



## **Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik**

Band 10 (2023): *Contemporary Poetry and Politics*

Herausgegeben von Anna Fees, Henrieke Stahl, Claus Telge

Lamping, Dieter: „Die eiserne Maske der Freiheit“: Hans Magnus Enzensberger und Karl Marx. In: IZfK 10 (2023). 21-33.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-e420-3e74

**Dieter Lamping**

### **„Die eiserne Maske der Freiheit“: Hans Magnus Enzensberger und Karl Marx**

*„Die eiserne Maske der Freiheit“: Hans Magnus Enzensberger and Karl Marx*

During the 1960s and 1970s the poetic reception of Karl Marx begins to increase in Germany. In this regard, it can be observed that Hans Magnus Enzensberger's poetic and essayistic reception of Marx is not only quite complex, but also unorthodox. By focusing on the anthology „Gespräche mit Marx und Engels,“ edited by Enzensberger, his comedy „Der Untergang der Titanic“ and his poem „Karl Heinrich Marx,“ the diverse forms of reference to this philosopher are analyzed. It can be demonstrated that Enzensberger uses the montage technique masterly to avoid one-dimensional confessions.

*Keywords: Reception, Contradiction, Critical Reading, Montage, Collage, Ambiguity*

#### 1.

In den 60er und 70er Jahren gehörte es fast zum guten Ton, Karl Marx in Gedichten nicht nur zu zitieren, sondern auch zu porträtieren. Lang ist die Reihe der Lyriker, keineswegs nur in der DDR, die das taten. Wolf Biermann nannte seinen siebenten Gedichtband 1968 „Mit Marx- und Engelszungen“. Volker Braun schrieb in den 70er Jahren ein Montagegedicht „Karl Marx“ und widmete dann dem „Klassiker“ eine „Rechtfertigung des Philosophen“: Mit dem Singular machte er aus ihm einen Prototyp. Günter Kunert charakterisierte Marx ebenfalls gleich in zwei Gedichten, von denen das eine („Marx“) 1970, also vor, das andere („Klassiker II“) 1977, also nach seiner Übersiedelung in die BRD entstand. Im selben Jahr phantasierte Günter Herburger über „Papa

Marx“. Erich Fried dachte noch 1983 über die Aktualität von Marx nach („Karl Marx 1983“), ähnlich wie es Alfred Andersch 1977 getan hat. Selbst der Berner Pastor Kurt Marti, einer der wichtigsten religiösen Lyriker der Zeit, wandte sich „an karl marx im grab“. „lieber Karl Marx“, schrieb er, „man sagt / dass du dich umdrehst / im grab“.<sup>1</sup>

Manche dieser Gedichte muten hagiographisch an – wie Anderschs Verse: „ihr sagt er war / hochmütig / unduldsam / rechthaberisch // Ja er besaß / hohen mut / keine geduld / hatte recht“.<sup>2</sup> Andere Gedichte lassen mehr Distanz erkennen. So beginnt Kunert sein erstes Marx-Gedicht mit den ironischen Versen: „Es weht wild / die Fahne dieses bedeutenden Bartes“.<sup>3</sup> Braun nennt, ebenfalls in seinem früheren Porträt, Marx den „Diktator seiner Redaktionen und Töchter“ und deutet zumindest an, dass sein Klassiker ein Schnorrer war, geübt im „*Drücken auf den Beutel* von Frederic“<sup>4</sup>.

Tatsächlich sind die meisten Gedichte über Marx nicht unbedingt Bekenntnisse. Sie verraten eher eine Auseinandersetzung mit ihm, auch mit der Verehrung, die er im Osten wie im Westen erfuhr. Selbst wenn sie nicht alle im engeren Sinn politisch sind, gehören sie doch zu einer Lyrik, die auf der Höhe ihrer Zeit sein will und sich mit dem beschäftigt, was damals ‚Zeitfragen‘ hieß. Eine davon war das Verhältnis zu Marx und dem Marxismus.

Der vielleicht bemerkenswerteste Fall poetischer Marx-Rezeption findet sich im Werk von Hans Magnus Enzensberger. Enzensberger verdankte seinen ersten Ruhm dem Ruf, ein zorniger junger Mann zu sein, kritisch und brillant, weltläufig und theoretisch versiert. Weil er ganz selbstverständlich Adorno und Marx zitierte, galt er schnell als Marxist. Als Hannah Arendt 1964 gebeten wurde, seinen Essayband „Politik und Verbrechen“ zu rezensieren, erklärte sie manche Irrtümer des Autors damit, dass er „vom Marxismus kommt“<sup>5</sup>. In seiner Replik verzichtete Enzensberger ausdrücklich darauf, das zu diskutieren. Gleichwohl hätte man Belege für die Behauptung Hannah Arendts anführen können – so etwa in den Anmerkungen zum Kapitel über Rafael Trujillo, den Diktator von Santo Domingo, die Bemerkung Enzensbergers, jede „prämarxistische Analyse des Phänomens“ sei „wertlos“<sup>6</sup>.

