ISSN 0944-6060

ESSENER UNIKATE

Berichte aus Forschung und Lehre

Geisteswissenschaft 8

20 Jahre *poet in residence*

Mit Beiträgen von:
Jurek Becker, Nicolas Born, Hans Christoph Buch, Wilhelm Genazino, Günter Grass, Rolf Haufs, Herbert Heckmann, Günter Herburger, Rolf Hochhuth, Hartmut Kasper, Heinar Kipphardt, Uwe Kolbe, Ursula Krechel, Jürg Laederach, Reinhard Lettau, Cees Nooteboom, Peter Rühmkorf, Elmar Tophoven, Guntram Vesper, Keto von Waberer, Martin Walser und Dieter Wellershoff

Universität GH Essen

Wie nähert sich ein Autor der komplexen und schwierigen Aufgabe, sich als „poet in residence“ einer ihm unbekannten Gruppe von Studenten zu stellen, deren Neigungen er allenfalls erahnen kann? Ein brieflich gefaßter Entwurf, aus Anlaß einer Gastprofessur für das Wintersemester 1976/77 erarbeitet, gewährt Einblicke.

Illustration: Stefan Bökker

Von Rolf Hochhuth

An fünfzehn Abenden, montags zwischen acht und halb zehn, sollen im Wintersemester etwa ein Dutzend Theaterstücke seit der Antike, ernste und komische, unter dem Aspekt befragt werden, wie weit der Begriff „politisches Theater“ ein Pleonasmus ist: War doch schon das erste Drama, von dem wir überhaupt Kenntnis haben, „Der Fall von Milet“ des Phrynichos, ein politisches Drama, bestellt von einem Politiker – nicht von irgendeinem, sondern von Themistokles – und verboten von Politikern, am Tage seiner Uraufführung. Daß wir nur seinen Titel noch kennen, ist auch ein Politikum: der Autor wurde von Politikern zur Vernichtung des Textes gezwungen... Das Stück regte das erste erhaltene Drama an, „Die Perser“ des Aischylos. Warum „Die Perser“ das einzige ernste Drama in Athen geblieben ist, das Zeitgeschichte aufs Theater brachte – das ist die Frage, mit der wir beginnen wollen.

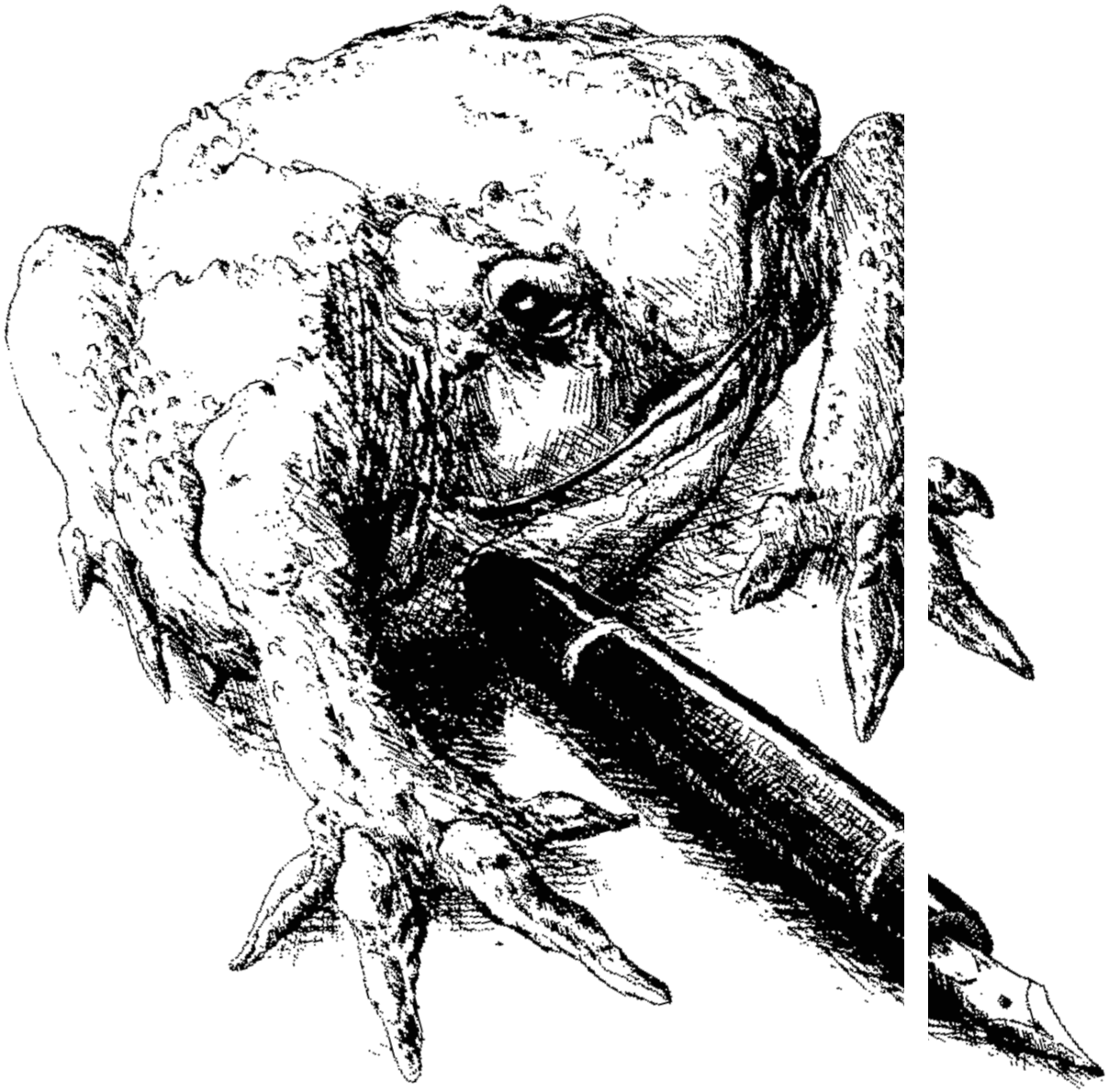
Ich bin kein Wissenschaftler, sondern nehme hier in Essen die Aufforderung an, in Diskussionen das Problem zu umkreisen, wie weit es überhaupt eine Theorie des politischen Theaters geben kann – oder ob nicht auch auf das Drama zutrifft, was Thomas Mann einmal über Persönlichkeiten und Bücher gesagt hat: Seien sie überhaupt bemerkenswert, so seien sie zuerst einmal ohne Vergleich. Das meint ja auch die Bemerkung aus den „Wahlverwandtschaften“, alles Exemplarische müsse „in seiner Art über seine Art hinausgehen und etwas anderes Unvergleichbares werden“. Deshalb hatte Shaw – um den prominentesten unter den gesellschaftlichen Stückeschreibern unseres Jahrhunderts zu nennen – anderthalb Jahrzehnte lang von der Kritik den Vorwurf einzustecken, Stücke, Dramen seien das überhaupt nicht, was er da auf die Bühne bringe. Wir wollen mindestens „Frau Warrens Gewerbe“ im Hinblick auf diesen Vorwurf, vor allem aber hinsichtlich der Epoche, in der es entstanden ist, genauer ansehen.

Ob überhaupt, auch bei der Betrachtung anderer Stücke, die Zeitgeschichte, die sie ebenso gemacht hat wie der Autor, einbezogen werden soll – die Entscheidung darüber möchte ich den Teilnehmern des Kolloquiums überlassen. Ich habe bisher nie Vorlesungen gehalten, vermutlich auch weniger Vorlesungen besucht als die meisten, die zu mir kommen werden – und deshalb muß ich respektieren, was Golo Mann einmal über seine Zeit als Dozent rückblickend sagte: „Vorlesungen halten war ja ganz sinnvoll vor Johannes Gutenberg und der Erfindung der Buchdruckerkunst ... aber heute kann man das alles viel besser lesen. In Fächern wie Geschichte, Soziologie, Philosophie vom Katheder herunter hastig gemachte schlechte Bücher vorzutragen, während die jungen Leute die Bücher ja studieren sollen, habe ich immer für dumm gehalten ... Besser, dem Studenten werden Aufgaben vorgeschlagen, Probleme, an denen er zu arbeiten hat, die er dann wieder mit einem Professor oder einem Assistenten bespricht. Dialog... “

Ich bin kein Professor, wäre aber gern Ihr Assistent – wenn auch Sie mir assistieren wollen bei der Klärung der Fragen, die wir an die Dramen richten und die Dramen an uns. „Fachmann“ bin ich allenfalls dort, wo ich selber eins geschrieben habe. Da ich von der Universität wohlwollend aufgefordert worden bin, auch über eigene dramatische Versuche mit Ihnen zu diskutieren, hoffe ich in Essen durch das Kolloquium auch einigen Gewinn zu ziehen für die Arbeit an Stücken, die zu schreiben ich noch vorhabe.

Der Autor:

Rolf Hochhuth, der neben Dramen auch zahlreiche Novellen, Erzählungen, Essays und Gedichte veröffentlichte, wurde am 1. 4. 1931 in Eschwege (Hessen) geboren. In Form des Dokumentartheaters arbeitet Hochhuth historische Fakten aus der jüngsten politischen Geschichte auf. Für sein neuestes Stück, „Wessis in Weimar. Tragikomödie“ (1992) wurde der Autor bereits vor der Veröffentlichung des gesamten Werks von seiten einer Kritik, die nicht einmal über Inhaltliches informiert war, aufs heftigste persönlich attackiert. 1994 erschien sein jüngster Gedichtband unter dem Titel „Vorabend“. Im Mai 1995 geriet der Autor im Zuge der Verhandlungen um die Übernahme des Berliner Ensembles durch eine Stiftung, deren Vorsitz er innehat, erneut in die Schlagzeilen der Feuilletons.



Illustrationen: Günther Grass

Bildungskrise an den Universitäten: viele Studenten interessieren sich nicht mehr für eine Quellenlektüre. An die Stelle einer eigenen Perspektive tritt das Zitat aus der Sekundärliteratur.

Blindstellen auf der Spur

Von Günter Grass

Einige Tage in Essen. Ich erinnere mich an den vollen Hörsaal und ein studentisches Publikum, das sich aus distanzierter Neugierde mit literarischen Texten bedienen ließ und nur selten bereit war, diese mir allzu bequem vorkommende Distanz aufzugeben. Mein Versuch, das Schreiben von seinen Bedingungen her erklärbar zu machen und den Schriftsteller als Zeitgenossen zu verdeutlichen, scheiterte bei anschließend versuchter Diskussion zumeist an vorgefaßter Meinung; diese war aus sekundären Futtertrögen gemästet. Selten ist mir so deutlich geworden, wie sehr und verbildend die Sekundärliteratur in all ihrer Breite den Blick auf das Originalwerk und dessen Urheber verstellt. Eigentlich wollte ich

Handwerkliches vermitteln; aber gefragt waren Deutungen. Eigentlich wollte ich dem Schriftsteller die Aura nehmen und ihn sozusagen säkularisieren; doch erwünscht war der Schriftsteller als Seher und Wegweiser. Selbst die mit optischen Beispielen demonstrierte Zusammenarbeit zwischen meinem Verleger Steidl und dem Autor – es ging um die Bücher „Zunge zeigen“ und „Totes Holz“, in denen Zeichnungen und Text korrespondieren – fand nur zerstreutes Interesse, dabei hatte ich geglaubt, mit einem praxisorientierten Lehrgang zusammenarbeiten zu können.

Mittlerweile weiß ich, daß im gesamten Kulturbetrieb das Sekundäre gesiegt hat. Meine Essener Erfahrungen waren nur Vorgeschmack. Nicht mehr das Buch ist wichtig, sondern dessen feuilletonistische Aufbereitung, die sich Kritik nennt. Nicht mehr das Theaterstück zählt, sondern die Verwurstung eines Textes mittels Inszenierung; Shakespeare kann sich nicht wehren. Eine Vielzahl von germanistischen Seminararbeiten und Dissertationen, die mir auf den Tisch kommen, beruft sich auf sekundär Vergleichbares, benutzt das Original nur noch als Stichwortregister und ist – in Fußnoten kenntlich – wie für Kollegen im Sekundärbereich beschrieben. Entsprechendes Mißvergnügen bereitet ein Studium, das sich auf das Abenteuer Literatur nicht mehr einlassen will, vielmehr deren originale Zeugnisse ausspart und sich auf gesicherte Lehrmeinungen verläßt.

