

ob der laute Lärm des Tages und die betäubende Geschwätzigkeit der Einbildung, die auf denselben sich zu beschränken eitel ist, noch Raum für die Teilnahme an der leidenschaftslosen Stille der nur denkenden Erkenntnis offen lasse.
Berlin, den 7. November 1831.⁹⁶

⁹⁶ Hegel, Werke, III 25.

Franz-Hubert Robling

Enzensbergers *Untergang der Titanic* als Paradigma eines „Schiffbruchs mit Zuschauer“

1. Im Jahre 1978 publizierte Hans Magnus Enzensberger ein umfangreiches Gedicht in Buchlänge mit dem Titel *Der Untergang der Titanic*. Der Text traf in der Bundesrepublik auf eine Situation politisch-gesellschaftlicher Umorientierung. Die Hoffnungen der Studentenbewegung auf soziale Veränderungen hatten sich nicht erfüllt. Nur die wenigsten Teilnehmer des Aufbruchs von 1968 fanden jetzt noch den Mut zum kräftezehrenden Marsch durch die Institutionen. Eine Minderheit entschloß sich zum bewaffneten Kampf mit terroristischen Mitteln gegen das Establishment und seine Repräsentanten, die Mehrheit wandte sich jedoch von der aktiven Politik ab und zog sich ins Privatleben zurück.

Auch Enzensberger hatte sich nach einer Phase deutlicher Affinität zum Marxismus, die allerdings jeden politischen Dogmatismus und Propagandismus vermied, von den Erwartungen der Linken verabschiedet. Ausdruck dieser Haltung war die Tatsache, daß er 1975 die Leitung des von ihm gegründeten und unter den linken Intellektuellen sehr einflußreichen *Kursbuchs* niederlegte.¹ 1978 veröffentlichte er den Essay *Zwei Randbemerkungen zum Weltuntergang*, in dem er gnadenlos mit der dogmatischen Weltfremdheit der Marxisten abrechnete. Er forderte sie dazu auf, die bedrohlichen Entwicklungen der Gegenwart wie die ungebrochene Weltexpansion des Kapitalismus, inner- und außerstaatliche Aufrüstung, Genmanipulation und zunehmende Umweltzerstörung als permanente Krisenerscheinungen und Merkmale einer „negativen Utopie“ zur Kenntnis zu nehmen, welche die positive Utopie der sozialistischen Verbesserung aller Lebensverhältnisse längst abgelöst und sich statt dessen im allgemeinen Bewußtsein ausgebreitet habe. Die Apokalypse habe als Endpunkt aller Verhältnisse ausgedient; sie sei heute zum Dauerzustand geworden. Außerdem, so Enzensberger, „ist der Untergang kein Gleichmacher mehr, im Gegenteil. Er ist von Land zu Land, von Klasse zu Klasse, von Ort zu Ort verschieden; während er die einen ereilt, betrachten die andern ihn auf dem Fernsehschirm.“²

¹ Frank Dietschreit / Barbara Heinze-Dietschreit, Hans Magnus Enzensberger, Stuttgart 1986, 102ff., 107.

² Hans Magnus Enzensberger, *Zwei Randbemerkungen zum Weltuntergang*, 1978, in: Ders., *Der Fliegende Robert. Gedichte, Szenen, Essays*, Frankfurt a.M. 1989, 281–293; hier: 282, 284.

2. Diese kollektiven und individuellen Erfahrungen der Siebziger Jahre hat Enzensberger im Gedicht vom *Untergang der Titanic* verarbeitet. Die Titanic stieß auf der Jungfernfahrt von Southampton nach New York in der Nacht zum 15. April 1912 bei der Großen Neufundlandbank mit einem Eisberg zusammen. Obwohl sie als unsinkbar galt, ging sie in weniger als drei Stunden unter. Von den 1308 Passagieren und 898 Mann Besatzung konnten nur 703 gerettet werden. Dieser Untergang läutete das Ende des naiven Glaubens an die Allmacht der Technik und den unaufhaltsamen Fortschritt ein. Enzensberger hat das Ereignis zum Gegenstand eines Poems und zugleich zu einer Allegorie für seine Art des Abschieds von den politischen Hoffnungen der Studentenrevolte gemacht. Mehrere Themenkreise lassen sich im Gedicht unterscheiden.³ Da wird zunächst die Welt auf dem Luxusship beschrieben: Passagiere und Besatzung aus verschiedenen Ländern, die kostbare Ausstattung der Räume, Vergnügungen und Zeitvertreib, die Speisefolge der illustren Diners.⁴ Wie ein Kaleidoskop entfaltet sich das Ganze noch einmal nach der Kollision des Dampfers mit dem Eisberg, als das Wasser unaufhaltsam in den Schiffkörper eindringt, das Bewußtsein von der herannahenden Katastrophe aber erst langsam bei den Menschen um sich greift und dann die einen sterben müssen, die anderen sich retten können und „ganz am Ende [...] der dunkle Bug“ lotrecht versinkt „wie ein absurder Turm“.⁵ Daneben thematisiert das Gedicht Biographisches aus dem Leben des Autors und die Entstehung des Poems selbst. Der Leser erfährt, daß Enzensberger die erste Fassung des Textes schon auf einer Reise nach Kuba zu schreiben begann. Das Manuskript ging ihm aber auf dem Postweg nach Europa verloren. Später, in Berlin, hat er das Gedicht dann vollendet.⁶ Eingesprengt in Schilderungen und Rückblicke sind Orientierungs- und Deutungsversuche zur politischen, kulturellen und sozialen Gegenwart des lyrischen Ichs, also zu Fragen der wissenschaftlichen Erkenntnis, zu politischen Hoffnungen und Illusionen der 68er-Generation, zu allgemeiner Apathie bzw. Ratlosigkeit, grassierender Endzeitstimmung und den Surrogaten der Flucht aus diesen Gefühlslagen.⁷ Ein letzter Themenkreis des Gedichts gilt der Kunst selbst und dem Untergang als ästhetischem Thema. Hier werden Gemälde mit apokalyptischen Motiven und der malerische wie auch der poetische Schaffensvorgang behandelt. Provokativ wirkt dabei auf den Leser der Hinweis, daß die Darstellung der Schrecknisse dem Künstler selbst großes ästhetisches Vergnü-

³ Vgl. Hans-Thies Lehmann, *Eisberg und Spiegelkunst. Notizen zu Hans Magnus Enzensbergers Lust am Untergang der Titanic*, 1978, in: Reinhold Grimm (Hg.), *Hans Magnus Enzensberger*, Frankfurt a.M. 1984, 312–334; hier: 314ff.