Gleichwohl vermied er es, sich als Marxist darzustellen. Als Peter Weiss ihn als Herausgeber des „Kursbuch“ 1965 aufforderte, zu erklären, auf „wessen Seite“<sup>7</sup> er stehe, warf Enzensberger ihm vor, er versuche, „die Marxsche Philo-

<sup>1</sup> Marti (1980: 36).

<sup>2</sup> Andersch (1977: 77).

<sup>3</sup> Kunert (1970: 49).

<sup>4</sup> Braun (1974: 46; Kursivierung: Braun).

<sup>5</sup> Zit. nach Grimm (1984: 83).

<sup>6</sup> Enzensberger (1964: 390).

<sup>7</sup> Zit. nach Grimm (1984: 95).

sophie auf den Kopf zu stellen“<sup>8</sup>. Er zitierte einen Satz von Marx – über die ‚Idee‘, die sich immer blamiere, wenn sie von „dem ‚Interesse‘ verschieden“ sei – und fügte hinzu: „Marx, den Peter Weiss nicht gelesen hat“<sup>9</sup>. Auf diese Weise ließ Enzensberger seinem Freund die Belehrung zuteilwerden, dass er theoretisch nicht auf der Höhe sei.

Rhetorisch brillant schloss er dann seine Erwiderung mit den Sätzen:

Ich bin kein Idealist. Bekenntnissen ziehe ich Argumente vor. Zweifel sind mir lieber als Sentiments. Revolutionäres Geschwätz ist mir verhaßt. Widerspruchsfreie Weltbilder brauche ich nicht. Im Zweifelsfall entscheidet die Wirklichkeit.<sup>10</sup>

Dem Hinweis, dass der engagierte Weiss Marx seinerzeit noch nicht gelesen habe, fügte Enzensberger mehr als ein halbes Jahrhundert später, in seinem 2018 erschienenen Buch „Überlebenskünstler“, noch eine Anmerkung hinzu. In dem kleinen Essay über seinen alten Freund erwähnt er, dass er ihm in der Buchhandlung des Stockholmer Flughafens ein Buch gekauft habe: „die *Frühschriften* von Karl Marx“. „Ich konnte ja nicht wissen, was ich damit angerichtet hatte“<sup>11</sup>, bemerkt Enzensberger dazu ironisch. Peter Weiss entwickelte sich in den 60er Jahren tatsächlich zum überzeugten Marxisten.

Enzensberger hat Marx nicht weniger intensiv gelesen – nur ganz anders als Weiss. Anders heißt dabei nicht nur: früher, sondern auch: unorthodoxer. Die Beschäftigung mit Marx, und zwar dem Theoretiker wie der Person, zieht sich durch Enzensbergers essayistisches und lyrisches Werk, in dem sie sowohl ebenso deutlich sichtbare wie nicht gleich erkennbare Spuren hinterlassen hat. Enzensberger hat dabei Marx nicht nur zitiert und porträtiert, er hat ihn auch kommentiert und in gewisser Weise ediert. Nicht zuletzt hat er ihn aber poetisch rezipiert – das alles jeweils auf seine eigene Art, gleichermaßen intellektuell und literarisch eigenständig.

Ein Bekenntnis zu Marx hat Enzensberger jedoch vermieden – selbst wenn er ihn zitierte. Der Schluss seiner Erwiderung auf Peter Weiss von 1965 lässt erkennen, dass er von politischen oder ideologischen Konfessionen nie viel hielt, es vielmehr vorzog, Theorien an der Wirklichkeit zu messen. Auch sein Umgang mit den Schriften von Marx unterliegt dem gleichen Geist der Prüfung. Enzensberger nahm sich Marx vor, um zu sehen, was er von ihm verwenden konnte, sofern er eine Übereinstimmung mit der Wirklichkeit erkannte. Insofern war er Marxist – und zugleich keiner.

Drei Beispiele können die Komplexität dieser Marx-Rezeption verdeutlichen: die Zusammenstellung der „Gespräche mit Marx und Engels“, die verdeckt geführte Auseinandersetzung mit einem Gedanken von Marx in „Der Untergang

---

<sup>8</sup> Ders., 98.

<sup>9</sup> Ebd.

<sup>10</sup> Ders., 101.

<sup>11</sup> Enzensberger (2018: 297; Kursivierung: Enzensberger).

der Titanic“ und schließlich das Porträt des „Karl Heinrich Marx“. Eine besondere Rolle spielt dabei das poetische Verfahren, dessen sich Enzensberger bedient, wenn er sich Marx zuwendet. In diesem Verfahren, mehr als in den ausdrücklichen Äußerungen, ist sein Verhältnis zu Marx enthalten. Vor allem für sein Gedicht über Marx gilt, dass „Sinn und Funktion in der Komposition liegen“<sup>12</sup>. In keinem Fall liefert Enzensberger einfache Formeln. Es sind Widersprüche, die ihn anziehen – Widersprüche bei Marx, Widersprüche aber auch im Verhältnis zu Marx, die er poetisch zu gestalten versucht.