Übertreibe ich? Es hat mir trotzdem in Essen gefallen. Warum – weiß ich nicht mehr so genau. Vielleicht weil Essen im Ruhrgebiet liegt und diese gebrochene Landschaft so primär nach Literatur schreit.

Der Autor:

Günter Grass, Romancier, Essayist und Graphiker, wurde am 16. 10. 1927 bei Danzig geboren. Seit dem Erscheinen der „Blechtrommel“ 1959 gehört Grass zu den Begründern einer neuen literarisch-politischen Kultur in Deutschland. Letzte Veröffentlichungen: „Unkenrufe. Eine Erzählung“ (1992); „Rede vom Verlust. Über den Niedergang der politischen Kultur im geeinten Deutschland“ (1993), „Ein weites Feld“ (1995), erschienen im Steidl Verlag, Göttingen.

Können Träume für die Literatur fruchtbar gemacht werden? Auf den Spuren von Psychoanalyse und Surrealismus montiert Ursula Krechels literarisches Werk Gegenwelten zur Alltagsrealität, die den Aufzeichnungen von Träumen entsprungen sind.

Offene Türen

Von der Geburt des Gedichts aus dem Nichts / Ein Gespräch mit Ursula Krechel

ESSENER UNIKATE: Frau Krechel, brachte Ihnen das Semester als Essener *poet in residence* neue Erfahrungen?

Ursula Krechel: Ich merkte in dieser Zeit, daß ich jetzt, in meinem nicht mehr ganz zarten Alter, gern lehre. Als ich frisch promoviert war, hatte ich überhaupt keine Vorstellung, wie ich mit Universitäten, diesen zähen Institutionen, und den damit verbundenen dauernden Beängstigungen zurechtkommen sollte – den wissenschaftlichen Standards und der Anforderung, wissenschaftlich zu veröffentlichen und trotzdem „subversiv“ zu schreiben. Ich habe sehr früh promoviert, und rund um mich herum waren junge Herren, die meine Mitstudentinnen geheiratet und geschwängert hatten; ihnen stand die Angst in den Augen, was aus ihnen wird. Ich wiederum hatte in dieser Beziehung überhaupt keine Angst. Später sagte ich mir manchmal: Diesen ängstlichen, schwitzenden Burschen hast du damals die hübschen Stellen überlassen. Ich schrieb ja auf eigenes Risiko. Inzwischen finde ich, daß die Massenuniversität – nicht speziell die Uni Essen – trotz aller Schwierigkeiten und Konflikte, trotz aller baulichen Mängel doch ein Ort ist, an dem Ideen, Phantasien, eine Art von Konzentration wirksam werden können, wenn man selbst bereit ist, sie einzubringen. Deswegen finde ich das Essener Modell, das in Deutschland sehr rar ist, gut.

UNIKATE: Sie meinen besonders die Form des Autorenseminars, die seit zwanzig Jahren in Essen angeboten wird?

Krechel: Ja. An einigen Universitäten gibt es Poetikvorlesungen, zum Beispiel in Frankfurt, München und Wien. Im Gegensatz zum Autorenseminar schreibt man für eine Autorenvorlesung unter argem Druck. Wissenschaftler haben für ihre Vorlesungen vielleicht einen Fundus, ich aber erfinde immer wieder etwas Neues, arbeite eine Idee aus, schreibe, überarbeite sie am folgenden Tag in der Bibliothek, exemplifiziere die These, verändere sie, treibe die Ausarbeitung am nächsten Abend fort, gehe wieder in die Bibliothek und immer so fort. Stets befürchte ich, dabei etwas Bedeutsames zu vergessen, ein Problem in einer Sackgasse anzusiedeln. Aber wenn es gelungen ist, empfinde ich auch eine unbändige Freude. So fühlte ich mich zum Beispiel überaus geehrt, als Ilse Aichinger zu meinen Wiener Poetikvorlesungen kam. Das sind Sternstunden.

UNIKATE: Welchen Eindruck haben Sie allgemein von den gegenwärtig Studierenden?

Krechel: In Frankfurt haben die literaturwissenschaftlichen Institute eine Seminarbibliothek, die ich in der letzten Zeit des öfteren besucht habe. Freitags um fünf Uhr saß dort kein einziger Student mehr. Hier in Essen habe ich ein winziges Mimosen-und-Orchideenseminar. Die Form der Ankündigung hat das wahrscheinlich in die Wege geleitet. Es kommen nur jene Studenten, die ohnehin nicht an den akademischen Problemen der Literaturwissenschaft arbeiten wollen, sondern an exemplarischen Problemen der Literatur, was ja nicht dasselbe ist. Insofern denke ich, daß sich in Autorenseminaren Lehrende und Studierende mit ähnlichen Wünschen begegnen. Ich glaube keinesfalls, daß die Studenten, die ich in meinem Seminar kennengelernt habe, repräsentativ für die Literaturwissenschaft im allgemeinen sind. Ich weiß natürlich, daß Studenten heute dazu neigen, dort ihre Seminare zu machen, wo sie an der Hand genommen werden und schließlich ihr Examen machen kön-

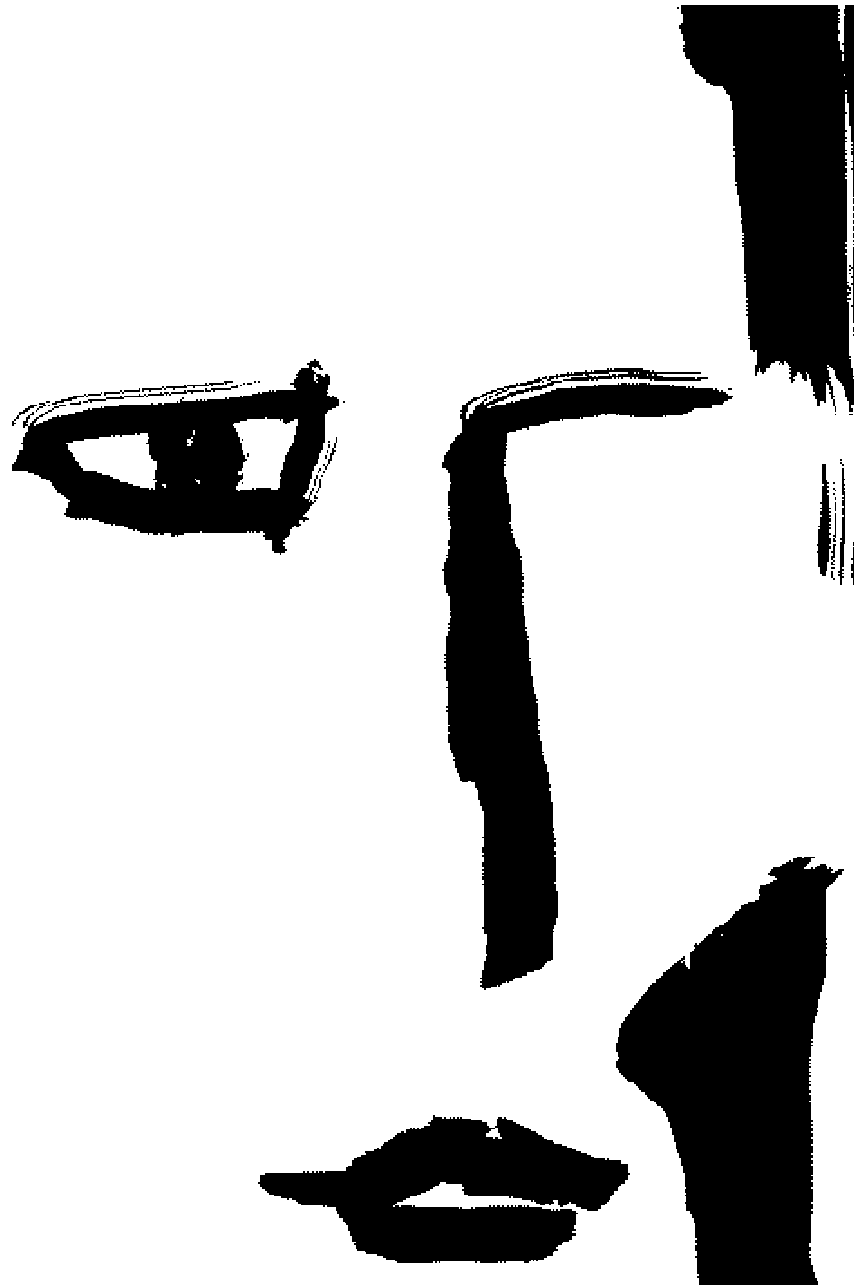


Illustration: Stefan Böker

nen, und das wundert mich überhaupt nicht. Allerdings haben jene Studenten, die sich für relativ exotische Fragen interessieren – ich selbst habe ja auch relativ exotische Dinge studiert – natürlich eher die Chance, daß Lehrende sie in ihren speziellen Neigungen kennenlernen und nicht nur ihre Arbeitsleistung begutachten. Das ist ein großer Vorteil.

UNIKATE: Sind Sie mit einem kleinen Teilnehmerkreis, wie er in Ihrem Seminar zustande gekommen ist, zufrieden?

Krechel: Daß der Kreis klein wurde, habe ich ja in meiner ersten Sitzung selbst forciert. Man erwartete vielleicht, eine Lyrikerin tändele ein wenig herum oder schiebe drei, vier Reime durch den Saal. Ich hingegen habe ein Lesepensum und ein theoretisches Programm vorgelegt, von dem mir vollkommen klar war, daß die Erwartungen vieler Studenten, sie könnten sich bei einer Autorin von den Mühen der Universität ausruhen, enttäuscht wurde. Mir war klar: Ich möchte ein kreatives, munteres, denkfähiges Team haben, das mit mir einen Parforceritt durch ein Menschheitsthema, den Traum, und gleichzeitig durch eine hochliterarische, man kann wohl sagen poetische „kleine Gattung“ machen will. Das war mein Interesse.

UNIKATE: Der Traum steht im Mittelpunkt ihres Literaturseminars. Charlotte Beradt[1] hat in ihren Traumanalysen beispielsweise rassistische Momente als latente Traum-inhalte aufgedeckt. Halten Sie es für möglich, den Inhalt von Träumen für literarische Texte auf eine Weise fruchtbar zu machen, die den Leser zum Nachdenken über sein eigenes Verdrängtes anregt?

Krechel: Sie spielen auf einige Passagen an, die ich aus meinem Roman „Zweite Natur“[2] vorgestellt habe. Da habe ich ein paar Träume hineingenommen, die mehrere junge Menschen in einer friedlichen, freundlichen Wohngemeinschaft erleben. Sie wollen etwas ganz anderes, nämlich Einbrüche in ihrem Kopf beschreiben. Das hat primär nichts mit Literatur zu tun, sondern mit der Wahrnehmung einer anderen, verstörenden Welt in den Träumen. So wie es um die Jahrhundertwende Hysterikerinnen ergangen ist: Sie wußten viel mehr von Sexualität, als sie gesellschaftlich überhaupt wissen durften. Freud hat massiv darauf aufmerksam gemacht. Ich denke, daß derjenige, der seine Träume aufmerksam beobachtet, seine Blindstellen und seine Befremdung über sich selbst an ganz anderen Stellen wahrnimmt als jemand, der dies nicht tut.

Ich schreibe weder für den Leser noch für mich. Ich schreibe für diesen Text.

UNIKATE: Also Wahrnehmung entgrenzen, indem Träume aufgeschlüsselt werden. Diese Intention ist auch in Ihrer Gedichtsammlung „Kakaoblau“[3] erkennbar, in der Sie Kinderreime in einen neuen, assoziativen Zusammenhang stellen. Soll der Leser sein „inneres Kind“ wiederentdecken?