⁴ Hans Magnus Enzensberger, *Der Untergang der Titanic. Eine Komödie*, Frankfurt a.M. 1981, z.B. im 2., 4., 10., 22., 25. Gesang.

⁵ Ebd. 56.

⁶ Ebd. 21, 26.

⁷ Z.B. die Glossen „Erkenntnistheoretisches Modell“, 73ff.; „Forschungsgemeinschaft“, 87f.; „Fachschaft Philosophie“, 93f.; „Schwacher Trost“, 57ff.; „Nur die Ruhe“, 69f.

gen bereite.⁸ Wie sich zeigt, vereinigt das Gedicht also sehr disparate, nicht leicht auf einen Nenner zu bringende Themen und Aspekte. Doch der Ariadnefaden zum Verständnis des Textes findet sich beim Blick auf die zugrundeliegende Darstellungskonstellation: den „Schiffbruch mit Zuschauer“.

3. Im Jahr 1979, ein Jahr nach Enzensbergers *Untergang der Titanic*, veröffentlichte Hans Blumenberg seine kleine Schrift *Schiffbruch mit Zuschauer*, die den Untertitel *Paradigma einer Daseinsmetapher* trägt. Darin verfolgt er die Bedeutungsentwicklung dieser Metapher in Literatur und Philosophie von der Antike bis heute als Ausdruck der elementaren Situation des Menschen, der sein Leben zwar im allgemeinen auf dem Lande führt, „die Bewegung seines Daseins im ganzen jedoch [...] bevorzugt unter der Metaphorik der gewagten Seefahrt zu begreifen [sucht].“ Der Schiffbruch ist dabei „so etwas wie die ‚legitime‘ Konsequenz der Seefahrt“; das Gegeneinander von festem Land und unstemtem Meer das leitende Schema für „das Paradox der Daseinsmetaphorik.“⁹

Drei von Blumenberg zur Illustration seines Vorhabens ausgewählte antike Texte können die Darstellungskonstellation von Enzensbergers Poem erläutern, da sie die hier eingenommenen Perspektiven freilegen. Der erste ist ein Gedichtfragment des Alkaios. Es beschreibt die Situation des vom Schiffbruch Bedrohten auf dem Meer: „Wir inmitten / treiben im Sturme auf schwarzem Schiffe. / Das Ungewitter bracht‘ uns in Todesnot“, lauten die entsprechenden Zeilen.¹⁰ Der zweite Text nimmt dieses Motiv in abgewandelter Form aus der Sicht des Zuschauers auf. Es ist Horazens Ode über das auslaufende, vom Untergang bedrohte Schiff: „Trägt von neuem, o Schiff, dich in das Meer die Flut? / O, was tust du? Mit Macht strebe dem Hafen zu! [...] [Kein Gott ist mehr da,] den du rufest, wenn dich neue Gefahr umdrängt! [...] Du, erst neulich mir noch Ärgeris und Verdruß, / Jetzt sehnsüchtigen Drangs, ängstlicher Sorge Ziel, / Flieh die Wogen des Meers, das / Durch die hellen Kykladen braust!“¹¹ Hier spricht jemand wie nach überstandem Schiffbruch und voll Furcht, die Katastrophe könnte sich bei erneuter Ausfahrt wiederholen. Seine Haltung ist die des Klagens und Warnens. Sie ermöglicht Aussagen in drei Zeitstufen: zum gegenwärtig ablaufenden, zum vergangenen und zum künftigen Geschehen, wogegen das aus der Perspektive des Beteiligten geschriebene Gedicht des Alkaios nur Vergangenheit und Gegenwart (das Heraufziehen und Wüten des Sturmes) kennt.¹² Der dritte Text stammt aus dem Epos *De rerum natura* des Lukrez und

⁸ Vgl. etwa die Glossen „Apocalypse. Umbrisch, etwa 1490“, 12f.; „Abendmahl. Venezianisch, 16. Jahrhundert“, 31ff.; „Der Raub der Suleika. Niederländisch, Ende 19. Jahrhundert“, 81 ff.

⁹ Hans Blumenberg, *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*, Frankfurt a.M. 1997, 9, 13.

¹⁰ Alkaios, Fragment 46aD. übers. von Max Treu., in: Ders. (Hg.), *Alkaios. Griechisch und deutsch*, 2. Aufl., München 1963, 41.

¹¹ Horaz, Oden I, 14, übers. von Hans Färber, in: Ders. (Hg.), *Horaz, Sämtliche Werke, lateinisch-deutsch nach Kayser, Nordenflycht und Burger*, 2. Aufl., Darmstadt 1967.

¹² Ein anderes Fragment des Alkaios, 119/120/122D, das mit 46aD in Zusammenhang steht, legt den Gedanken nahe, daß das Sturmgedicht paränetischen Charakter hatte und zu den

beschreibt die Situation des Schiffbruchs mit Zuschauer als genußvoll distanzierte Beziehung: „Wonnevoll ist's bei wogender See, wenn der Sturm die Gewässer / aufwühlt, ruhig vom Lande zu sehen, wie ein andrer sich abmüht [...]“.13 Hinter dieser Haltung steckt, wie Lukrez erklärt, keine Schadenfreude über den Unglücklichen, sondern das Lustgefühl dessen, der sich als Unbeteiligter der Betrachtung eines Geschehens hingibt. Die ganze Konstellation kann zugleich als Metapher für die Einstellung des Philosophen gegenüber der Wirklichkeit gelten, denn sie demonstriert bei Lukrez augenfällig den moralischen Gewinn der Sicht auf das Leben von einer festen philosophischen Position aus, und zwar der Lehre Epikurs. Kennzeichnend für diese Zuschauerhaltung ist das ästhetische Vergnügen bei der Betrachtung selbst schrecklicher Ereignisse, ein Affekt, den später Schiller, Mendelssohn und selbst die Popularphilosophen des 18. Jahrhunderts sowie die Theoretiker des Erhabenen analysiert haben.14 Auch die Gedichte von Alkaios und Horaz werden traditionell als Metaphern gelesen, und zwar für das bedrohte Staatsschiff. Bei dem griechischen Dichter geht es um die Situation in Mytilene auf Lesbos, wo ein gewisser Myrsilos die Alleinherrschaft an sich gerissen hatte und mit seiner Tyrannis das friedliche Zusammenleben der Menschen störte.15 Der römische Dichter denkt an die politischen Wirren des Bürgerkriegs gegen Ende der römischen Republik zurück und warnt vor einer Wiederholung ähnlicher Ereignisse auch in den scheinbar friedlichen Zeiten des Kaisertums. Seine Sorge erklärt sich daher, daß er die schlimme Zeit selbst miterlebt hat und eine erneute Havarie des „Staatschiffs“ befürchtet.16