## 2.

1973 gab Enzensberger, als Insel Taschenbuch, die „Gespräche mit Marx und Engels“ in zwei stattlichen Bänden heraus, zusammen gut 700 Seiten stark. Der Reiz dieses geschickt komponierten Sammelbandes hat sich bis heute nicht verloren. Er beruht auf einer Fülle, die von Verschiedenartigkeit nicht zu trennen ist. Der Leser erfährt genauso viel über Marx und Engels als Theoretiker und Politiker wie als Privatpersonen. Sie werden von den unterschiedlichsten Zeitgenossen, die ihnen begegnet sind, als ebenso sympathisch wie unsympathisch, als ebenso großartig wie abstoßend geschildert, dabei gewürdigt, gelobt, beschimpft, verehrt und verachtet. Die zumindest zeitweise Nähe, die aus allen Äußerungen spricht, gibt ihnen eine mitunter naturalistische Anschaulichkeit.

Dem Titel werden sie allerdings nur zum Teil gerecht. Denn nicht alle von ihnen sind im strengen Sinn Aufzeichnungen von Gesprächen. Das Wort, so erläutert Enzensberger in seinem knappen Vorwort, sei vielmehr „extensiv“ zu verstehen: als Bezeichnung für Äußerungen, in denen „persönliche Begegnungen mit Marx und Engels einen schriftlichen Niederschlag gefunden haben“.<sup>13</sup> Darüber hinaus ist der Titel aber auch allusiv: erklärtermaßen eine Anspielung auf die „Gespräche mit Goethe“, die „der Freiherr von Biedermann“ „von 1889 bis 1896 in zehn Bänden herausgab“.<sup>14</sup> In der „Vorbemerkung“ zum ersten Band hat Enzensberger vor allem dargelegt, was er diesem Vorbild verdankt.

Mehr noch als der bloße Titel war das, wie er erläutert, die Technik der „Montage“. Man kann darüber streiten, ob mit diesem Begriff die Zusammenstellung der einzelnen Dokumente in der Sammlung Biedermanns getroffen ist. Enzensberger fasziniert aber, was Biedermann zur philologischen Methode macht, als eine „Technik avancierter Literatur“<sup>15</sup>, und dies keineswegs nur theoretisch. Die „Gespräche mit Marx und Engels“ hat er selbst als eine große Montage verstanden. Sie sind nicht sein einziges Werk, das auf ihr basiert. Wenig

<sup>12</sup> Stahl (2016: 578).

<sup>13</sup> Enzensberger (1973: VII-VIII).

<sup>14</sup> Ders., VII.

<sup>15</sup> Ebd.

später hat er sie vielmehr z.B. auch in seinem dokumentarischen Roman „Der kurze Sommer der Anarchie“ zum Kompositionsprinzip gemacht.

Die Faszination, die die Montagetechnik für Enzensberger besaß und besitzt, besteht wesentlich darin, dass sie, als philologische wie als poetische Methode, Offenheit schafft. Sie stellt nebeneinander, ohne zu hierarchisieren. Allerdings verhindert sie genau dadurch, wozu sie ursprünglich bei Biedermann dienen sollte: die Erhebung von Personen in den Status von unbezweifelbaren Klassikern. Die „Prinzipien der Vollständigkeit und der chronologischen Anordnung“ haben sich nämlich nach Enzensberger als unvereinbar mit der Kanonisierung der „Helden der bürgerlichen Kultur“ erwiesen. Ihnen zu folgen, bedeute tatsächlich, „die Existenz der Dargestellten in ihrer vollen Widersprüchlichkeit zum Vorschein zu bringen“.<sup>16</sup> In den Gesprächen werde die „Rede von den ‚Klassikern‘ des Marxismus“, die Enzensberger wohlweislich nur zitiert, „zugleich beim Wort genommen und auf ihren Gehalt geprüft“.<sup>17</sup> Jedes „Moment von falscher Harmonie“ gehe dabei verloren:

Noch nach hundert Jahren passen diese beiden Männer in keinen Kanon; sie haben sich aller Klischees erwehrt. Ihre Bilder, wie sie in diesem Buch hervortreten, scheinen vom Streit der Parteien wie mit Gewalt zerrissen. Wer sie kennenlernte, der geriet in ein Kraft- und Prüffeld, das keine Neutralität zuließ. Das Ergebnis war in allen Fällen eine sofortige Polarisierung: die Augenzeugen schieden sich in Genossen und Gegner, Getreue und Abtrünnige.<sup>18</sup>

Die Leseanweisung, die sich daraus ergibt, liegt auf der Hand. Da sich hinter „jeder dieser Ansichten“ ein Interesse verberge, lassen die „Gespräche mit Marx und Engels“, wie die mit Goethe, „eine unkritische Lektüre“<sup>19</sup> nicht zu. Der Leser ist aufgefordert, die verschiedenen Äußerungen abwägend selbst zu beurteilen.