Krechel: Ja, natürlich, aber es gilt auch, den „inneren Erwachsenen“ des Kindes zuzulassen. Ich habe aus dem Gedichtband einige Male in Schulen gelesen, kürzlich in einer evangelischen Akademie, wo Kinder und Erwachsene zusammen waren. Die Kinder hatten an der Darstellung von Sexualität großen Spaß, doch die evangelischen Erwachsenen wußten nicht, was sie von dem häufigen Gebrauch sexueller Begrifflichkeiten in diesem Buch halten sollten. Sie schielten unentwegt auf ihre Kinder, um zu sehen, ob es ihnen wirklich gefällt. Spaß zu haben, kann man Kindern heute ja nicht mehr verbieten.

UNIKATE: Welche Art von Reaktion beschäftigt Sie am meisten?

Krechel: Mich überrascht es einfach immer wieder, daß das, was man einmal „Weite und Vielfalt“ genannt hat, heute nicht mehr zugestanden wird. Ich soll entweder mit meinen Gedichten politisch ernsthaft sein – was ich ja bin, dazu gehört „Textverderbnis“ aus meinem neuen Band „Technik des Erwachens“[4] – also über Mord und Totschlag in der Gesellschaft nachdenken; dann soll ich aber nicht so etwas Ästhetizistisches wie „Näher zu den weißen Bären“[5] schreiben. Ich merkte bei den Rezensionen zu diesem Band: Kritiker glauben, Lyrik müsse sich entscheiden. Sie wollen entweder eine aufrechte, politisch wache, Schmerzen an der Welt leidende Person vor sich haben oder aber jemanden, der mit der Sprache möglichst viele Jongleurkünste betreibt, also einfach spielt. Ich sehe diese Haltung als eine Blindheit an.

UNIKATE: Beim Lesen Ihrer Gedichte ist es mir ähnlich ergangen wie den Rezensenten. Mir ist nicht klar, ob Sie mit Ihrer Lyrik eine konkrete Intention verfolgen oder nicht. Etwa, die Wahrnehmung des Lesers zu schärfen und ihn dazu zu bringen, seinen Träumen mit größerer Aufmerksamkeit zu begegnen.

Krechel: Wenn mit Sprache gespielt wird, dann geht es in meinen Gedichten um Endspiele. Nehmen Sie etwa die Zeilen: *KANN NICHT HIER SEIN/ kann nicht dort sein/ wo die Kerze ist, muß ein Docht sein/ wo das Blut fließt, kann ein Mord sein.* Dies sind keine Verse, die

im Würfelspiel der Zufälligkeiten entstehen, sondern an einem Rand von Wahrnehmung, sie sind aber an diesem Rand schon wieder dicht und ernst geworden. Ich möchte so sagen: Die Gedichte entstehen zum Teil mit Intentionen, aber die Intention kann sehr verschieden sein. Sie kann eine Emotion sein, eine Schreibintention, eine gefundene Zeile, die sich selbst weitertreibt. Dann bin ich mit mir selbst in einer Art Sprachlabor und ich kann nicht unmittelbar sagen, was ich da tue und zu welchem Zweck. Jemand, der versucht, den Gencode aufzulösen, liest – übertragen in literaturwissenschaftliche Sprache – sehr viele Metaphern und probiert eine Menge Möglichkeiten aus. Irgendwann wird klar: Das ist jetzt die Lösung. Und mit dieser Art von Forschungsintention, die durchaus auch einmal spielerisch sein kann, mit einem Wahrnehmen, das, je länger es anhält, um so intensiver auf die Erkundung von Sprache gerichtet ist, gehe ich um. Um es banal zu sagen: ich komme manchmal von Reisen oder von einem Spaziergang zurück, habe dies und jenes gesehen, es mir gemerkt und etwas in mir fragt: Was soll ich jetzt damit machen? Ich teile mich in eine Staatsbürgerin, in eine Tierfreundin, eine Mitleidende, eine den Bettlern das Geld Gebende und in vieles mehr, aber ich bleibe als Schriftstellerin nicht übrig. Also muß ich manchmal ganz große Schärfen ziehen und sagen: Das Programm, an dem ich als Schriftstellerin arbeite, hat jetzt im Augenblick mit elegischen Formen zu tun, oder, zu einer anderen Zeit, mit spitzen Vokalen. In all das fließt natürlich Alltagsmaterial ein, Zeitungslektüre, Gesprächsfetzen, die ich irgendwo gehört habe. Ernst im Schreiben bedeutet nicht, mit einem bestimmten Besteck an Wirklichkeit heranzugehen, sondern Wirklichkeit so zu filtern, daß sie mir einen Text wieder zerschlägt.

UNIKATE: Ergibt sich der Ernst dann aus der Anordnung des Materials, etwa der Zitatmontage?

Wenn mit Sprache gespielt wird, dann geht es in meinen Gedichten um Endspiele.

Krechel: Der Ernst ergibt sich nicht einmal aus der Anordnung. Er ergibt sich aus der steten Aufmerksamkeit der Sprache gegenüber. Anordnung kann enormes Vergnügen aus sich selbst heraus bereiten.

UNIKATE: Diese Aufmerksamkeit geht aber doch noch einen Schritt weiter. In einem Ihrer Essays zur Literatur schreiben Sie über „produktiv gemachte Sehnsüchte – nach dem Leben“. Verbirgt sich darin nicht ein Appell an die Leser? Kann eine „produktiv gemachte Sehnsucht“ zu leben über ein Gedicht weitergegeben werden?

Krechel: Ja, das kann man so sagen. Gleichzeitig sind es natürlich auch die Sehnsüchte der anderen Seite, auch jene des schreibenden Subjekts. Während ich collagiere, anordne, einer Melodie nachhöre, gehen Sehnsüchte, die in meinem Leben nicht erfüllbar sind, in die Texte ein. Diese „Lust am Text“, die ich entwickle, strahlt sicherlich als eine Leselust auch wieder in das Leben der Leser.

UNIKATE: Dazu holen Sie den Traum bewußt in Ihren Text hinein?

Krechel: Der Traum ist Tür zu einem Untergrund. Diese Kellertür habe ich beherzt immer offen gelassen, selbstverständlich mit sehr großen Ängsten. Wer mit einer unabgeschlossenen Tür lebt, lebt einerseits mit Ängsten, andererseits kommen auch willkommene Gäste leichter herein: Phantasien, Unbewußtes, Zufälle natürlich auch, die mich immer sehr begeistern. So etwas findet man nicht, wenn man ein abgeschlossenes Konzept hat.

UNIKATE: Sie führen ein Traumtagebuch und pflegen bestimmte Techniken des Erwachens, so daß Schlaftraum und Wachtraum ineinander übergehen. Wie haben Sie zu dieser Art des Schreibens gefunden?

Krechel: Ich habe nie eine besondere Neigung gehabt, mein Wachleben zu überschätzen, nachdem irgendwann einmal die Entscheidung gefallen ist, womit ich meine Tage verbringe, nämlich vorwiegend über weißen Blättern. Der Erlebnisreichtum nimmt natürlich ab und das Schreiben selbst wächst. Ich schreibe weder für den Leser noch für mich. Ich schreibe für diesen Text. Dieser Text, dem ich mich widme, stellt mir bestimmte Bedingungen, die aus früheren Texten entstanden sind oder aus Erfindungen in der Literatur, die schon gemacht worden sind und denen ich etwas anderes oder etwas Neues hinzugeben möchte. Und dies nimmt mir vielleicht auch sehr viel von Subjekthaftigkeit.

UNIKATE: In dem Gedicht „Meine Mutter“ aus Ihrem Debütband finden sich gleichwohl autobiographische Züge. Hat sich Ihr Autorinnen-Ich im Laufe der Zeit verlagert, hin zu einem anonymen „Ich“, das nicht mehr von sich selbst sprechen kann?

Krechel: Ich kann noch von einem „Ich“ sprechen, aber es scheint mir uninteressanter geworden zu sein. Wenn jemand einen Namen auf einen Gedichtband drucken läßt, so wird der Name nicht nur mit Texten behangen wie ein Christbaum, sondern der Name erhält irgendwann eine Bedeutung. Und die heißt auch

noch im medialen Zeitalter: Wo kommt dieser Mensch her? Wo geht er hin? Wie sieht er aus? Und so fort. „Meine Mutter“ ist nicht mein erstes Gedicht gewesen, aber ich habe es mit einer gewissen Überlegung an den Anfang des ersten Gedichtbandes gerückt. Ich finde es auch jetzt noch richtig, daß ich, eine junge Lyrikerin, gesagt habe: Ich stamme von einer Frau ab, die ich offenkundig nicht besonders liebe, die mich gemacht hat, die mich erzogen hat, die eines Tages gestorben ist. Das ist aus diesem Menschenleben geworden, seht es selber an. Wie die biblischen Stämme immer männliche Stämme sind, so hatte ich mit einem gewissen Kalkül, da ich den Namen meines Vaters trage, den Wunsch nach einer weiblichen Genealogie, nicht wegen einer besonderen Neigung – auch Thomas Mann konnte sich mit seinen Vätern nicht besonders liebevoll auseinandersetzen – sondern aus einer Art von Selbstvergewisserung. Als sie für mich getan war, konnte ich von diesem Ort aus zu anderen Arbeiten aufbrechen.

UNIKATE: Inwieweit sehen Sie Ihren Weg – nach der Essener Seminarerfahrung – als typisch an?

Krechel: Ich glaube, es tut Studenten gut zu sehen, es gibt Menschen, die nicht anders in ihren ersten paar Studienjahren ausgebildet wurden als sie es jetzt werden, und die irgendwann auch sagen können: Jetzt mache ich mit diesem Material etwas ganz anderes. Auch ich selbst bin nicht vom Himmel gefallen – dadurch, daß ich Gedichte schreibe, die aus dem Nichts geboren sind[6]. Für mich entsteht eine schärfere Wahrnehmung, indem ich mich in die eigene Studienzeit zurückversetze. Mit welchen Ängsten habe ich damals gelebt? Ich weiß noch, daß ich eine vollkommen schlaflose Studentin war, die sich die Frage stellte: Wie mache ich mich als Schreibende, als Denkende sichtbar? Diese Art von Rückerinnerung ist sehr heilsam. Ich merke, da ich mehr als die erste Stufe über dem Studium erklommen habe, daß ich sehr gerne, mit Interesse und Zuneigung hinschaue: Was machen die Studenten, wofür interessieren sie sich, was lesen sie? Auch wenn es nur ein winziger Teil aller Studenten ist und viele einfach an allem vorübergehen. Da sage ich dann auch ganz biblisch: Nur wenige sind auserwählt, und sie müssen es selbst für sich entscheiden, ob sie ihre Studienzeit ungenutzt verstreichen lassen wollen.

Das Gespräch führte
Beatrix Gring

Anmerkungen:

1) Siehe Charlotte Beradt: „Das Dritte Reich des Traums“. Frankfurt/Main 1981.
2) Vgl. Ursula Krechel: „Zweite Natur“. Roman. Darmstadt und Neuwied 1981.
3) Ursula Krechel: „Kakaoblau“. Gedichte. Salzburg 1989.
4) Ursula Krechel: „Technik des Erwachens“. Gedichte. Frankfurt/Main 1992.
5) Alle genannten Gedichte entstammen dem Band „Technik des Erwachens“, a .a. O.
6) Siehe dazu Ursula Krechel: „Lesarten. Von der Geburt des Gedichts aus dem Nichts.“ Frankfurt/Main 1991. Weitere Essays zur Literatur finden sich in dem Band „Mit dem Körper des Vaters spielen“. Frankfurt/Main 1992.