Was Blumenberg in seinem Buch *Schiffbruch mit Zuschauer* als drei Varianten der Daseinsmetaphorik präsentiert, läßt sich auch zur Analyse von literarischen Darstellungsweisen verwenden. Er hat seltsamerweise die literarisch-wirkungsästhetische Dimension der Schiffbruchmetapher kaum berücksichtigt, obwohl das Thema an verschiedenen Stellen seines Buches anklingt.17 Nach

Kampfliedern des Dichters gehörte, also auch auf Zukünftiges gerichtet war. Doch für die Zwecke der vorliegenden Untersuchung ist nur die Perspektive des Beteiligten interessant. Vgl. Treu, Alkaios, 43 und 163.

13 Lukrez, *Von der Natur I*, 1f., lateinisch-deutsch hg. und übersetzt von Hermann Diels, München 1993, vgl. Blumenberg, *Schiffbruch*, 28f.

14 Ebd. 31f., 65ff. Vgl. Friedrich Schiller, *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen*, in: *Sämtliche Werke*, 4. Aufl., München 1967, V 358–372. Zum Problem siehe Carsten Zelle, *Schiffbruch vor Zuschauer. Über einige popularphilosophische Parallelschriften zu Schillers Abhandlung über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen in den achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts*, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft Bd. XXXIV*, 1990, 289–316 sowie Gert Ueding, *Katastrophenliteratur oder die Lust am Untergang – auf dem Papier*, in: Horst Dieter Becker, Bernd Domres, Diana von Finck (Hg.): *Katastrophen-Trauma oder Erneuerung?* Tübingen 2001, 163–182.

15 Vgl. Treu, Alkaios, 161.

16 Vgl. Blumenberg, *Schiffbruch*, 14f., 46ff. Diese allegorische Deutung wurde zuerst von Quintilian, *Institutio oratoria VIII*, 6, 44 vorgetragen. Zum Problem vgl. auch Otto Seel, *Zur Ode I, 14 des Horaz. Zweifel an einer communis opinio*, in: Doris Ableitinger / Helmut Gugel (Hg.), *Festschrift Karl Vretska zum 70. Geburtstag*, Heidelberg 1970, 204–245.

17 Vgl. Blumenberg, *Schiffbruch*, 21, 43f.

seiner Vorgabe kann man den Untergang eines Schiffes von drei Perspektiven aus betrachten: vom unmittelbar betroffenen Akteur, vom positiv oder negativ kommentierenden und vom genußvoll das Schauspiel betrachtenden Zuschauer aus. Dazu kommen als vierte und fünfte Perspektive die des Autors bzw. des lyrischen Ichs und die des Lesers, obwohl diese beiden sich von den ersten drei qualitativ unterscheiden: Sie beziehen sich auf die Vorstellungsebene (das „Wie“), wogegen Akteur, Kommentator und Zuschauer die Realitätsebene (das „Was“) repräsentieren – natürlich wiederum nur für Autor und Leser, was zeigt, daß alle fünf Perspektiven verschränkt sind. Wenn man davon ausgeht, daß das ästhetische Vergnügen am Schrecklichen eines der stärksten und ältesten literarischen Wirkungsmittel ist, wie ebenfalls schon seit der Antike die Debatte um die tragische Katharsis belegt, dann wird Enzensbergers Wahl des Schiffbruchstospos für sein Gedicht von einem ähnlichen Wirkungskalkül her motiviert sein.18 Damit bietet sich ein rhetorisch-literarischer Interpretationsansatz an, der die poetische Aussage vor allem von der Wirkungstechnik her zu entschlüsseln sucht. Doch zuvor sei kurz die Form des Textes genauer bestimmt.

4. Enzensberger hat sein Poem im Untertitel *Eine Komödie* genannt. Wer aber jetzt ein Drama mit Akteinteilung erwartet, sieht sich getäuscht. Statt dessen findet der Leser eine „poetische Großform“ vor, wie Enzensberger einen ähnlich komponierten Text von William Carlos Williams bezeichnet hat, „die spezifisch modern ist und keine erzählerischen Absichten verfolgt“.19 Sie besteht aus 33 „Gesängen“ und aus dazwischengeschalteten Glossen, die das in den „Gesängen“ dargestellte Geschehen oder die begleitenden Reflexionen erklären und kommentieren.20 Die „Gesänge“ enthalten mal Strophen, mal durchlaufenden Text. Verse und Liedform gibt es nur in zwei „Gesängen“, wo Kirchenlied, Schlager und Folksong imitiert werden.21 Sonst herrscht Prosa vor in allen Schattierungen von einfacher Alltagssprache bis zum Duktus kunstvoller Rhythmisierung. Gern verwendet der Autor auch permutierende lexikalische und syntaktische Stilmittel der Konkreten Poesie. Durchgehendes Bauprinzip des Textes ist die Montage, welche die verschiedensten Augenzeugenberichte, Nachrichten, Buchtitel, eine Tabelle, Schlager und politische Slogans, Begriffe aus den marxistischen Klassikern, Zitate aus Enzensbergers Werken sowie Sprich- und Fremdwörter collagiert. Auch das Untergangsmotiv als Teil des Themas „Tod und Sterben“ kommt in vielen Variationen vor. All das macht den Text zu einem poetischen Gebilde, das weder „dramatisch“ noch „episch“, auch

18 „Es gibt keine Kunst ohne das Vernügen“, heißt es in der Glosse „Abendmahl“, die sich auf ein Gemälde bezieht. „Das gilt auch für die endlosen Kreuzigungen, / Sintfluten und Bethlehemitischen Kindermorde, / die ihr [sagt der Maler zu seinem Publikum], ich weiß nicht warum, / bei mir bestellt.“ Enzensberger, *Untergang*, 32.