Wie die Lektüre genau aussehen könnte, hat Enzensberger allerdings bemerkenswerterweise nicht demonstriert. Das ist wohl zunächst einmal seinem Respekt vor der Freiheit des Lesers geschuldet. Zugleich verrät es aber auch, dass er Marx und Engels eben nicht zum Status von Klassikern verhelfen möchte. Sie sind für ihn offensichtlich keine Autoritäten, sondern Objekte einer unausgesetzt kritischen und damit produktiven Lektüre, deren Ergebnis er nicht fixieren will.

### 3.

Enzensbergers großes Gedichtbuch „Der Untergang der Titanic“ heißt im Untertitel „Eine Komödie“<sup>20</sup>. Diese Gattungsbezeichnung muss angesichts der Gedichtform der Texte und der Ernsthaftigkeit des Stoffs gleich doppelt ver-

---

<sup>16</sup> Ebd.

<sup>17</sup> Ders., VIII.

<sup>18</sup> Ders., IX.

<sup>19</sup> Ebd.

<sup>20</sup> Im Folgenden greife ich zurück auf Lamping (1987).

wundern. Sie provoziert die Frage, was denn an dem Untergang des – vor dem Stapellauf, versteht sich – für unsinkbar erklärten Luxusdampfers komisch sei und was den Autor bewogen haben könnte, seine Version dieser Katastrophe eine „Komödie“ zu nennen.

Komik findet sich bei Enzensberger in mehreren Spielarten: als Sarkasmus, etwa im 4. Gesang; als Satire im Gedicht „Fachschaft Philosophie“; und, immer wieder, als Ironie, wie im 3. Gesang oder im 8. Gesang, wo er die Ansichten eines „Portweintrinker[s] und Ingenieur[s]“<sup>21</sup> über den technischen Fortschritt ausstellt. Doch diese komischen Partien machen noch keine Komödie. Nicht nur fehlt dem Buch insgesamt die Struktur eines Dramas; die komischen Momente fügen sich auch weder zu einer Komödienhandlung, noch geben sie einem komischen Charakter Kontur. Im strengen Sinn der Literaturwissenschaft ist „Der Untergang der Titanic“ eine Sammlung von komischen und ernsten Gedichten, aber keine Komödie.

Der Untertitel ist allerdings gelegentlich, etwa von Hans Egon Holthusen, als eine „parodierende Anspielung“<sup>22</sup> auf die „Göttliche Komödie“ gedeutet worden. Durch die häufige Erwähnung Dantes, dem sogar ein ganzes Gedicht („Erkennungsdienstliche Behandlung“) gewidmet ist, und die Einteilung des Buchs in 33 „Gesänge“ erhält diese Interpretation eine gewisse Überzeugungskraft. Trotzdem führt sie nicht weiter. Denn sie schließt die Unterstellung ein, dass der Untertitel nicht wörtlich gemeint sei, sondern als eine „ironische Aufsässigkeit gegen die althergebrachten akademischen (‚bürgerlichen‘) Gattungsbegriffe“<sup>23</sup>. „Der Untergang der Titanic“ wäre dann selbst keine Komödie, allenfalls eine Parodie auf die „Divina Commedia“, also auf eine „Komödie“, die gleichfalls keine im modernen Sinn ist.

Denkbar ist allerdings auch, dass Enzensberger den Begriff „Komödie“ gar nicht literarisch oder literaturwissenschaftlich, sondern metaphorisch versteht – und zwar so, wie es auch der junge Marx getan hat. Für ihn ist jede „historische Reprise“, jede Wiederkehr eines Vergangenen, jeder Anachronismus eine „Komödie“. In der Einleitung seiner Schrift „Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie“ schreibt er: „Die Geschichte ist gründlich und macht viele Phasen durch, wenn sie eine alte Gestalt zu Grabe trägt. Die letzte Phase einer weltgeschichtlichen Gestalt ist ihre *Komödie*.“<sup>24</sup>

Es gibt verschiedene Indizien dafür, dass Enzensberger den Untergang der Titanic als eine solche historische Komödie ansieht. Die Idee der Apokalypse, die der Stilisierung des Schiffsuntergangs zur Metapher für den Weltuntergang zugrunde liegt, ist für ihn ein komischer Anachronismus. Vor allem in den parodis-

<sup>21</sup> Enzensberger (1978: 35).

<sup>22</sup> Holthusen (1982: 48).