Biografisches:

Ursula Krechel, 1947 in Trier geboren, lebte seit 1972 als freie Schriftstellerin in verschiedenen deutschen Städten. Die Lyrikerin, Essayistin und Romanautorin debütierte 1974 mit dem Theaterstück „Erika“. In den letzten Jahren veröffentlichte sie zwei Sammlungen literarischer Essays, in denen sie der Genese lyrischer Formen nachgeht: „Lesarten. Von der Geburt des Gedichts aus dem Nichts“ (1991) sowie den Band „Mit dem Körper des Vaters spielen“ (1992). Beide sind in Frankfurt am Main erschienen, wo die Autorin gegenwärtig lebt.

Ursula Krechel

Lackschwarz und quittengelb

Traum-Notate

Eine Japanerin, weißgeschminktes Gesicht, Kimono, lackschwarzes Haar, spaziert auf dem Sims eines europäischen Hauses. Es könnte ein Kutscherhaus sein mit einem hohen Geschoß und einem Mansardengeschoß darüber. Auf den Sims hat die Japanerin eine Bambusmatte gebreitet. Sie polstert den akrobatischen Auftritt, doch kommt es mir nicht sonderlich gefährlich vor, was sie da tut. Warum aber trägt sie eine Augenklappe? Die ist mattschwarz im Gegensatz zu dem lackschwarzen Haar. Sie geht so bedenkenlos sicher und liest dabei einäugig in einem Buch. Vollendete Heiterkeit, Grazie, Sicherheit trotz der Schädigung ihres Auges. Es ist ja nur ein einziges Organ.

Aufwachen mit dem Wort „Kalbsblütenkopf“. Wie sich das ICH, die am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts abgelebte Verpuppung, in das Residuum des Traums zurückzieht. Da ist es Herr, da kann es (noch) erfinden. Und sei's ein einziges Wort, s. Gottfried Benn, Das moderne Ich: „nirgends mehr Personen, sondern immer nur das Ich...“

Die Familie ist ein Ort der Verwirrung, niemand blickt durch, was hier geschieht, es muß doch etwas geschehen, etwas Einfaches, vielleicht nur, daß endlich Essen gekocht wird. Aber es gibt kein Essen, es gibt nur Verwirrung. Wo meine Mutter ist, weiß ich nicht. Ich vermute: eingeschlossen in einem dunklen Zimmer wie eine Hysterikerin zur Freud-Zeit. Mein Vater liegt auch im Bett, es ist eine Art Hochbett, in das ich klettern muß. Ich lege mich dazu und stelle ihm Fragen, doch er achtet nicht darauf, daß ich zu ihm ins Bett gekommen bin. Er liest weiter und antwortet auf meine Fragen nur sehr nachlässig. Da muß ich weggehen, ich gehe auch wieder, der Unruhegeist geht um.

Im Backofen ist Essen, meine Schwester hat gebacken. Sie ist jetzt sehr schwierig, ich fürchte mich fast vor ihr, so schwierig ist sie. Aber im Backofen bäckt sie etwas mit viel Eischnee, vielleicht nur Obst mit einer weißen Haube. Wir essen es dann, meine Schwester und ich. Sie ist so apathisch, sie spricht nicht und sitzt mit eingezogenen Schultern, ich gebe ihr zu essen, sie rührt es kaum an, während es mir schmeckt. Es müssen Pfirsiche sein, die sie überbacken hat. Ich kann ihr Stummsein nicht mehr ertragen. Ich stehe auf, nehme ihren Kopf in die Arme und drücke ihn fest gegen meine Brust, so muß ich das traurige Gesicht nicht mehr ansehen, und sie spürt, wie mein Herz schlägt. Ich rufe sie beim Namen, sie sagt nichts. Ich sage: Das kannst du doch nicht tun.

Unser Vater hat uns tagelang angeschwiegen, und das Schweigen war wie ein Messer zwischen uns, und nun sprichst du auch nichts mehr. So rede doch. Ich habe schon, das weiß ich in diesem Traum, wie in vielen anderen Träumen in Schubladen und Schränken gekramt, ob es ein Lebenszeichen von ihr gibt, ein Zettelchen, eine Tagebucheintragung, die sagt: So bin ich. Das ist geschehen. Deshalb bin ich nicht mehr so, wie du denkst, daß ich war. Nie, in keinem Traum, habe ich etwas gefunden. Spurenlosigkeit des Unglücks. Ich halte ihren Kopf und sehe, daß sie quittengelbe Flecken am Körper und auf den Armen hat. Dagegen sind die Pfirsiche auf dem Teller rosig. Sie versteht aber meinen Appell und spricht von weit her.

So weit sei es gekommen, sagt sie, sie gehe jetzt in die achte Straße. Was bedeutet die achte Straße? frage ich. Und weiß doch ungefähr aus der Astrologie, was sie bedeuten könnte. Die Straße, die zum „achten Haus“ führt, dem Todeshaus, über das ich vor langem ein Gedicht geschrieben habe. Für meine Ohren redet sie wirr. Dann sieht sie mich an mit einem hohlwangigen Gesicht, die hohen Backenknochen habe ich auch, und macht mit ihrem Zeigefinger einen kleinen Ratsch über ihre linke Brust. Sofort ist da ein quittengelber Streifen zu sehen. Jetzt sieht sie triumphierend aus. Ratsch. Ich verstehe, sie will sich ein Messer in die Brust stechen, aber ihre Bewegung ist so, als zöge sie nur einen Reißverschluß an einer Brusttasche auf. Und ich denke auch: Wie war das bei der Günderrode? Ist eine Herzwunde nicht viel tiefer, unterhalb der Brustwarze? Es erleichtert mich, daß sie es nicht weiß, daß ich es nicht weiß. Es ist ihr auch nicht zu helfen, sie wird es tun. Und ich esse ihren Eischnee, der jetzt Fäden zieht wie Käse.

Von der mühevollen und guten Absicht,
Studierende das Staunen, das Vergessen
und das Dichten zu lehren.

Neunzehn Luftballons

Von Rolf Haufs

1. Alfred Döblin hat sinngemäß gesagt, Dichter, die lesen, seien so unappetitlich wie Kellner, die essen.

2. Und Dichter, die lehren?

3. Kann man Dichten lehren?

4. Nein.

5. Wir lesen das Gedicht „Kleine Aster“ von Gottfried Benn. Wir lesen es zweimal. Und noch ein drittes Mal. Ich frage nach der Farbe der kleinen Aster. Das Auditorium bietet an: hellblau, hellviolett, dunkelrosa, himmel(Himmel!)-blau, lilablau, hellila, weißblau (!), rosaviolett, rotblau, blau, blaurosa, dunkelblau, lilaweiß, rotweiß (ein Fußballfan?), also doch weißlila-hell. Grün.

6. Keiner hatte je ins Leichenschauhaus gesehn. Morgue. Guten Morguen!

7. DUNKELHELLILA.

8. Kann man Dichten lehren? Nein. Also doch das Ohr am Tor zu Himmel und Hölle? Vergiß alles. Was oben ist was unten. Was vorne, hinten, dunkel, hell. Was gut ist böse; vergiß die Bedeutung aller Wörter. Erfinde alles neu. Den Blick verändere, denke quer, kreuz-undquer. Wundere dich. Bleibe unsicher, laß dich nicht ein. Nimm nicht hin, daß du sterblich bist. Nimm es hin.

9. Im Januar fraß ich mich durch den Schnee von Wannsee bis nach Essen. Niemand war da. Es sei Schnee gefallen, man könne die heimischen Scheiterhaufen nicht verlassen.

10. Dann rauch ich meine Stummelpfeif'. (Wo hat er das nun wieder her?) Erst kommt das Rauchen, dann kommt das Skalpell.

11. Sollen Körpersäfte im Gedicht vorkommen? Eiter und Blut. WIR SIND ALLE SÜNDER.

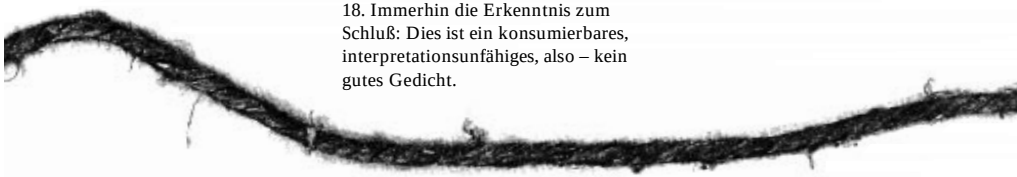
12. Es gähnt.

13. Wer war eigentlich Eddi Mörike? Etwa wieder was mit blau? Was bedeutet die Farbe weiß bei Trakl? Ach, ihr Süßen, wolltet nur Sonnenschein und Strände. Verwesung ist angesagt. Leichenblässe. Margueriten.

16. Meine Gedanken wandern ein bißchen nach Mülheim an der Ruhr. In Elberfeld war ich mit Else Lasker-Schüler verabredet. BERGISCHE WAFFELN.

15. Man muß vergessen können, um sich zu erinnern. Rainer Maria Rilke.

14. Ernst Meister auf die Frage „Was ist Ihr Hobby?“: „Der Tod.“



18. Immerhin die Erkenntnis zum Schluß: Dies ist ein konsumierbares, interpretationsunfähiges, also – kein gutes Gedicht.

17. Verliebt// Deine Worte/ Deine Gesten/ fallen/ in mein Herz/ wie Samenkörner// Und ich/ spüre es/ in meinem Herzen/ wachsen.

19. Auf der letzten Rückreise von E nach W stahlen Eisenbahnbanditen meinen poetischen Koffer. Der Koffer enthielt viele Blätter beschriebenen Papiers. Notizen. Namen. Telefonnummern. Gedichte, angefangene, schon fertige. Ein Stück Holz, farbig, ich glaube hellblaulilagelb. Einen Füllfederhalter WATERMAN. Das Buch „Geheimnisse in der Lyrik der achtziger Jahre“ von J. M., einem Autor, dem ich viel zu verdanken habe. Ich fordere die oder den Eisenbahnbanditen auf, den Koffer und oder den Inhalt an mich zurückzuschicken: Herderstraße 9, 12163 Berlin.

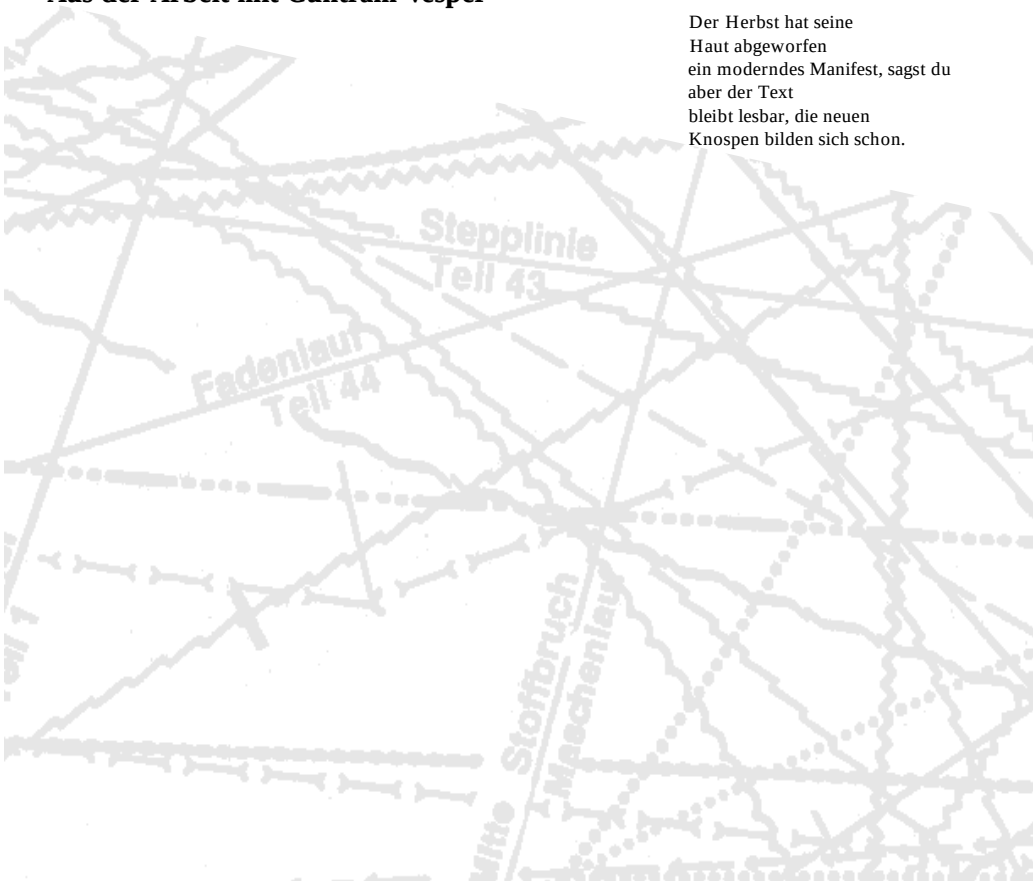
Der Autor:

Rolf Haufs, Lyriker, Erzähler und Hörspielautor, wurde 1935 in Düsseldorf geboren. Zunächst schloß er eine kaufmännische Lehre ab und arbeitete als Exportkaufmann, bevor er sich 1960 als freier Schriftsteller in Berlin niederließ. Seit 1972 ist er dort Literaturredakteur beim Rundfunk.