19 Hans Magnus Enzensberger, William Carlos Williams, in: *Ders., Einzelheiten II. Poesie und Politik*, Frankfurt a.M. 1963, 29–49; hier: 42.

20 Vgl. zu den Glossen die Beispiele in Anm. 7 und 8.

21 Im 13. und 20. Gesang.

nicht einfach traditionell „lyrisch“ genannt werden kann, sondern erst in der Kombination des Heterogenen sowie in der Sprengung der Gattungsgrenzen zur modernen Lyrik gerechnet werden muß und daher als Gedicht zu bezeichnen ist.²²

Vor allem der Untertitel *Komödie* verweist auf das Überschreiten der Gattungsgrenzen im Gedicht. Enzensberger bezieht sich damit auf die *Divina Commedia* Dantes, die auch kein Drama, sondern ein Epos ist, das die Wanderung des Dichters von der Hölle über den Läuterungsberg bis zum Paradies beschreibt. Dante versteht unter „*comoedia*“ eine erzählende Dichtung, die die Handlung vom Negativen zum Positiven führt und – anders als die „*tragoedia*“ – im niedrigen Stil geschrieben ist. Jede der drei „*Canticas*“, in denen Dante die Stationen seiner Wanderung darstellt, besteht aus 33 Gesängen in gereimten jambischen Dreizeilern (Terzinen).²³ Auch Enzensbergers Text umfaßt 33 „Gesänge“, wobei allein der erste Gesang, der den Beginn der Katastrophe schildert, Dreizeiler – aber ohne Reim – enthält. Erzählerisch verfährt er nur streckenweise, da der Bericht über den Ablauf des Schiffsunglücks immer wieder durch reflektierende Einschübe unterbrochen und auch die Chronologie der Ereignisse nicht respektiert wird.

5. Zur Erschließung der Botschaft dieses labyrinthischen, aus heterogensten Elementen und verschiedensten Sprachformen montierten Gedichts werden jetzt die darin vorkommenden Zuschauerperspektiven und ihre rhetorische Gestaltung exemplarisch analysiert. Dazu sei zunächst die Szene im 1. Gesang herangezogen, die allerdings nicht aus der Seh-, sondern aus der Hörerfahrung gestaltet ist: der des einsamen Funkers in seiner Kabine. „*Einer horcht. Er wartet. Er hält / den Atem an [...]*“, heißt es einleitend. Dann etwas später: „*Jetzt aber! Jetzt: / Ein Knirschen. Ein Scharren. Ein Reiß. / Das ist es. Ein eisiger Fingernagel, / der an der Tür kratzt und stockt. / Etwas reißt.*“²⁴ Dies ist die Wahrnehmung eines von dem Unglück Betroffenen, der einem unheimlichen Ereignis ausgeliefert ist. Doch der Darstellungston bleibt nicht lange nah am Geschehen, sondern geht bald auf Distanz: „*Das war der Anfang. Der Anfang vom Ende ist immer diskret. / Es ist elf Uhr vierzig / an Bord. Die stählerne Haut / unter der Wasserlinie klafft, / [...] aufgeschlitzt / von einem unvorstellbaren Messer. / Das Wasser schießt in die Schotten.*“²⁵ Zwar ist im Gebrauch der Metapher vom „unvorstellbaren Messer“ immer noch das Entsetzen spürbar, aber die vorhergehende kühl feststellende Sentenz „*Der Anfang vom Ende ist immer diskret*“ hat die Erlebnisebene schon durchbrochen und den Vorgang zum Thema intellektueller Reflexion gemacht. Mit Ausrufen, Aufzählung und

²² Zum Verhältnis moderner Gedichte gegenüber der Tradition vgl. etwa Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des 17. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts*, 2. Aufl., Reinbek bei Hamburg 1968, 166f.

²³ Barbara Wiedemann-Wolf, *Die Rezeption Dantes und Ungarettis in Enzensbergers Untergang der Titanic*, arcadia 19 (1984) 252–268; hier: 253f.

²⁴ Enzensberger, *Untergang*, 7, 8.

²⁵ Ebd. 9.

Metaphorik wirkt die Sprache zunächst affektiv-pathetisch, dann durch die distinktiv schärfende *definitio*, in der „Anfang“ und „Ende“ zusammengespannt werden, intellektuell-distanzierend, ja sogar leicht sarkastisch. Rhetorisch gesehen verbinden sich hier *movere* und *docere*, jedoch so, daß ihr Wirkungseffekt gegenseitig durchkreuzt wird.

Die Sicht des ästhetisch genießenden Zuschauers zeigt sich am besten in der Glosse „*Der Eisberg*“, die sozusagen dem ‚Stein des Anstoßes‘ und Anlaß der Katastrophe gewidmet ist. „*Der Eisberg kommt auf uns zu / unwiderruflich*“, heißt es einleitend. „*Siehe, er löst sich ab / von der Gletscherstirn [...]. [J]a, er ist größer / als alles was sich bewegt / auf dem Meer, / in der Luft / oder auf der Erde.*“ Die *exclamatio* am Satzanfang, die anthropomorphe Metaphorik und die parallele Setzung von Meer, Luft und Erde als Repräsentanten der Elemente, die einen biblischen Ton anschlägt, verweisen auf das Außerordentliche der Erscheinung. „*Man glaubt, das Sonnenfeuer / sich in den Fenstern / von hundert Palästen / spiegeln zu sehen*“; heißt es im einmontierten Zitat. Größe und Schönheit dieses Naturphänomens kennzeichnen es als einen erhabenen Gegenstand: „*Dieses Schauspiel / hebt die Einbildungskraft, / erfüllt aber auch das Herz mit einem Gefühle unwillkürlichen Schauders.*“²⁶ Verlebendigung und Detaillierung, also die stilistischen Wirkungsmittel rhetorischer *evidentia*,²⁷ erschaffen die Szenerie gleichsam vor den Augen des Lesers. Aber es bleibt nicht bei dem feierlichen Eindruck. „*Der Eisberg hat keine Zukunft*“, heißt es weiter. „*Er läßt sich treiben. / [...] Er ist nichts wert. / Die Gemütlichkeit / ist nicht seine starke Seite. / [...] Er geht uns nichts an, / treibt einsilbig weiter, / braucht nichts, / pflanzt sich nicht fort, / schmilzt.*“²⁸ Damit ist die Erhabenheit dahin; das vorherige Pathos von Schilderung und Metaphorik kontrastiert mit der Nüchternheit alltagsprachlicher Feststellungen; das Banale setzt sich antithetisch gegen die Größe und ironisiert sie.