<sup>23</sup> Ders., 47.

<sup>24</sup> Marx / Engels (1964: 1, 382; Kursivierung: Marx / Engels).

tisch-musealen Bildbeschreibungen von „Apokalypse, Umbrisch, etwa 1490“ bis „Die Ruhe auf der Flucht. Flämisch, 1521“ zeigt er, wie es in seinen „Zwei Randbemerkungen zum Weltuntergang“ heißt, dass sie „eine der ältesten Vorstellungen des Menschengeschlechts“ ist, aber eben nur eine Vorstellung, „ein Bild, das wir uns machen, eine unaufhörliche Produktion unserer Phantasie“.<sup>25</sup> Damit ist bereits gesagt, dass sie, entgegen allen Ankündigungen, bis heute nicht Realität geworden ist – was gerade die künstlerischen Werke über sie bezeugen. Denn Bilder und Gedichte über den Weltuntergang kann es natürlich nur geben, weil die Welt *nicht* untergegangen ist.

Diese objektive Ironie macht, wie Enzensberger besonders in der ersten ‚Bildbeschreibung‘ genüsslich demonstriert, jede ernstgemeinte Darstellung der Apokalypse zu einem unfreiwillig komischen Unternehmen und zu einer komischen Figur den, der sich durch ihr Ausbleiben nicht belehren lässt und weiter an sie glaubt. Das erklärt sowohl die Selbstironie, mit der Enzensberger, etwa im 4. Gesang, sich und sein Werk behandelt, wie auch den Spott, mit dem er in dem Gedicht „Nur die Ruhe“ allen Untergangspropheten bedeutet, „daß der Weltuntergang immer aufs neue, / und wäre er noch so unpünktlich, mundet wie Manna, / daß er eine Art von Beruhigung ist, ein süßer Trost / bei trüber Aussicht, bei Haarausfall, und bei nassen Füßen.“<sup>26</sup> Im „Untergang der Titanic“ ist der Marx’sche Gedanke von der historischen Komödie offenbar auch in die Wahl der poetischen, insbesondere komischen Verfahren eingegangen.

Die sich bis in die Schlussverse ziehende Ironie deutet allerdings an, dass Enzensberger dem Marx’schen Gedanken nicht ganz folgt. Der Glaube an eine Apokalypse hat sich für ihn nicht deshalb überlebt, weil gar keine Katastrophen mehr stattgefunden hätten, sondern weil immer neue und größere eingetreten sind und das Weltende doch ausgeblieben ist. „Hören wir endlich auf, / mit dem Ende zu rechnen!“, heißt es im 29. Gesang: „Etwas bleibt immer zurück“.<sup>27</sup> Wenn nun der Untergang der Titanic, als Modell genommen, eine Lehre enthält, dann ist es die Erkenntnis, dass es nach jeder Katastrophe weitergeht (und sei es auch nur mit einer neuen), schon weil es immer Überlebende gibt, die so weitermachen wie bisher: „jetzt, wo das Schlimmste vorbei ist“, sagen noch die Überlebenden im 30. Gesang, „wo wir nichts mehr wissen wollen, / kann alles von vorn anfangen.“<sup>28</sup>

Dass es kein (Welt-)Ende gibt, ist darum für Enzensberger nur ein „Schwacher Trost“, denn es bedeutet, dass es auch keinen (Neu-)Anfang gibt, sondern bloß die permanente Krise. Das aber ist eine Einsicht, die, ins Politische gewendet, für einen fortschrittlich gesinnten Dichter eher ein Anlass zum Pessimismus

---

<sup>25</sup> Enzensberger (1982: 225).

<sup>26</sup> Enzensberger (1978: 70).

<sup>27</sup> Ders., 99.

<sup>28</sup> Ders., 103.

ist, Grund genug jedenfalls, wie es im 29. Gesang geschieht, dem alten Glauben abzuschwören, es gäbe etwas, „das ganz und gar unterginge, / spurlos verschwände, schattenlos, / abschaffbar wäre ein für allemal, / ohne, wie üblich, Reste zu hinterlassen / (die satksam bekannten / ‚Überreste der Vergangenheit‘)“<sup>29</sup>.

Dass es kein historisches Ende und keinen historischen Anfang gibt, ebenso wenig wie einen Anfang oder ein Ende der Historie, bedeutet auch, dass „die satksam bekannten / ‚Überreste der Vergangenheit‘“ nicht zu beseitigen sind. Das erfährt Enzensberger eindrücklich in der kubanischen Revolution, weshalb es auch kein Zufall ist, dass er, wie er erwähnt, ausgerechnet in Habana mit der Arbeit am „Untergang der Titanic“ beginnt. Die Revolution beendet nicht die Katastrophen, sondern wird selbst zu einer.