Siebzehn Teilnehmer und ein Gedicht: Im Abstand von vierzehn Tagen wuchsen in Guntram Vespers Essener Poetikseminar jeweils neue Glieder einer lyrischen Kette, die Autor und Studenten gemeinsam erdachten, diskutierten und redigierten.

Gruppe, namenlos

Aus der Arbeit mit Guntram Vesper



I.

Der Herbst hat seine
Haut abgeworfen
ein moderndes Manifest, sagst du
aber der Text
bleibt lesbar, die neuen
Knospen bilden sich schon.

II.

Fruchtentfernt. Außer Blattes
stehen Bäume auf
Halbstamm aller-
orten Krönung zum Gebein.
Der Apfel vom Abreich
der Wiederschwere
vollbrachter Fall vollendet
in meiner Hand.
Darauf das Auge
sprachunterlaufen.

III.

adergeäst
ungeschütztes geflecht
harrend im grau:
platzhalter für
des sommers grünes haus und
verheißung fernerer
tode.

IV.

Platanenängste
vor knospiger Ästhetik
Verpflasterung des Grüns
im Treibhaus

V.

Vollendet modern
Sekrete
unter der Haut eurer Texte
Pflastersteinblüte
so schön es graut
so grün
Platanenpflaster
auf dem Mund voller Erde

parole direct

„...oder gleich den Revolver“

(Laure)

VI.

geifern, sollen sie geifern wegen Verschnittenem
die Tragweite und Bedeutung der transzendentalen
schlecht gemachten Sache an den Tag bringen:
unseres Versuchs, der stumpfsinnigerweise in der
Öffentlichkeit verbreitet ist
genauer gesagt geht es nicht darum

Mediziner, Metaphysiker, Poeten
nichts als Usurpatoren!
Aus welchem Recht heraus
spricht Morgenröte durch ihren Mund
und die hingerissene Welt

wir berühren hier die Frage der willkürlichen Internierungen
nicht

VII.

In der stillsten Nacht dieses Winters
morgens um drei, bei Schneefall
nachdem ich die Zeitung weggelegt hatte
dachte ich: das alles
geschieht zu deiner Belehrung

soundsoviel Tote, damit du
einen halben Gedanken hast
und hinter dem Klirren der Flocken
das Klappern der Gewehre
das Rasseln der Rechner hörst.

VIII.

Am Anfang war das ... Wort.

(Gott)

Und am Ende tun sie alle,
was sie sowieso getan hätten.

(Pirandello)

IX.

Einfache Worte:
Anfang, Ende und Nacht
Ich und du
wir
dazwischen: Hölle und Himmel

X.

Über uns das Klappern
des Daches im Sturm

zwei Stunden erzählte ich ihr
von meinen Fahrten durchs Land
und versetzte sie in trauriges
Schweigen.

Ihre Haut immer kälter
und härter
bis ich Sehnsucht nach
freundlichen Lügen bekam
über das Land, über
sie und mich.

Der Initiator:

Guntram Vesper wurde 1941 in Frohburg (Sachsen) geboren. In seinem lyrischen und erzählerischen Werk widmet sich der Autor einer Aufarbeitung des Verdrängten der Kriegs- und Nachkriegsjahre in Deutschland. Bei der Frankfurter Verlagsanstalt erschien 1992 seine jüngste Prosa unter dem Titel „Lichtversuche. Dunkelkammer“.

Seminare, in denen kreative Fähigkeiten entfaltet und die Entwicklung der Persönlichkeit gefördert werden sollen, leiden in der Regel unter der Kürze der Zeit, die ihnen in den Lehrplänen eingeräumt wird. So fehlt jungen Autoren die Gelegenheit, eigene Texte kontinuierlich zu reflektieren und zu revidieren.

Hinweis auf eine kulturelle Lücke

Wir brauchen Seminare für *creative writing*

Von Dieter Wellershoff

Im Wintersemester 87/88 war ich, wie ich nachträglich erfuhr, laut offizieller Bezeichnung *poet in residence* an der Universität Essen. Doch abweichend von diesem Titel fuhr ich zu meinen Veranstaltungen – einem Seminar am späten Nachmittag und einer abendlichen Vorlesung – von Köln aus nach Essen und anschließend wieder zurück. Dem entsprachen auch die Gezeiten der Studenten, die morgens aus der näheren und weiteren Umgebung in die Universität hineinfluteten und sie abends wieder verließen. Wenn ich meine Abendvorlesung hielt, war außer dem einen Hörsaal, in dem sich meine Zuhörer versammelten, das Vorlesungsgebäude schon ausgestorben, und einmal ging auch im Hörsaal das Licht aus, so daß wir erst den Hausmeister suchen mußten, um fortfahren zu können.

Im Seminar, so war es abgesprochen, sprach ich über meine eigenen Romane und Erzählungen mit den Studenten, zu denen sich regelmäßig die Teilnehmer eines Literaturkurses aus Dortmund gesellten. In der Vorlesung sprach ich anhand exemplarischer Werke und Autoren über die Inhalts- und Formgeschichte des Romans als literarischer Gattung. Daraus ist mein Buch „Der Roman und die Erfahrbarkeit der Welt“ hervorgegangen, das ich ohne Verpflichtung, Vorlesungen zu halten, wohl nie geschrieben hätte. Extensiv und intensiv geht es über die Vorlesungen weit hinaus, aber sie haben mich auf die Spur gesetzt und so mußte ich den einmal eingeschlagenen Weg zu Ende gehen. Für mich persönlich war das der eigentliche Ertrag meiner Dozentur. Nachträglich jedoch, mit der Formulierung *poet in residence* im Ohr, frage ich mich, ob nicht auch eine ganz andere Veranstaltung möglich gewesen wäre, die ich damals zwar auch erwogen, aber wieder verworfen hatte, nämlich ein Kurs im Schreiben literarischer Texte. Ich habe mich damals dagegen entschieden, weil eine solche Veranstaltung einen großen Arbeits- und Zeitaufwand außerhalb der Kursstunden voraussetzt. Es müssen Aufgaben gestellt und Texte geschrieben werden, die nicht nur der Kursleiter, sondern auch alle Teilnehmer gelesen haben müssen, bevor man dann in den eigentlichen Unterrichts- oder Seminarstunden darüber spricht. Ich wußte nicht, wie ich das, von außen kommend, organisieren sollte, kannte auch die Studenten nicht, um einschätzen zu können, ob sie motiviert waren, beispielsweise Erzählungen oder andere literarische Texte zu schreiben und der Beurteilung preiszugeben. Ich hatte auch die Besorgnis, daß die Qualität der eingereichten Texte nicht hinreichen könnte, um differenzierte Erfahrungen mit ihnen zu machen und sinnvoll an ihnen arbeiten zu können. So entschied ich mich für die traditionelle literaturwissenschaftliche Veranstaltungsform, am Beispiel etablierter Werke über Literatur zu sprechen, die als Vorlesung ohnehin, aber auch noch im Seminargespräch den Charakter einer didaktischen Einbahnstraße hatte.

Diese dominanten, oft theorieorientierten Veranstaltungsformen des Literaturstudiums sind sicher unentbehrlich. Doch es wäre höchst wünschenswert, sie durch praktische Erfahrungen im Umgang mit Literatur zu ergänzen, also etwa durch Versuche, selbst Erzählungen, Essays, Gedichte, dramatische Dialoge, Drehbücher, Hörspiele oder gar einen Roman zu schreiben. Ich glaube, daß sich bei solchen praktischen Erfahrungen der Blick für Strukturen, Dramaturgien, Stilformen und die inhaltlichen Dimensionen literarischer Texte viel intensiver entwickelt, als es bei noch so kundiger Vermittlung von Literatur als literaturwissenschaftliches Bildungswissen geschehen kann, daß sich aber beide Formen des Umgangs mit Literatur hervorragend ergänzen und wechselseitig befruchten würden.

Ich habe einige Male an der Volkshochschule Leverkusen Wochenendseminare zum Thema *Eine Erzählung schreiben* gehalten, deren Konzept ich kurz beschreiben will, weil es vielleicht als Anregung dienen kann. Die Veranstaltung wurde Wochen vorher bekannt gemacht, und wer teilnehmen wollte, mußte zwei Wochen vor Beginn eine Erzählung zwischen fünf und zwanzig Schreibmaschinenseiten abliefern, die dann in Kopien unter den Teilnehmern verteilt wurde. Die Teilnehmerzahl war, wenn ich mich recht erinnere, auf zwölf Personen beschränkt. Damit die eingereichten Arbeiten vergleichbar waren, hatte ich thematische Vorgaben gemacht. Ich wählte fünf Erzählungen, vornehmlich der klassischen Moderne, aus und formulierte in zwei, drei Sätzen ihren Plot, die dargestellte Situation oder das Thema, doch so knapp, daß man das literarische Vorbild nicht identifizieren konnte. Das Sujet von Arthur Schnitzlers Erzählung „Der Andere“ gab ich in einem Satz wieder: „Ein trauernder Witwer sieht eines Tages, daß am Grab sei-

ner Frau ein fremder Mann kniet.“ Die Erzählung „Eine Begegnung“ von James Joyce aus der Sammlung „Dubliner“, in der zwei die Schule schwänzende Jungen am Stadtrand von einem Sadisten angesprochen werden, der sich immer mehr in seine zwanghaften Phantasien verliert, brachte ich auf die Formel „Zwei Jungen, die die Schule schwänzen, treiben sich am Stadtrand herum und werden von einem Mann angesprochen, der seltsame Reden führt, die ihnen Angst machen. Schließlich laufen sie weg.“

Ich formulierte, wie gesagt, für jeden Kurs fünf solcher Sujets, die jeweils so offen gehalten waren, daß sie Raum für die verschiedensten Auslegungen boten. Jeder Teilnehmer wählte sich ein Sujet aus und entwickelte daraus eine eigene Geschichte. Später im Gespräch konnte man ihn nach den Gründen seiner Wahl fragen. Besonders interessant wurde es, wenn mehrere Teilnehmer dasselbe Sujet gewählt und daraus höchst verschiedene Geschichten gemacht hatten, die nun hinreichend Anlaß zu Vergleichen gaben. Vor allem aber verglichen wir die Versionen der Kursteilnehmer mit der dem jeweils gewählten Sujet zugrunde liegenden Originalgeschichte des Autors. Wie hatte er die Situation erzählerisch erschlossen? Was vor allem hatte ihn interessiert, und mit welcher Dramaturgie, in welcher Perspektive, welchem Stil hatte er sein Thema durchgeführt?

Fast immer liefen diese Vergleiche auf ein tieferes, bewunderndes Verstehen der Leistung des Autors hinaus. Und vor diesem Hintergrund zeigten sich auch deutlich die Unzulänglichkeiten und Stereotypien des eigenen Textes. Aber es zeigt sich auch der unendliche Auslegungsspielraum, der mit jedem Sujet, jeder dargestellten Situation gegeben ist: eine manchmal irritierende, grundsätzlich aber animierende Erfahrung.