Eine Kombination von Akteurs- und kommentierender Zuschauerperspektive bietet der 10. Gesang. „*Das ist also der Tisch, an dem sie saßen*“, heißt es einleitend. „*Du siehst, von außen, durchs Bullauge, B. / im Rauchsalon, einen russischen Emigranten, / wie er gestikulierend, eingehüllt / in blaues Gewölk aus guten Zigarren, [...] den Umsturz predigt. [...] Nun aber bemerkst du, am Nebentisch, / einen anderen Herrn, der sich voll Zorn / erhebt. Ein Textilfabrikant ist es, / aus Manchester, der sich beherrschen muß, / wenn er diesen Unsinn hört.*“ Er predigt die Disziplin: „*Unbedingt sagt er, müsse sie sein / mit zitterndem Schnurrbart, und eisern, / besonders an Bord eines Schiffes.*“²⁹ Hier wird zunächst eine ‚reale‘ kleine Erzählung fingiert, als ob zwei Passagiere an Bord, ein Sprecher und ein mit „du“ Adressierter, durch ein Bullauge in den Rauchsalon schauten und der eine dem anderen dort zwei Reisende ins Streitgespräch vertieft zeigte. Diese beiden sind der Anarchist Bakunin und Friedrich Engels,

²⁶ Ebd. 27f.

²⁷ Ansgar Kemmann, *Evidentia, Evidenz*, in: Gert Ueding (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Tübingen 1996, III Sp. 33–47; hier: Sp. 40.

²⁸ Enzensberger, *Untergang*, 28f.

²⁹ Ebd. 42f.

einer der Väter des wissenschaftlichen Sozialismus. Bakunin und Engels sind natürlich ebenfalls fiktive Personen auf der Titanic, aber sie repräsentieren eines der zentralen Themen des Gedichts: das Verhältnis zum Sozialismus. Gegen Ende der kleinen Szene folgt eine belehrende Maxime: „Am liebsten möchten alle gerettet werden, / auch du. Aber ist das nicht allzuviel verlangt von einer Idee?“³⁰ Der Bericht des einen der zuschauenden Passagiere wandelt sich jetzt zur direkten Anrede des lyrischen Ichs an den Leser. Es nimmt Stellung zum Thema „Sozialismus“, und zwar, wie die rhetorische Frage zeigt, skeptisch gegenüber den sozialistischen Heilsversprechungen, über die wohl auch Bakunin und Engels gestritten haben. Der synkritische Vergleich, der die beiden Akteure charakterisiert, verleiht der kleinen Erzählung etwas Unterhaltsames, wodurch die Maxime am Ende nur um so wirkungsvoller plaziert werden kann. Das *delectare*-Element der Synkrisis, eines beliebten Darstellungsmittels rhetorisch geformter Literatur, diente in der Tradition dazu, moralische Grundsätze kurzweilig und mit einer gewissen Dramaturgie arrangiert vorzutragen.³¹

Akteurs- und kommentierende Zuschauerperspektive werden schließlich im 6. Gesang zur Sichtweise des lyrischen Ichs verschmolzen, und zwar insofern, als sich der Akteur vom in der Realität Handelnden zum über seine Erinnerungen Reflektierenden wandelt. „[I]ch frage mich“, heißt es dort, „wie es wohl aussah im Rauchsalon der Titanic [...]. Wie war es in Wirklichkeit? Wie war es in meinem Gedicht? War es in meinem Gedicht?“³² Der Autor spielt hier auf seinen Kuba-Aufenthalt zehn Jahre vor der endgültigen Niederschrift des Gedichts an, als er noch glaubte, daß sich wenigstens auf der Zuckerinsel die sozialistische Utopie verwirklichen ließe, als sich aber auch dort schon erste Zweifel meldeten und ihm die Idee zu dem Poem von der Titanic kam. „Damals dachte kaum einer an den Untergang [...]“, lautet ein Satz im 3. Gesang, und: „Wir wußten nicht, daß das Fest längst zu Ende [...] war [...]. [...] [I]ch war zerstreut und blickte hinaus [...] auf die Karibische See, und da sah ich ihn [...], ich allein sah ihn und niemand sonst, [...] da sah ich den Eisberg, unerhört hoch / und kalt [...] trieb er langsam, unwiderruflich, / weiß, auf mich zu.“³³ Durch das Stilmittel der emphatischen Wiederholung wie retardiert entsteht hier die Vision des Titanic-Eisbergs, der dem lyrischen Ich zur Chiffre für das Ende der revolutionären Hoffnungen wird. Diese Erfahrung kann es aber erst später poetisch verarbeiten, und zwar, wie der 6. Gesang mitteilt, dort, „wo Europa am dunkelsten ist, in Berlin, vor zehn Jahren, d.h. heute [...]“³⁴ Damit wechselt jedoch zugleich die metaphorische Ebene: der Schiffbruch ist plötzlich nicht mehr nur ein Bild für das Scheitern der Revolution, sondern auch für eine Krise

³⁰ Ebd. 43.

³¹ Das literarische Muster sind Plutarchs Parallelviten. Vgl. dazu Alexandru Nicolae Cizek, *Imitatio et tractatio. Die literarisch-rhetorischen Grundlagen der Nachahmung in Antike und Mittelalter*, Tübingen 1994, 315ff.

³² Enzensberger, *Untergang*, 26.

³³ Ebd. 17.