Die Sicht des Weltuntergangs als historische Komödie und komischer Anachronismus lässt also weder eine apokalyptische Verzweiflung noch einen revolutionären Optimismus aufkommen. Marx hatte immerhin noch geglaubt, dass die „letzte Phase einer weltgeschichtlichen Gestalt“ deshalb „ihre *Komödie*“ sei, „Damit die Menschheit *heiter von* ihrer Vergangenheit scheidet“.<sup>30</sup> Statt eines solchen heiteren Abschieds vom Überlebten, der eine bessere Welt ankündigt, gibt es bei Enzensberger nur mehr die groteske Komik des Überlebens, das ein Überleben ohne Größe ist, ein ebenso hilflos zappelndes wie zähes Weitermachen – eine Angelegenheit nicht für „*wirkliche Helden*“<sup>31</sup>, wie es bei Marx heißt, sondern bloß für ‚Komödianten‘ der Geschichte. „Ich schwimme und heule“, heißt es am Ende des 33. Gesangs und damit des Buchs: „Alles, heule ich, wie gehabt, alles schlingert, alles / unter Kontrolle, alles läuft, die Personen vermutlich ertrunken / im schrägen Regen, schade, macht nichts, zum Heulen, auch gut, / undeutlich, schwer zu sagen, warum, heule und schwimme ich weiter.“<sup>32</sup>

#### 4.

Wer Enzensbergers anderen großen Gedichtband, nach „Der Untergang der Titanic“, „Mausoleum“, liest, mag in den „Siebenunddreißig Balladen aus der Geschichte des Fortschritts“ von Giovanni de Dondi („G. de’ D.“) bis zu Che Guevara („E.G. de las S.“) Karl Marx vermissen. Zwar wird er gelegentlich erwähnt, so in dem Gedicht über den englischen Mathematiker Charles Babbage, dessen Berechnungen er, wie es heißt, „im British Museum“ arbeitend, „für richtig“<sup>33</sup> befand, doch ist Marx im Unterschied zu den anderen bürgerlichen Ideologen

<sup>29</sup> Ders., 97.

<sup>30</sup> Marx / Engels (1964: 1,382; Kursivierung: Marx / Engels).

<sup>31</sup> Ebd. (Kursivierung: Marx / Engels).

<sup>32</sup> Enzensberger (1978: 115).

<sup>33</sup> Enzensberger (1975: 63).

des Fortschritts kein eigenes Porträt gewidmet. Dabei hatte Enzensberger schon in den 60er Jahren ein Gedicht über ihn geschrieben:

*Karl Heinrich Marx*

Riesiger Großvater  
jahvebärtig  
auf braunen Daguerreotypen  
ich seh dein Gesicht  
in der schlohweißen Aura  
selbstherrlich streitbar  
und die Papiere im Vertiko:  
Metzgersrechnungen  
Inauguraladressen  
Steckbriefe

Deinen massigen Leib  
seh ich im Fahndungsbuch  
riesiger Hochverräter  
*displaced person*  
in Bratenrock und Plastron  
schwindsüchtig schlaflos  
die Galle verbrannt  
von schweren Zigarren  
Salzgurken Laudanum  
und Likör

Ich sehe dein Haus  
in der rue d'Alliance  
Dean Street Grafton Terrace  
riesiger Bourgeois  
Haustyrann  
in zerschlißnen Pantoffeln:  
Ruß und „ökonomische Scheiße“  
Pfandleihen „wie gewöhnlich“  
Kindersärge  
Hintertreppengeschichten

Keine Mitrailleuse  
in deiner Prophetenhand:  
ich seh sie ruhig  
im British Museum  
unter der grünen Lampe  
mit fürchterlicher Geduld  
dein eigenes Haus zerbrechen  
riesiger Gründer  
ändern Häusern zuliebe  
in denen du nimmer erwacht bist

Riesiger Zaddik  
 ich seh dich verraten  
 von deinen Anhängern:  
 nur deine Feinde  
 sind dir geblieben:  
 ich seh dein Gesicht  
 auf dem letzten Bild  
 vom April zweiundachtzig:  
 eine eiserne Maske:  
 die eiserne Maske der Freiheit.<sup>34</sup>

„Karl Heinrich Marx“ ist ein für Enzensberger typisches Porträtgedicht, das durchaus seinen Platz im „Mausoleum“ hätte finden können. Auch sein poetisches Prinzip ist die Montage, zunächst die Montage von eigenen Worten und fremden Äußerungen, die teils durch Kursivierung, teils durch Anführungszeichen kenntlich gemacht werden. Die meisten dieser fremden Wörter stammen von Marx. In ihnen kommt er zu Wort – der ansonsten der Gegenstand der Worte ist.

