Ungewisse führen – Ionesco und das absurde Theater, Paul Celans Sprachträume, Günter Grass' Zaubereien, bis zu Horst Bieneks Versuch, einen deutschen Neo-Surrealismus zu legitimieren. Was heute am Surrealismus antiquiert dünkte, wäre der Versuch, seine Theorien, die er selbst aufhob, zu regenerieren. Er hat Baumschulen gepflanzt, die dem Kahlschlag widerstanden und heute ausgewachsen sind. Er hat Früchte geworfen, seltsame, bittere, faszinierende. Er hat das bedrohte Wunder vor der Frostgrenze gerettet, hinter der das Schweigen beginnt.

Heimatlose Poesie Zu den Dichtungen Yvan Golls

In der expressionistischen Lyrik-Anthologie *Menschheitsdämmerung*, deren erste Ausgabe 1920 erschien, findet sich über Yvan Goll die biographische Notiz: »Yvan Goll hat keine Heimat: durch Schicksal Jude, durch Zufall in Frankreich geboren, durch ein Stempelpapier als Deutscher bezeichnet.« Dreißig Jahre später, kurz vor seinem Tod, äußerte Goll, daß er »mit einem französischen Herzen, deutschem Geist, jüdischem Blut und einem amerikanischen Paß« sterbe. Aus diesen Hinweisen auf Herkunft und Staatsangehörigkeit spricht am wenigsten der Stolz der Internationalität, spricht vielmehr eine ironische Trauer über die Heimatlosigkeit, die Golls Leben und Werk zeichnet. In den Jahrzehnten der europäischen Wirren abwechselnd in Europa und Amerika lebend, schrieb Goll seine Dichtungen in drei Sprachen, und über drei Sprachräume haben sie sich verstreut. Im französischen und englischen haben sie Wohnrecht, der deutsche hat jüngst begonnen, sich ihrer zu erinnern. Doch bleibt die Tatsache, daß Yvan Goll, einst in der Spitzengruppe der neuen Poesie, in den historischen Hintergrund gerückt ist. Die ältere Generation hat ihn vergessen, die junge nimmt ihn nicht wahr. Die wenigen Publikationen der letzten Jahre blieben ohne Wirkung; selbst Golls zehnjähriger Todestag im Februar verging ohne die üblichen Requiems im Feuilleton. Wieder ist festzustellen, daß die Folgen der deutschen Kunstdiktatur der dreißiger und vierziger Jahre sowie deren Folgen nach wie vor wirksam sind. Es genügt nicht, daß wir die Literatur der jüngsten Vergangenheit im Komplex überblicken; zu viele Einzelwerke sind

noch verschollen, zu viele Dichter – zu Unrecht – vergessen. Ihre Kenntnis würde auch manche Äußerungen der zeitgenössischen Literatur unter andere Aspekte rücken: zum Beispiel dünkte das sogenannte absurde Theater weniger überraschend, wenn das dramatische Werk Yvan Golls bekannt wäre. Goll experimentierte bereits 1920 mit den Möglichkeiten der alogischen Szene sowie den heute legitimen technischen Bühnenn Mitteln des Films und der Schallplatte. »Das neue Drama wird alle technischen Mittel zu Hilfe ziehen«, schrieb Goll im Vorwort seiner »Überdramen«, und in seiner Theorie des »Überrealismus« heißt es: »Alogik ist heute der geistige Humor, also die beste Waffe gegen die Phrasen, die das ganze Leben beherrschen ... Die dramatische Alogik soll alle unsere Alltagsgespräche lächerlich machen ... Gleichzeitig wird Alogik dazu dienen, das zehnfache Schillern eines menschlichen Gehirns zu zeigen, das das eine denkt und das andere spricht und sprunghaft von Gedanke zu Gedanke schweift, ohne den geringsten scheinbar-logischen Zusammenhang.« Ich weiß nicht, ob Ionesco Goll kennt: jedenfalls haben sich Golls Intentionen im französischen Theater wiederholt, und Ionescos Sprachsatire und Dialogtechnik sehen sich in Golls Manifestierung der Alogik theoretisch begründet. Mithin dünken die dramatischen Arbeiten Golls, soweit sie der vorliegende Band *Dichtungen* bekannt macht, aktuell. Gleichwohl posthum. Ihre Neuveröffentlichung trifft sich mit einer derzeit möglichen Schreibweise, die ihrerseits Golls Kühnheiten erhellt. Seine Stücke haben Versuchscharakter; ob sie sich für die Theaterpraxis hergeben, bleibt jedoch fraglich. Goll verfuhr kaum nach dramaturgischen Regeln; die Ereignisse sind ins poetische Rankenwerk verflochten, nicht strukturiert. Der ausschließlich sprachliche Impuls stellt den dramatischen hintan; die Reihung der Szenen erfolgt nach Einfall und Zufall. Selbst *Melusine*, am ehesten noch »gebautes« Stück, lebt mehr von der Metaphorik denn von den dramatischen Qualitäten. Gewiß, Goll war kein