³⁴ Ebd. 26.

im dichterischen Schaffensprozeß geworden.³⁵ Anlaß ist ein biographisches Faktum: der Verlust der ersten Fassung des Titanic-Gedichts auf dem Postweg von Kuba nach Europa. Dieser Text muß jetzt in Berlin rekonstruiert werden: „Verse hole ich aus der Flut, / aus der dunklen, warmen Flut / der Karibischen See,“ heißt es im 4. Gesang, „in der die Haie wimmeln, / geborstene Verse, Rettungsringe, / wirbelnde Souvenirs.“³⁶ Der Schiffbruch ist zum Symbol des Untergangs aller Erwartungen und des frühen Gedichts geworden. Die Vision des Eisbergs fungiert als Zeitklammer; sie spannt Akteurs- und Zuschauerperspektive bzw. Gegenwart und Vergangenheit in poetischer Absicht zusammen und scheut dafür auch nicht das Paradox, sinnfällig ausgedrückt durch die *correctio* in der Wendung „vor zehn Jahren, d.h. heute“.

Doch die poetische Krise bezieht sich nicht nur auf den dichterischen Schaffensprozeß, sondern auch auf den Aussage- bzw. Wahrheitsgehalt des Gedichts. Skeptisch konstatiert das lyrische Ich im „Berliner Zimmer“: „[W]ährend sich ringsum die Stadt immer schneller verdunkelt, / unterhalte ich mich damit, einen Text wiederherzustellen, / den es vielleicht nie gegeben hat. Ich restauriere Bilder, / ich fälsche mein eigenes Werk.“³⁷ – nämlich die verlorengegangene erste Fassung des Gedichts, die der Autor zu retten sucht, aber mit ebensolchen Zweifeln, wie er sich nach dem Aussehen des Rauchsalons der Titanic fragt. Die Kunst selbst, die anders als der sozialistische Realismus es wollte, auch in der raffiniertesten Ausgestaltung der *evidentia* nie der Wirklichkeit unmittelbar habhaft wird, spielt dieser Skepsis in die Hände. „[W]ie beredt ich bin, mit meinen Lügen“, stellt der Maler Salomon Pollock, von dem das Gemälde im Palmensaal der Titanic stammt, selbstironisch fest. „Die Wahrheit, / das dunkle Fenster dort in der Ecke, / die Wahrheit ist stumm.“³⁸ Die Herstellung eines Kunstwerks als Produktion von Abbildern, denen die Wirklichkeit immer wieder entweicht – dieses Thema behandelt ironisch der 26. Gesang, der die filmische Nachbildung eines Gemäldes vom Meer im Stil eines Drehbuchs parodiert. Zunächst der Entwurf der Kulisse: „Weite blaue Wasserfläche. / Super-Totale. / Ein Halbkreis von Eisbergen [...]“. Dann: „In der Entfernung wird eine kleine Flotte / von Rettungsbooten sichtbar (Modelle). / [...] Sprecher (off): / Die ersten Möwen / von den Neufundlandbänken! / Boten der Rettung, / des Lebens! / Musik [...]“.³⁹ Was hier gezeigt wird, sind nur Klischees, die die Realität beschönigend wiedergeben. Die lakonische Kürze der Protokollsätze unterstreicht das Unglaubwürdige dieser Zeilen. Die Erzeugung von *evidentia* wird hier erneut problematisiert, diesmal aber nicht als poetisches, sondern als

³⁵ Der gesamte Bedeutungskomplex „Schiff“ scheint überhaupt bei Enzensberger für das Verfertigen von Poesie zu stehen. In diesem Zusammenhang spricht er einmal von der „Navigationsmetapher“. Vgl. Hans Magnus Enzensberger, *Gedichte. Die Entstehung eines Gedichts*, 2. Aufl., Frankfurt a.M. 1963, 72.

³⁶ Enzensberger, *Untergang*, 23.

³⁷ Ebd. 26.

³⁸ Ebd. 84, vgl. 79.

³⁹ Ebd. 89.

mediales Verfahren, das die Kunstanstrengung dem massensuggestiven und ökonomischen Diktat unterwirft.

Am Ende, im 33. Gesang, präsentiert sich Enzensbergers Gedicht am klarsten als ein „Schiffbruch mit Zuschauer“, diesmal aber in Form einer Groteske. Noch einmal werden Akteurs- und Betrachterperspektive in der Sicht des lyrischen Ichs verbunden. „Ich mache, bis auf die Haut naß, Personen mit nassen Koffern aus,“ heißt es eingangs. „Auf schiefer Ebene seh ich sie stehen, gegen den Wind gelehnt / im schrägen Regen, undeutlich am Rande des Abgrunds. [...] Ich warne sie, ich rufe z.B. Die Bahn ist schief, / meine Damen und Herren, Sie stehen am Rande des Abgrunds. Jene freilich / lachen nur matt und rufen tapfer zurück: Danke gleichfalls.“⁴⁰ Die Darstellung wechselt von der Sicht des erlebenden zu der des beschreibenden Ichs; historische Realität und Fiktion sind jetzt nicht mehr zu trennen. Die Untergangsbewegung hat die Passagiere und den Betrachter erfaßt. Er ist einer der Ihren – also auch Akteur – geworden, wie sie ihm – gewissermaßen in einer verkürzten *retorsio argumenti* – klarmachen. Dabei durchbricht der ironische Tonfall, in dem sie ihm Antwort geben, das Gefühl der Beklemmung, das diese furchtbare Situation im Leser auslöst. Der Ernst der Lage wird immer wieder verdrängt: „Diese Personen sind voller Hoffnungen“, fährt das beschreibende Ich fort. „Im strömenden Regen [...] öffnen [sie] ihre Koffer und schließen sie wieder und singen im Chor: ‚Am 13. Mai ist der Weltuntergang, / wir leben nicht mehr lang [...].‘“⁴¹ Skurrile Details überspielen das Bedrohliche der Situation, wie das sinnlose Hantieren mit den Koffern und das Absingen einer populären Schlagermelodie aus den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg zeigen. Der Betrachter muß zwar zusehen, wie seine Mitreisenden ertrinken, gerät auch selbst ins Wasser „unter Tausende und Abertausende von klatschnassen Koffern“, stellt zuletzt aber fest: „Ich schwimme und heule [...], alles unter Kontrolle [...], macht nichts, zum Heulen, auch gut, undeutlich, schwer zu sagen, warum, heule und schwimme ich weiter.“⁴² Wieder pendelt die Darstellung zwischen erlebender und beschreibender bzw. kommentierender Ichperspektive hin und her. Die Groteske hat ihren Höhepunkt erreicht: kein tragisches Sterben beim Schiffsuntergang wird vorgeführt, sondern die Schwimmbewegung eines Davonkommenden, der zwar nicht glücklich ist, aber trotzdem noch „alles unter Kontrolle“ hat. Nimmt man diesen Schluß als provokatives Requiem auf die politische Thematik des Gedichts, läßt sich sogar sagen: Am Ende steht der Katzenjammer des gescheiterten Revolutionärs.