Neben der Montage imitiert das Gedicht aber auch die verwandte Technik der Collage: Es nimmt, mit der stereotypen Formulierung „ich seh“, ausdrücklich Bezug auf einige Fotografien von Marx, ‚braune Daguerreotypien‘, die zum Teil auch in den „Gesprächen mit Marx und Engels“ enthalten sind. Zu diesen Fotos kommt u.a. ein imaginiertes Bild hinzu: das des im British Museum arbeitenden Marx, und schließlich eine Art Vision: die des Verrats an diesem „Hochverräter“ nach seinem Tod.

Wie ein Leitmotiv zieht sich durch das Gedicht das Adjektiv „riesiger“, das kombiniert wird mit den Substantiven „Großvater“, „Hochverräter“, „Bourgeois“, „Gründer“ und „Zaddik“. In ihnen sind die verschiedenen Rollen angesprochen, in denen Enzensberger Marx handeln sieht: die des Bürgers jüdischer Herkunft, des revolutionären Politikers, des politischen und ökonomischen Theoretikers und des säkularen Propheten. In allen bleibt er ambivalent: Der Großvater ist „selbstherrlich streitbar“, der steckbrieflich gesuchte Politiker „schwindsüchtig schlaflos“, der Bourgeois ein „Haustyrann“ und untreuer Ehemann, der Gründer ausgeschlossen von seinem Gründungs-Werk, unter dem man sich wohl den realen Sozialismus vorstellen muss. Auch das Wort, das sich auf ihn bezieht: dass Marx in den „andern Häusern“ selbst „nimmer erwacht“ sei, bleibt zweideutig.

Die wiederkehrende Rede vom Haus oder den Häusern ist dabei höchst anspielungsreich. Meint sie erst das offenbar von Enzensberger in Augenschein genommene Haus in der Londoner Dean Street, dem übrigens auch Alfred Andersch einen kleinen Essay („Alte Linke in London“<sup>35</sup>) gewidmet hat, so klingt schon in dem Wort von dem zerbrochenen ‚eigenen Haus‘ und erst recht in dem

<sup>34</sup> Enzensberger (1971: 86-87).

<sup>35</sup> Andersch (2004: 30ff.).

von den ‚ändern Häusern‘ der metaphorische Gebrauch des Wortes in der Bibel an: das Haus als Bild der göttlichen oder weltlichen Ordnung.

Das Bild ist nicht die einzige Referenz auf religiöse Sprache. Mit ‚jahvebärtig‘, ‚Prophetenhand‘ und ‚Zaddik‘ bedient sich Enzensberger auch eines teils biblischen, teils chassidischen Vokabulars, das den aus einer jüdischen Familie stammenden Marx zu einer Art Religionsstifter erklärt – allerdings zu einem, der von seinen eigenen ‚Anhängern‘ verraten wurde, ein Prophet ohne ein ihm ergebenes Volk, ein Zaddik ohne folgsame Gemeinde. Ein weiterer Widerspruch also.

Zweideutig ist dann auch der Schlussvers, der auf das letzte Porträtfoto von Marx Bezug nimmt: sein Gesicht als ‚die eiserne Maske der Freiheit‘. Das ist ein kühnes Bild. Es gibt Allegorien etwa der Gerechtigkeit oder der Liebe, nicht aber der Freiheit. Doch nicht nur dadurch ist der Vers schwer zu deuten. Das Marx’sche Gesicht, das Enzensberger sieht, ist nicht das Gesicht der Freiheit, sondern nur deren Maske: Aber was für einer Maske?

Das Bild ist anspielungsreich, ohne wiederum in einer Anspielung aufzugehen. Nicht nur auf die Totenmaske referiert die Charakteristik des ‚letzten Bildes‘, sondern ebenso auf den Marx’schen der Theaterterminologie entlehnten Begriff der Charaktermaske. Marx entwickelt ihn im ‚Kapital‘, um die ökonomische Determination auch scheinbar persönlichen Verhaltens oder Agierens als Entfremdung zu bezeichnen. Und schließlich ist der ‚Mann mit der eisernen Maske‘, vor allem durch den dritten Musketier-Roman von Alexandre Dumas (»Le Vicomte de Bragelonne ou L’homme au masque de fer«) und zahlreiche Verfilmungen, eine Figur der populären Kultur: der geheimnisvolle Gefangene des französischen Sonnenkönigs Ludwigs XIV., dessen wahre Identität bis heute niemand kennt. In diesem Sinn wäre die Freiheit auch eine Gefangene, die, weggesperrt, wir nicht kennenlernen.

Enzensbergers Gedicht lässt den Leser rätselnd zurück. Es liefert, schon stilistisch, nur Stichworte wie Striche zu einem Porträt, das nicht bis ins Letzte ausgemalt wird. Es entwirft auch keine einheitliche, leicht auf den Punkt zu bringende Ansicht von Marx, sondern setzt mehrere Bilder von ihm in Beziehung zueinander, die zusammen aber kein ungestörtes Ganzes ergeben. Das Ergebnis ist vielmehr das gleiche, das Enzensberger auch mit den ‚Gesprächen‘ erzielen wollte: Die ‚Existenz‘ des Dargestellten in seiner ‚vollen Widersprüchlichkeit‘ zu zeigen und in jedem Fall ein ‚harmonisierendes Bild‘,<sup>36</sup> als bürgerliche Konvention, zu vermeiden, ja unmöglich zu machen. Dazu vor allem bedient er sich der Montagetechnik.