Entscheidend für das Gelingen der Kurse war die lange Vorbereitungszeit, in der die Grundlage für die Textanalyse und das Gruppengespräch geschaffen wurde. Aber diese beiden Tage waren viel zu kurz. Eigentlich hätte dem Kurs am Wochenende erneut eine Schreibphase folgen müssen, danach vielleicht Einzelbesprechungen, dann wieder eine Gruppensitzung, und so alternierend über einen langen Zeitraum, am besten über Jahre hinweg. Wenn man ernsthaft literarische Entwicklungsarbeit leisten will, braucht man viel Zeit. Denn es handelt sich nicht darum, den Studenten einige instrumentelle Techniken beizubringen (das kann nur ein untergeordneter Aspekt sein), sondern es kommt darauf an, allmählich Erfahrungs- und Wachstumsprozesse zu fördern und zu begleiten, ein Unternehmen, das genauso anspruchsvoll wie beispielsweise eine Psychoanalyse ist. Das, was einen Schriftsteller ausmacht und legitimiert, sein Blick auf die Menschen und die Welt, sein persönliches Thema, seine Motive, seine Sprache, das kann nur entstehen und nicht als Fertigprodukt implantiert werden. Aber das Schreiben und die Erfahrung, die man dabei mit seinem Gegenstand und mit sich selbst macht, können diesen Entwicklungsprozeß weitertreiben, jedenfalls sehr viel produktiver als ein literaturwissenschaftliches Studium sein. Kurse in *creative writing* sind bei uns in der Regel Veranstaltungen des laufenden Kulturprogramms. Sie werden als interessante Ereignisse inszeniert, möglicherweise noch für die Öffentlichkeit als ein Schaulaufen der Talente. Alles das ist eher schädlich und verwirrend, denn es hat keine Kontinuität. Man wird ja nur taxiert und vorgeführt, und das ist keine Atmosphäre, in der sich die unbewußten Schichten der Person und ihre primären Phantasien entfalten können.

Beneidenswert anders sieht es an vielen amerikanischen Universitäten aus, wo *creative writing* ein reguläres Studienfach ist, das von erfahrenen Schriftstellern unterrichtet wird. Wie die Zulassungsbedingungen sind, weiß ich nicht. Aber offenbar handelt es sich um relativ kleine Gruppen von Studenten, so daß es leicht möglich ist, einen engen, vertrauensvollen Kontakt zu seinen Lehrern zu bekommen, ohne daß man befürchten muß, bevormundet zu werden. Anstelle von wissenschaftlichen Arbeiten schreibt man in diesem Studiengang literarische Arbeiten. Die besten werden prämiert und veröffentlicht, und daraus ergeben sich nicht selten erste Kontakte zu Zeitschriftenredaktionen und Verlagen. Unübersehbar ist, daß die amerikanische Literatur den *creative-writing*-Kursen ihr hohes Durchschnittsniveau und viele herausragende Autoren verdankt. Das hat nebenbei auch lebenspraktische Gründe. Viele nämlich haben später selbst als Lehrer an den Universitäten einen Wirkungskreis gefunden, der es ihnen ermöglichte, neben der Arbeit in den Schreibkursen in Ruhe und unabhängig vom Markt ihre eigenen Bücher zu schreiben. Es ist eine unabdingbare Voraussetzung für den Erfolg von *creative-writing*-Kursen, daß man gute, erfahrene Schriftsteller als Lehrer gewinnt. Und das kann nur gelingen, wenn man ihnen genügend Zeit zum Schreiben der eigenen Bücher einräumt. Die Universität muß begreifen, daß das im wohlverstandenen eigenen Interesse ist, denn die Attraktivität der Schreiblehrer hängt neben ihren didaktischen Fähigkeiten wesentlich von ihrem literarischen Rang als Autor ab, genauso, wie das an Kunsthochschulen und Musikakademien ist.

Außer historischen Gründen gibt es keine sachlich begründbare Erklärung dafür, weshalb junge Menschen, die Komponisten oder bildende Künstler oder Filmregisseure werden wollen, selbstverständlich eine jahrelange fachliche Ausbildung bekommen, während kommende Schriftsteller außer dem Deutschaufsatz an den Schulen kein praktisches Lern- und Übungsfeld

und nicht die geringste Anleitung haben, und nur weil ihnen nichts anderes übrigbleibt, sich dann häufig zu einem literaturwissenschaftlichen Studium entschließen, bei dem sie Umgangsformen mit Literatur und sprachliche Ausdrucksweisen erlernen, die für ihre Absicht, Schriftsteller zu werden, eher kontraproduktiv sind.

Wie literaturfern ein literaturwissenschaftliches Studium sein kann, drückt sich auch in der den literarischen Verlagen und Redaktionen wohlbekannten Tatsache aus, daß seine Absolventen oft nicht in der Lage sind, einen entstehenden literarischen Text zu lektorieren und zu bearbeiten, seine dramaturgischen Schwächen und seine verborgenen Möglichkeiten zu erkennen, denn sie haben nur gelernt, historisch beglaubigte, zum Kanon gehörige Werke zu interpretieren und in ihrem Zusammenhang mit anderen historischen Texten zu sehen. Zweifellos hätten sie einen besseren Zugang zu literarischen Texten, wenn sie selbst eine Zeitlang versucht hätten, solche Texte zu schreiben. Nicht nur werdende Schriftsteller brauchen einen mehr oder minder langen Anlauf praktischer Schreiberfahrungen, sondern auch künftige Lektoren, Redakteure literarischer Zeitschriften und Rundfunkprogramme, auch Kritiker und sogar Literaturwissenschaftler würden davon in der Regel erheblich profitieren. Und wäre es nicht sogar ganz generell wünschenswert, daß möglichst viele Menschen die fundamentalen Kulturtechniken des Beschreibens, Berichtens und Erzählens erlernen und nicht bloß das Lesen?

Die Universitäten hätten hier eine große neue, lohnende Aufgabe. Sie wäre mindestens genauso wichtig wie alle anderen Literaturförderungsprogramme zusammen, denn sie würde der Literatur einen ruhigen Raum außerhalb der Hektik des Marktes und des laufenden Veranstaltungsprogramms schaffen, was die Lektoren der Verlage, die Redakteure und Programmacher des Kulturbetriebs, getrieben von Aktualitätszwang und Termindruck, immer weniger leisten können. Die Entwicklung solcher Schutzzonen, in denen sich Talente über Jahre hinweg unabhängig vom Markt und seinen Verzerrungen in Ruhe entfalten können, sind wahrscheinlich schon eine Überlebensbedingung für die Literatur.

Ich muß hinzufügen, daß ich das ohne ein persönliches Interesse formuliere, denn ich würde ein solches literarisches Lehramt nicht mehr übernehmen wollen. Dazu bin ich zu alt und zu geizig mit der mir eventuell verbleibenden Zeit. Hätte ich allerdings in den sechziger und siebziger Jahren, als ich als Verlagslektor arbeitete und mich vor allem auf die Arbeit mit jungen Autoren konzentriert habe, die Alternative gehabt, eine Dozentur für *creative writing* an einer Universität oder einer anderen kulturellen Institution zu bekommen und dabei genügend Zeit für die eigene schriftstellerische Arbeit zu behalten, dann hätte ich das der Verlagsarbeit bestimmt vorgezogen, weil es meinem Interesse am besten entsprochen hätte. Und ich nehme an, so würden es viele sehen, die für eine solche Arbeit in Frage kämen. Aber wenn man jetzt damit beginnt oder beginnen würde – und man spürt in letzter Zeit, daß es dieses Bedürfnis und dieses Interesse gibt – dann hat man mit schwierigen Übergangsproblemen zu rechnen. Man wird vielleicht zu ungeduldig sein und auf vorzeigbare Resultate warten und so die Hast, den Erfolgszwang und die Profilierungsneurosen des allgemeinen Kulturbetriebs in die Kurse und institutionellen Trägerschaften importieren. Und vor allem könnte sich auf diesem Feld der Streit der literarischen Richtungen und Konzepte in einem Streit um Machtpositionen fortsetzen. Da wäre es dann vielleicht wünschenswert, es gäbe eine Unterscheidung in Grundkurse, in denen fundamentale Dinge wie Erzählung, Beschreibung, Dialog, Monolog, Collage, Rückblende, dramaturgischer Plot erlernt werden, und in fortgeschrittene Kurse, in denen die Studenten sich selbstgestellten Aufgaben und Projekten zuwenden. Die Abschlußarbeit des Studiengangs *creative writing* wäre dann ein eigenes, selbständig konzipiertes und gestaltetes literarisches Werk. Das sind jetzt bloß improvisierte Vorschläge. Glücklicherweise kann man ja an Erfahrungen anknüpfen, nicht nur an amerikanischen Universitäten, sondern zum Beispiel auch in Essen oder auch in den neuen Bundesländern, wo es freilich Autorenausbildung in einem ideologischen Kontext gegeben hat. Doch das sollte kein Grund sein, von vorneherein und pauschal alle Erfahrungen abzulehnen, die dort gemacht wurden. Auch aus dieser Ausbildung sind einige gute Autoren hervorgegangen.

Im übrigen glaube ich, daß die Dinge im Fluß sind. Immer wieder werden solche Ausbildungs- und Studiengänge eingeklagt. Sie fänden sicher großen Zuspruch, und auf die Dauer könnten sie auch einen vielfältigen kulturellen Gewinn bringen.

Der Autor:

Dieter Wellershoff, geboren 1925 in Neuss am Rhein, Herausgeber der „Gesammelten Werke“ Gottfried Benns, von 1959 bis 1981 Lektor beim Verlag Kiepenheuer & Witsch, lebt seit 1981 als freier Schriftsteller in Köln. Hörspiele, Romane, Essays zu Kunst und Literatur. Writer in residence an den Universitäten Warwick (England), Salzburg, Paderborn und Essen.

Illustration: Stefan Böker

Schon bevor er im Wintersemester 1992/93 als „poet in residence“ nach Essen kam, faßte er seine Eindrücke von dieser Stadt im Rahmen seiner „Berliner Notizen“ zusammen. Während die Menschen in Berlin im November 1989 die deutsche Wiedervereinigung feiern, macht sich ein niederländischer Autor von seiner Westberliner Wahlheimat zu einer Lesereise in den fernen Westen der Bundesrepublik auf.

Von neuer deutscher Republik

Von Cees Nooteboom

Montag abend war ich in Essen, dem trübseligen Herzen des Ruhrgebietes. Nach der Lesung ein Gespräch in einem dunklen Gasthaus, Erbsensuppe, Schlachtplatte, Bier in großen Gläsern. Einige junge Leute, ein Mädchen vom Theater, ein Buchhändler, ein Biochemiker, ein Schriftsteller. Immer die gleichen Schlagwörter: Übersiedler, Aussiedler, Wiedervereinigung. Ob man in Holland nicht Angst habe vor einer deutschen Wiedervereinigung? Nein? „Wir schon. Wir wollen nicht vereint werden, und schon gar nicht mit diesen Preußen und Sachsen. Die wurden autoritär erzogen, die können nicht anders. Die stehen schon morgens um sechs am Fabriktor. Was haben wir mit denen zu tun? Das sind ‚andere‘ Deutsche. Zehn Prozent dieser Leute würden die Republikaner wählen, und sechzig Prozent die CDU, das ist aus Meinungsumfragen bekannt. Dann ist Deutschland wieder ein starkes Land, dann ziehen wir wieder gen Osten, zu den Polen und Russen. Darüber wird sich Europa freuen, ist es das, was ihr wollt? Dann verschiebt sich das ganze Gleichgewicht, dann müssen wir wieder eine große Nation werden.“

Ich kann nur antworten, daß sie das bereits sind, daß es ihr eigenes spezifisches Gewicht ist, das der künstlichen Teilung ein Ende bereiten wird. Große Länder haben ihre eigene Schwerkraft, früher oder später zerrt sie an allem, das Gewicht sucht seine eigenen Wege, es wird Sache der Deutschen sein, damit umzugehen. Nach dem Gespräch werde ich zum Zug nach Köln gebracht, dem letzten, eine Art Straßenbahn. Es wird eine qualvolle Fahrt. Die Bahn ist leer und kalt und hält überall, auch wenn kein Mensch zu sehen ist. Draußen die unscharfen Konturen der Großindustrien, Höllenflammen in der Nacht. Bei Düsseldorf eine Bombendrohung, dann bleiben wir inmitten einer totenstillen Unsichtbarkeit stehen. In meinem Wagen sitzt niemand, ich höre die alte Stimme des schwer atmenden Fahrers durch den Lautsprecher. „Bombendrohung“. Wir bleiben unendlich lange stehen, und ob es an der Nacht liegt oder daran, daß ich alleine bin, an den Gesprächen dieses Abends oder an meinem Alter: Ich muß an Krieg denken, an die Anziehungskraft dieses merkwürdigen Landes, das immer, willentlich oder nicht, andere Länder in sein Schicksal mit hineinzieht.