6. Fragt man sich aufgrund des bisher Dargelegten am Schluß nocheinmal nach der Bedeutung des Untertitels *Eine Komödie*, den Enzensberger seinem Poem gegeben hat, so erscheint der *Untergang der Titanic* weder als komisches noch tragisches, sondern als tragikomisches Geschehen. Kennzeichen des Tragikomi-

⁴⁰ Ebd. 114.

⁴¹ Ebd. 115.

⁴² Ebd.

schen ist die Verbindung und Kontrastierung der beiden elementarsten dramatischen Haltungen des Künstlers gegenüber dem menschlichen Schicksal.⁴³ Die Tragikomik als Synthese des Gegensätzlichen zeigt sich bei Enzensberger in der Mischung der Perspektiven, wobei die Involviertheit des Akteurs das tragisch-pathetische, die Distanz des kommentierenden sowie des ästhetisch-genießenden Zuschauers aber das komisch-unterhaltsame Moment ermöglicht. Dem entsprechen die kontrastierende Montage der Elemente und der ständige Wechsel der Stilebenen im Gedicht. Die wichtigste rhetorische Funktion hat dabei die ironische Brechung des Pathos, das *prima vista* zunächst der Behandlung des Themas „Untergang“ angemessen ist, jedoch immer wieder durch Antithese, Parodie, Paradoxie und Groteske ins Komische verschoben wird.⁴⁴ Unter tragikomischem Aspekt erscheint Enzensbergers Poem als allegorischer⁴⁵ Abgesang auf die gescheiterten politischen und sozialen Hoffnungen der 68er-Generation, und zwar als Schiffs- bzw. Schiffbruchsmetapher. Diese gehört, wie schon die zitierten Gedichte von Alkaios und Horaz belegten, zur Topik des tradierten Staatsdenkens, wobei hier meist die Bedrohung des „Staatsschiffs“ beklagt wurde.⁴⁶ Doch Enzensberger zeigt in der Handhabung dieser Metapher keine Sorge mehr um den sehnlich erwarteten Erfolg einer politischen Bewegung und kennt also auch nicht mehr das Pathos eines Alkaios oder Horaz. Stattdessen herrscht in seinem Gedicht die Desillusionierung: „Wir glaubten noch an ein Ende, damals / (wann: ‚damals‘? 1912? 18? 45? 68?), / und das heißt: an einen Anfang,“ steht im 29. Gesang. „[...] Aber das Dinner geht weiter, der Text geht weiter.“⁴⁷ Die große Veränderung ist ausgeblieben, es gab keinen

⁴³ Karl S. Guthke, *Geschichte und Poetik der deutschen Tragikomödie*, Göttingen 1961, Kap. I.

⁴⁴ Vgl. dazu Enzensbergers Aussage in: Hans Bender (Hg.), *Mein Gedicht ist mein Messer*, 2. Aufl., München 1969, 145f. „Die Sprache ist durch die ganze Temperaturskala von der äußersten Hitze bis zur extremen Kälte zu jagen, und zwar möglichst mehrfach. Dazu ist ein ständiger Wechsel des Pathos erforderlich. Zwischen Hyperbel und Andeutung, Übertreibung und Understatement, Ausbruch und Ironie, Raserei und Kristallisation, äußerster Nähe zum glühenden Eisen des Gegenstandes und äußerster Entfernung von ihm fort zum Kältepol des Bewußtseins ist die Sprache einer unausgesetzten Probe zu unterziehen.“

⁴⁵ Allegorisch lassen sich manche Passagen des Gedichts verstehen, wenn man sie als Sinnbilder für das Scheitern des Revolutionsprojekts der 68er-Generation ansieht. Die Allegorie unterscheidet sich vom Symbol dadurch, daß sie in der Repräsentanz die allgemeine Bedeutung eines Gegenstands oder Sachverhalts wirklich erschöpft und nicht durch Verweis auf Unsagbares nur partiell darstellt. Ein Beispiel ist der untergehende Rauchsalon mit Bakunin und Engels am Tisch. „Am liebsten möchten alle gerettet werden,“ heißt es am Ende des 10. Gesangs, „auch du. Aber ist das nicht allzuviel / verlangt von einer Idee? Die Partie / bleibt unentschieden. Kein Mensch / hat die beiden Herren erblickt / in einem der Rettungsboote, kein Mensch / hat je wieder von ihnen gehört. / Nur der Tisch, der leere Tisch / treibt immer noch auf dem Atlantik.“ (Enzensberger, *Untergang*, 43) Der Salon ist verschwunden, die beiden Kontrahenten auch und mit ihnen ihre Revolutionsideen. Nichts wurde gerettet, weder konkret noch im übertragenen Sinn, nur der leere Tisch treibt als *tabula rasa* im Wasser.

⁴⁶ Vgl. Eckart Schäfer, *Das Staatsschiff. Zur Präzision eines Topos*, in: Peter Jehn (Hg.), *Toposforschung. Eine Dokumentation*, Frankfurt a.M. 1972, 259–292.

⁴⁷ Enzensberger, *Untergang*, 97, 99.