Enzensbergers Marx wirkt am Ende ebenso plastisch wie ungreifbar. Er wird so präsentiert, dass die Auseinandersetzung mit ihm nicht abgeschlossen werden kann, sondern fortgesetzt werden muss – wie es ‚Der Untergang der Titanic‘ schon zeigte. Das Gedicht ruft ad personam stichwortartig ‚Argumente‘ auf, ‚die

---

<sup>36</sup> Enzensberger (1973: 1, VII).

für und wider den Marxismus und seine Verfechter seit über einem Jahrhundert vorgebracht werden“<sup>37</sup>, ohne dass es sich eines ganz zu eigen machen würde. Darin mag ein Marxist, wie Peter Weiss, ein Bekenntnis vermissen. Und tatsächlich bekennt sich Enzensberger nicht zu Marx – er betrachtet, ja besichtigt ihn nur wie ein Museums-Besucher ein Bild oder eine Figur von verschiedenen Seiten.

Der Porträtist zeigt sich in solcher Distanz allerdings seiner Freiheit verpflichtet, einer intellektuellen und poetischen Freiheit der Wahrnehmung, die letztlich nur eine Parteinahme kennt: die für eine Wahrheit, die die Widersprüchlichkeit der Menschen, ihrer Ideen und ihrer Verhältnisse nicht unterschlägt. Diese Wahrheit schließt für Enzensberger Eindeutigkeit aus. Marx ist dafür nur ein Beispiel, wenngleich ein prominentes und seinerzeit aktuelles. Deshalb ist der Beschäftigung mit ihm für Enzensberger auch nur das Verfahren der Montage angemessen. In ihrer Wahl manifestiert sich sein Verhältnis zu Marx.

## Literatur

- Andersch, A. (1977): empört euch der himmel ist blau. Gedichte und Nachdichtungen 1946–1977. Zürich.
- Andersch, A. (2004): Alte Linke in London. In: Ders.: Gesammelte Werke in 10 Bänden. Hg. von D. Lamping. Bd. 10: Essayistische Schriften 3. Kommentar von A. Dunker. Zürich. 30-45.
- Braun, V. (1974): Gegen die symmetrische Welt. Gedichte. Frankfurt a.M.
- Enzensberger, H. M. (1964): Politik und Verbrechen. Neun Beiträge. Frankfurt a.M.
- Enzensberger, H. M. (1971): Gedichte 1955–1970. Frankfurt a.M.
- Enzensberger, H. M. (1973, Hg.): Gespräche mit Marx und Engels. Mit einem Personen-, Elogen- und Injurienregister sowie einem Quellenverzeichnis. 2 Bände. Bd. 1. Frankfurt a.M.
- Enzensberger, H. M. (1975): Mausoleum. 37 Balladen aus der Geschichte des Fortschritts. Frankfurt a.M.
- Enzensberger, H. M. (1978): Der Untergang der Titanic. Eine Komödie. Frankfurt a.M.
- Enzensberger, H. M. (1982): Politische Brosamen. Frankfurt a.M.
- Enzensberger, H. M. (2018): Überlebenskünstler. 99 literarische Vignetten aus dem 20. Jahrhundert. Frankfurt a.M.
- Grimm, R. (1984, Hg.): Hans Magnus Enzensberger. Frankfurt a.M.
- Holthusen, H. E. (1982): Sartre in Stammheim. Zwei Themen aus den Jahren der großen Turbulenz. Stuttgart.
- Kunert, G. (1970): Warnung vor Spiegeln. Gedichte. München.
- Lamping, D. (1987): Die Komödie des Weltuntergangs. Eine Anmerkung zu Hans Magnus Enzensbergers „Der Untergang der Titanic“. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift. 37. 2. 229-231.
- Marti, K. (1980): Abendland. Gedichte. Darmstadt / Neuwied.

---

<sup>37</sup> Ders., IX.

Marx, K. / Engels, F. (1964): Werke. Hg. vom Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED. Bd. 1. Berlin (Ost).

Stahl, H. (2016): Paul Celans Gedicht „Mandorla“ in polnischen und russischen Übersetzungen. In: Dies. / Korte, H. (Hg.): Gedichte schreiben in Zeiten der Umbrüche. Tendenzen der Lyrik seit 1989 in Russland und Deutschland. (Neuere Lyrik: Interdisziplinäre und Interkulturelle Studien, Bd. 2). Leipzig. 577-609.