Der Autor:

Cees Nooteboom, Prosaautor und Essayist, wurde 1933 in Den Haag geboren und lebt heute abwechselnd in Amsterdam und Berlin. Im Suhrkamp Verlag hat er in den letzten Jahren veröffentlicht: „Ein Lied von Schein und Sein“; „Rituale“; „Mokusei! Eine Liebesgeschichte“; „In den niederländischen Bergen“ und „Die folgende Geschichte“.

Anmerkung:

Entnommen den „Berliner Notizen“, Edition Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1991, S. 97/99. Wir danken dem Suhrkamp Verlag für die Genehmigung des Abdrucks.

Bietet ein Autor Seminare zum Thema „Kreatives Schreiben“ an, so setzt er sein eigenes Sprachgefühl aufs Spiel, wenn er sich aus Gründen einer leichteren Verständigung auf studentische Sprechweisen einläßt.

Nachmittage, beim Wort genommen

Von Jürg Laederach

Man geht hin, stellt sich vor, sagt, ich bring euch Schreiben bei, dann setzt man sich, läßt sich von jeder und jedem der Runde den Namen geben, ruft ein bißchen auf und tut’s, man bringt bei, auf Grund einer Lüge. Dies kann man ihnen offen erzählen, denn es gehört mit zum Beibringen. Wirklichkeit wollen sie nicht mehr um jeden Preis, zum Teilverzicht darauf sind sie im Text bereit, oft nur, weil man sie diesbezüglich instruiert hat und sie es im Gedächtnis behielten. Sie merken aber auch gleich, und wo nicht, wird es gelehrt: In der Literatur kommt auf jeden richtigen Satz ein falscher, das Ganze kann dennoch richtig sein, während es mit nur richtigen Sätzen falsch wäre. Also: Wahrheit ist nicht garantiert, es findet eine Art Kontrolle der Wahrheitsfunktion statt, dies während des Redens, welches wiederum die Sprache verbraucht, die fürs Schreiben frisch gehalten werden müßte. Dies ist aber alles zu kompliziert, man sagt es nicht, sondern nur Hallo, nun wollen wir. Das Medium der Erklärung ist das Medium, worin dank der Erklärung die Hervorbringung geschehen soll. Bei diesem Verbot von Fremdmedien – alles ‚sprachelt‘ in den Stunden immerdar – drängt sich der aggressive (aggressiv hinkende) Vergleich auf: Es ist, als müßte man Leute schießen lehren, indem man ständig auf sie

schießt. Vielleicht ist es der Lehre tiefster Grund, daß über kürzere Zeiträume nicht gelehrt werden kann. Höchstens wird jenen, die es besser können, bewiesen, daß sie es besser können, das ist nicht viel. Es gelingt nicht, in einem Seminar die Gesamtzahl deutschsprachiger Schriftsteller um eins zu erhöhen. Es scheint dies auch niemand zu erwarten, höchstens wird die Anstrengung dazu eingefordert, da es ganz offenbar, aus einer bestimmten Perspektive gesehen, zuwenig Schriftsteller gibt. Weniger gibt es mit der Zeit tatsächlich, denn wer sein Schreiben nur täglich brav lehrt und weiterreicht, dem kommt es bald abhanden. Der *literature teacher* ist ein Schriftsteller minus eins. Der Teufelskreis des Mono-Medialen aller Literaturvermittlung greift immerzu sogleich: Die eigene Sprache, den kontrollierten und gewissermaßen achtlosen Hervorbringungen gewidmet, schichtet sich intern um und wird – die Transition ist kleiner als z. B. der allmähliche Verlust des Deutschen beim Aufenthalt in England – zur Sprache der Kontrolle sämtlicher beim Schreiben ablaufenden Prozesse, unmerklich, mit demselben Vokabular, nicht einmal der Inhaber dieser Sprache bemerkt ihren internen, enharmonischen Funktionswechsel. Dieser erweist sich in der Stunde als nützlich, der neuen Pflicht angepaßter, zweifellos als kommunikativer als das dadurch Verschüttete: ‚Nun werft mal achtlos aus dem Handgelenk mit Fetz und Schwung was hin.‘ Dies ist das eigentlich Angsterregende, dabei steckt darin nicht das ganze, aber viel vom Schreiben. ‚Seid multidirektional, paßt auf alle Faktoren gleichzeitig auf und laßt los‘: Unklar, ob dieser Satz in den Seminarien je fiel; er wäre ebenso gelogen gewesen. Da sollte ja jede und jeder nur auf sich selber achten, will sagen, jede verkündete Regel müßte jedem individuell angepaßt werden, bereits die Präsenz von mehr als einem Schreibstudenten ist zuviel. In der Korrektur des vermutlich nicht gefallenen Satzes wäre anzubringen: ‚Passen Sie genau auf sich selbst auf, organisieren Sie einen Grundschwung und lassen Sie sich die Details der Ausführung von sich selber diktieren‘. Nein, DER Satz fiel bestimmt nicht, sie hätten einen rausgeworfen oder gegähnt, was auf dasselbe herausgekommen wäre. Wie anrührend und eindeutig war doch der in der Schreibstunde mit der Bierflasche auf dem Studiertisch, aus der er vor dem Auge des dozierenden Schriftstellers kräftige Schlucke nahm. Schreiben viele Kollegen so?, fragt man sich, da man sich entschloß, nach Vergehen des eigenen Talentes nun alle Anwesenden für Autoren zu halten; was übrigens die Arbeit erleichtert, als positive Projektion allen anderen vorzuziehen ist und bei Einfall der Dämmerung alles ins menschenfreundliche Licht freiwilliger Illusionen rückt.

Die StudentInnen waren überdies gut. Da beim Literaturlehren niemals jemand mit dem Begriff ‚Literatur‘ etwas anfangen kann, wählte man so etwas wie ‚Episode‘, ‚Anekdote‘, ‚kurze Zeitspanne‘, ‚Instant‘, im weitesten Sinne etwas, das um eine Art verlängerter Epiphanie kreiste, um einen ausgedehnten kürzesten Moment, der einen Anfang, in der Mitte eine Ruhepause, dann ein Ende aufwies. Von seiten des Lehrers aus die kräftige Bemühung, aus dem Verharren in der ratlosen Negativität aus- und in die Erzeugung irgendeiner Textmasse mit allen Mitteln einzubrechen: hier mit jenen der Verkürzung, Miniaturisierung, Textumfangs-Herunterprojektion, mit einer Art bausteinfähigem Textkern, dessen wichtigste Parameter dadurch festgelegt waren, daß sie in der Runde allgemein verständlich sein mußten, da nicht viel Zeit mit theorielastigen Verfeinerungen verbraucht, sondern (tatsächlich! dennoch!) zur je eigenen Textschrift vorgestoßen werden sollte. Unlösbare Aufgaben sollten ganz naiv, Schritt für Schritt ausgeführt werden; sie lösen sich dadurch nicht, aber sie geben ihre Unmöglichkeit genauer preis. Durch die Miniaturisierung macht der entstandene Text bei seinem Mißlingen nicht mutlos, sondern scheint weiterhin bearbeitbar, das Resultat bleibt – was die Lust fördert – irgendwie widerruflich, allerdings wird Kürze kaum ernst genommen, es fehlt der Impakt größerer Textgewichte, was in der Stunde fast unvermeidlich zu nachlassendem Respekt vor der eigenen Arbeit führt. Niemand will an einer kürzeren Sache – die keine Kurzgeschichte, eher ein (auch) darin verwendbares Kombinationselement sein soll – ernsthaft weiterarbeiten. Der einmal verfaßte Text wird gelesen, ist damit ‚ausgelutscht‘, will sagen, bekannt, die Spannung fällt ab, da offenbar damit die Hauptsache geschehen ist; noch einmal darüber, schleifen, wär’s auch nur das Ersetzen einiger Substantive durch Synonyme; den Text, wie es sein sollte, als Grundlage nehmen für den wahren Text, von dem er eine Inhaltsangabe sein könnte: alles unmöglich, undenkbar, da unendliches zusätzliches Erklärmaterial einfordernd, eine Reise ins Infinite bei genau bemessener Zeit. Literaturlehre, die immer als horror vacui beginnt, dann in nausea vor der Übermacht des bereits bibliothekarisch abgelegten Geschriebenen übergeht, endet ebenso zuverlässig als Kampf gegen die Uhr, no leisure, die Stunden bis zum Rand gefüllt – wenn auch nicht mit TeilnehmerInnen – für Ekel bleibt keine Gelegenheit, weil schon bei geringfügiger Organisation beinah egal welchen Materials eine Art Interesse aufkommt. Alles ist recht, um als Aufgabe definiert und sodann erfüllt werden zu können, selbst die Tröstung soll es geben, daß nichts eigentlich ganz am Thema vorbeigeht; was in sich nichts anderes als die Kehrseite seiner Unbehandelbarkeit darstellt. Vorausgesetzt, sie konnten einen Anfang schreiben und ein Ende, mußte man ihnen für den ruhigen Mittelteil eine Vorgabe machen und wählte dazu

‚Warten‘. Gedacht war an ein anfangendes Ereignis, dessen Weitergehens-Kurve sehr ruhig oder gar nicht verliefe (gebrochene Entwicklung!) und das dann an ein Ende käme. Aus der Distanz der Jahre, die von der damaligen Vorgabe trennen, sieht man heute das Theoretische, den Versuch einer Abstraktion, wo vielleicht nur das Eintauchen ins Konkrete weitergeholfen hätte, welches dann allerdings über den Status des Einzelereignisses nicht hinausgekommen wäre. Vielleicht entsprach der Aufbau ‚Anfang – Warten – Ende‘ – damals nicht bewußt – dem Aufbau der Lehrstunden überhaupt, war also wider Willen konkret, genau läßt es sich nicht mehr sagen. Die eingereichten Arbeiten waren eine bis zwei Seiten lang, erfüllten die Bedingungen genau, stellten sich trotz handhabbarer Kürze als schwer redigierbar heraus, nachdem die Fantasiearbeit der VerfasserInnen sich in ihnen erschöpft hatte und zu einem Nachschlag kaum Bereitschaft bestand.

Nicht ‚man‘, das Anonymum, sondern ich höchstpersönlich, immer mehr in der Sache drinsteckend und zweifellos der aufmerksamste Student meiner selber, fühlte mein Talent schwinden und meine Energie wachsen, bis ich zum Schluß – wie es sich auch wieder gehört – einige Arbeiten zu Kapiteln zusammenstellte, ihnen mit reiner Stemm- und Muskelkraft das Desideratum, das Nicht-kommen-Wollende, nämlich Energie verlieh – („Ihr müden Ruhr-Säcke in Hörsaal 954 C!“ – der Satz blieb in den höflichen Seminarien ebenfalls ungesagt, wird aus seinem schriftlichen Dasein nie heraustreten) und daraus den Anfang eines querfeldein laufenden und hübsche Entwicklungsmöglichkeiten bietenden Schreckensromans gestaltete, der bei lautem Vorlesen den TeilnehmerInnen das lang Versagte erlaubte: Ihren Texten zu applaudieren. Der so zusammenfassende Text ist ein Anfang. Gewisse Charakteristika lassen darauf schließen, daß er genau bei seinem Aufhören wieder zu Ende ist. Ich habe in jener Zeit, die ich mit hohen und niedrigen Spaziergängen an Fluß und Hügel verbringen werde, vier, fünf Dinge gelernt, die ich nicht weitersagen würde.