Nullpunkt der geschichtlichen Situation, an dem der Kapitalismus besiegt wurde und man hätte neu einsetzen können.⁴⁸

Vor diesem gewissermaßen weltanschaulichen Hintergrund des Gedichts wandelt sich die von Blumenberg beschriebene Daseinsmetapher des „Schiffbruchs mit Zuschauern“ zu einer künstlerischen Darstellungsmetapher. Inhaltliches Agens der Gestaltung, die das Geschehen im Gedicht unter wechselnden Perspektiven präsentiert, ist für Enzensberger die Skepsis gegenüber der Verlässlichkeit von revolutionärem Standpunkt und sozialistischer Sicht.⁴⁹ Dadurch ergibt sich im Text anstelle einer festen politischen Position, die die Vorgänge als beklagenswertes Unglück begreifen will, ein ästhetisch höchst anspruchsvolles Spiel mit verschiedenartigen Stationen des „Untergangs“, realisiert aus den Perspektiven des darin involvierten Akteurs sowie des die Vorgänge mal kommentierenden, mal genießenden Zuschauers. Das Wirkungspotential des tradierten Topos vom Schiffbruch, der zum Schauspiel wird, benutzt der Autor, um die Leseraufmerksamkeit mit ständig neuen Facetten der literarischen Gestaltung zu fesseln. Doch das affektive Potential dieses Topos, der Qual und Vergnügen zugleich zu mobilisieren vermag, kann sich durch das ironisch gebrochene, die Geschehnisse verfremdende Pathos nie ganz entwickeln, sondern es wird immer wieder gestört. Wie schon Brecht in seinem epischen Theater will auch Enzensberger keine einführende, sondern eine distanzierte Haltung des Lesers zum Text und seiner Aussage. Von daher ist diese Adaption der Schiffbruchmetapher eine konsequent moderne Behandlung des alten Topos.

Enzensbergers Version des Schiffbruchs als Darstellungsmetapher kann aber auch erneut als Daseinsmetapher gelesen werden, wenn man die poetische Thematik wieder aufgreift und dem wichtigsten der intertextuellen Bezüge des Gedichts nachgeht: dem zu Dantes *Divina Commedia*.⁵⁰ Dante wird öfter in Enzensbergers Poem genannt. Noch im Schlußgesang steht er unter den Passagieren an Deck, weiß gekleidet, mit einem Manuskript, das „in schwarzes Wachstum gewickelt“ ist.⁵¹ Inhaltlich entsprechen sich bei Dante und Enzensberger Läuterungs- und Eisberg.⁵² Dante muß in seinem Poem den Weg von der Hölle über den Läuterungsberg (*Purgatorio*) nehmen, um zum Paradies zu gelangen. Bei Enzensberger löst der Eisberg im Gedicht die Katastrophe aus,

⁴⁸ Zu Enzensbergers Geschichtsauffassung vgl. Susanne Komfort-Hein: „Der Text bricht ab, und ruhig rollen die Antworten fort.“ Enzensbergers *Mausoleum* der Geschichte, in: Cornelia Blasberg / Franz Josef Deiters (Hg.), *Geschichtserfahrung im Spiegel der Literatur*. Festschrift für Jürgen Schröder zum 65. Geburtstag, Tübingen 2000, 421–439; hier: 428.

⁴⁹ Vgl. als Gegenposition etwa Wolfgang Fritz Haug, *Die Bedeutung von Standpunkt und sozialistischer Perspektive für die Kritik der politischen Ökonomie*, *Das Argument* 74 (1972) 561–585; hier: 565, 573, 583.

⁵⁰ Neben Dante spielt noch Edgar Allan Poe mit seiner Erzählung *The Narration of Arthur Gordon Pym of Nantucket* eine gewisse Rolle als Referenztext. Vgl. Enzensberger, *Untergang*, 71, 85.

⁵¹ Ebd. 114. Dante erscheint auch auf S. 22, 71, 78 (hier in einer Glosse betitelt „Erkennungsdienstliche Behandlung“).

⁵² Wiedemann-Wolf, *Die Rezeption Dantes*, 255f., 258.

repräsentiert aber auch den heilsamen Schock der Desillusionierung, so daß sich als verborgener Untertitel ergibt: „Eine Komödie der Läuterung von falschen Hoffnungen“. Nimmt man dazu die ersten Verse von Dantes *Purgatorio*, ergibt sich als literarische Anspielung der Aufbruch des lyrischen Ichs zu neuen Ufern auch in der Produktion von Dichtung:

Zu fahren bessere Wasser, hebt die Segel
Nunmehr von neuem meines Geistes Kahn,
Der hinter sich gebracht so grausen Pegel.

Besingen werd ich jetzt den zweiten Plan:
Hier läutert sich des Menscheistes Streben,
Bis daß er würdig für des Himmels Bahn.

Der toten Poesie gebt neues Leben,
Ihr heiligen Musen, da ich euer Sohn [...].⁵³

⁵³ Dante Alighieri, *Die göttliche Komödie*. Übertragen von Wilhelm G. Hertz, Frankfurt a.M. / Hamburg 1955, 145. Eine weitere literarische Variante des Aufbruchs nach dem Schiffbruch zeigt Goethes „Tasso“ in den letzten Versen (5. Aufzug, 5. Auftritt): „Ich kenne mich in der Gefahr nicht mehr, / Und schäme mich nicht mehr es zu bekennen. / Zerbrochen ist das Steuer und es kracht / Das Schiff an allen Seiten. Berstend reißt / Der Boden unter meinen Füßen auf! / Ich fasse Dich mit beiden Armen an! / So klammert sich der Schiffer endlich noch / Am Felsen fest, an dem er scheitern sollte.“ Anders als am Schluß von Enzensbergers Poem wird der Schiffbrüchige hier doch gerettet, freilich um einen hohen Preis: „[d]aß dem modernen Künstler als Paradigma der Moderne überhaupt zuletzt für sein empirisches Dasein keine andere Rettung bleibt als die Identifikation mit dem feindlichen Prinzip (So klammert sich der Schiffer endlich noch / Am Felsen fest, an dem er scheitern sollte.)“. Das Arrangement mit den Kräften, die ihn zerstören, geht über bloße Resignation hinaus und zielt auf jenen Goetheschen Begriff der aktiven Versagung oder Entsagung, die dennoch eine Bestätigung des Lebens ist [...].“ Gert Ueding, *Klassik und Romantik*. Deutsche Literatur im Zeitalter der Französischen Revolution 1789–1815 (Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart IV, hg. von Rolf Grimminger), München 1987, 209.