Der Autor:

Jürg Laederach, geboren am 20. 12. 1945 in Basel, arbeitet als freier Schriftsteller und Übersetzer in seiner Heimatstadt. Der Prosaautor und Dramatiker hielt Poetikvorlesungen in Graz, New York, Berlin und Essen.

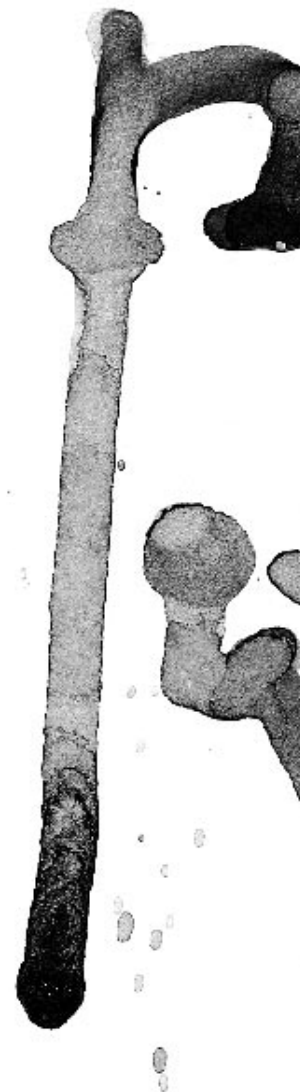
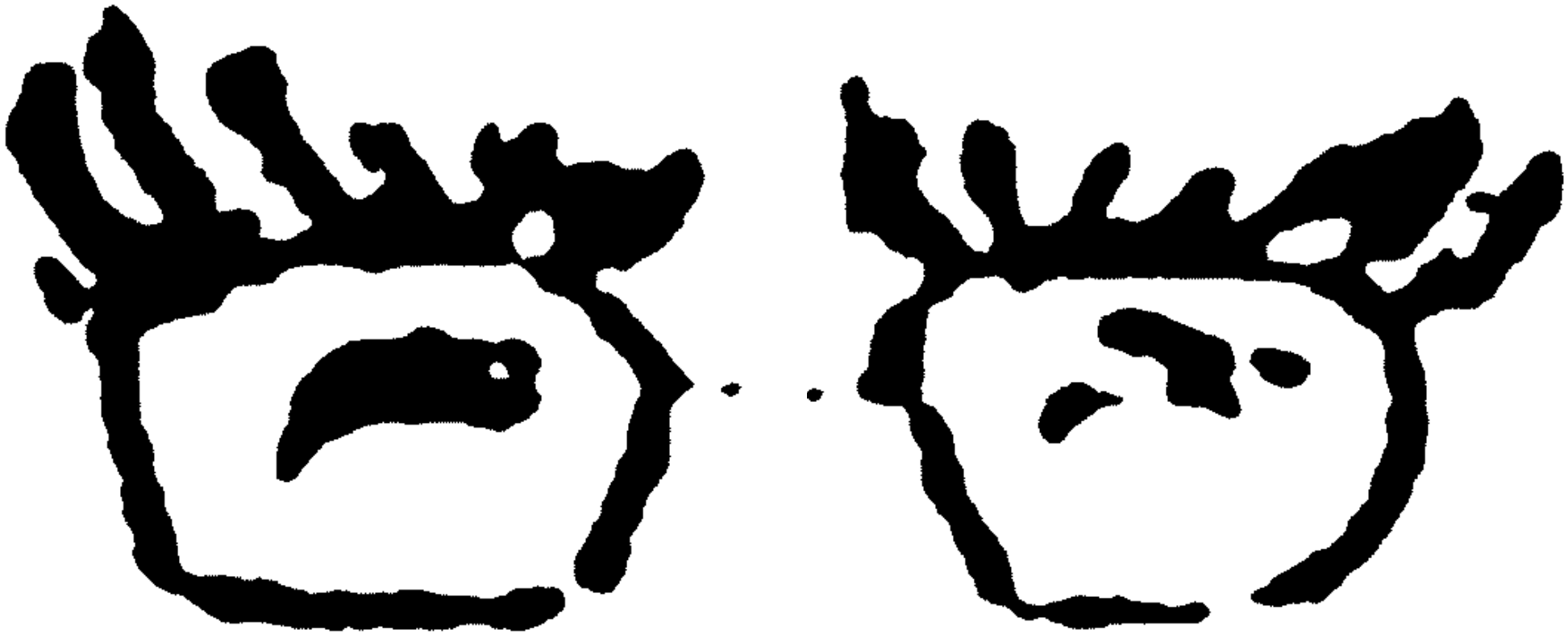


Illustration: Stefan Böker



Gedankensplitter

Von Martin Walser

Wenn Literatur einem gut verdaulichen Gericht gleicht, dient sie allein der Bestätigung bestehender Herrschaftsstrukturen. Ein Autor, der seine Berufung ernst nimmt, ist hingegen dazu aufgefordert, seine eigene Unsicherheit wahrzunehmen und sie fortwährend zu überdenken.

Der Schriftsteller I

„Mir schwebt vor – und das ist nun wirklich Schwärmerei und Utopie – ein Schriftsteller läßt sich provozieren nur noch zum Schreiben, nur noch zu seiner eigenen Arbeit und weigert sich, den Reizlärm zu verursachen, den man von ihm erwartet als einen Beitrag zum Betrieb. Ob er ein Zeitgenosse war oder nicht, ob die Gesellschaft etwas hat von ihm oder nicht, wäre an seinen sogenannten Werken festzustellen.“[1]

Das eigene Schreiben

„Ich war nie ein Prophet. Ich bin nur für Vergangenheit zuständig, nicht für die Zukunft. Vielleicht bin ich dann eben kein Intellektueller: Ich kann nicht so tun, als könnte ich Denken und Empfinden trennen. Ich bin als Schreibender völlig unfrei. Gut, ich kann es hinterher wegwerfen. Aber das, was kommt, kann ich mir nicht aussuchen. Das ist doch nicht rational und denkbar und bestellbar. Beim Einfall bin ich unfrei und erlebe zugleich die größte Notwendigkeit. Ich reagiere, ich bin der, der die Hand leiht. Und ahne schon, was diese Ausdrucksweise für eine Platzanweisung zur Folge haben wird.“[2]

Der Kritiker

„Der Kritiker ist unkritisierbar. Wenn er dem Besitzer einer Zeitung gefällt, ist er unverwundbar. Der Besitzer der Zeitung ist in der Regel ein Kapitalist, der von dem Handwerk des Kritikers keine Ahnung hat. Der Besitzer der Zeitung kann einen Roman von einem Tauchsieder unterscheiden. Aber schon der Unterschied zwischen einem Roman und einer öffentlichen Badeanstalt ist ihm nicht mehr klarzumachen.“[3]

Der Leser

„Wer glaubt, nichts mehr zu fürchten und nichts mehr zu wünschen zu haben, kann ganz sicher keinen Kafka mehr lesen. Wer zum Beispiel glaubt, er sei an der Macht, er sei oben, er sei erstklassig, er sei gelungen, er sei vorbildlich, wer also zufrieden ist mit sich, der hat aufgehört, ein Leser zu sein. Der geht wahrscheinlich in die Oper. Wer aber noch viel zu wünschen und noch mehr zu fürchten hat, der liest. Lesen hat keinen anderen Anlaß als Schreiben. Auch das Schreiben findet statt, weil einer etwas zu wünschen und zu fürchten hat. Lesen und Schreiben wären also eng verwandt? Es sind zwei Wörter für eine Tätigkeit, die durch die unser Wesen zerreißende Arbeitsteilung zu zwei scheinbar unterschiedlichen Tätigkeiten gemacht wurde.“[4]

Roman und Drama

„Bei mir ist ein Roman die Antwort auf eine Zumutung, auf eine weit über alles Politische hinausgehende Zumutung, auf eine Daseinsschwierigkeit eben. Ich will den Ton hervorbringen, der durch mein Leben entsteht – so habe ich einmal eine schriftstellerisch tendierende Figur sagen lassen. Meinungen helfen da nicht viel. Beim Theater ist das ganz anders. Da interessiert mich am Dialog das, was schon im Sprachgebrauch vorhanden ist, aber nach meiner Meinung noch anders gesagt werden müßte. Das ist dem Politischen nah. Beim Roman kann man noch so sehr ein Thema haben, entscheidend ist die Tagesform – man schreibt heute etwas, was man gestern noch nicht wußte. Wüßte man es vorher, wäre es meinungshaft formulierbar, müßte man es nicht schreiben. Für mich ist Prosaschreiben eine Lebensart, eine Art, auf der Welt zu sein – nichts, um etwas mitzuteilen, was ich besser weiß als andere. Im Roman kann man nicht recht haben. Wenn jemand im Roman recht haben will, interessiert mich der Roman nicht.“[5]

Der Schriftsteller II

„Außerhalb der Werke herrscht der schönste Zweifel. Dann wird er in Handwerksorgien kompensiert. Sobald man zur primären Arbeit übergeht, dichtet man zusammen, was man als radikal getrennt erkannte. Der Werkzwang betäubt. Das Trauma der Produktivität. Der für jede Zeit zu frisierende Künstlerglaube. Der Inkubationsschwindel. Der Verwandlungszirkus. Die erschütternd unschuldige Unkeuschheit des Ariensängers. Die selbstgefällige Benommenheit des Daumenlutschers, den man Prometheus nennt. Der ganze luziferische Heck-Meck. Was soll die wild-neckische Zündelei unter einem vollkommen leeren Himmel? Ein Metaphernleben ohnegleichen. Ein umfassender Hyde-Park, rhythmisiert zuckende Heilige machen auf sich aufmerksam. So böse als möglich. Oder verzweifelnd. Nicht aber zweifelnd. Nicht solange sie predigen.

Positiv gefragt: Kann man denn der Sprache das Zweifeln nicht beibringen? Asthmagefahr, ja. Da es so viele Stile gibt, warum nicht auch den des Zweifels. Zur Beschädigung der kosmetischen Assoziation durch Asthma. Zur Zerstörung der stimmigen Muster. Um zu verhindern, daß die Sprache von einer präformierten Floskel zur nächsten turnt, was man dann Stil nennt. Eine Syntax der Aufhebung. Nicht mit renoviertem glitschigem Dada, sondern auf intelligente Weise. Nicht mit neuen Verrenkungen, die gleich wieder Bilder aus Bildern erzeugen. Eher ein Bild aufs andere hetzen! Und nichts zusammenflicken, was getrennt existiert. Wir haben nicht jenen apostolischen Auftrag, zu reimen, was ungereimt ist.“[6]

Veränderungen

„Wer sich schreibend verändert, ist ein Schriftsteller. Er könnte auf eine vergleichbare Provokation nicht mehr gleich reagieren. Und die Wirkung, die das auf ihn selber hat, ist die einzige Wirkung, über die man vernünftig reden kann. Daß der Schriftsteller außer sich selbst noch einen verändert, ist nicht beweisbar. Aber seine eigene Veränderung ist in seiner Produktion ablesbar. Seine Tendenz ist unverkennbar. Und damit auch sein Beitrag zur Erkenntnis des historischen Prozesses. Wenn sein Beitrag nur die negativen Bedingungen des herrschenden Augenblicks enthält, so enthält er und betont er eben die Bedingungen, die nach Veränderungen schreien. Aber das tun sie eben nicht von selbst, sondern nur wenn ein Mensch unter ihnen nicht nur stumm leidet, sondern leidend reagiert, das ist das Handeln des Schriftstellers.“[7]

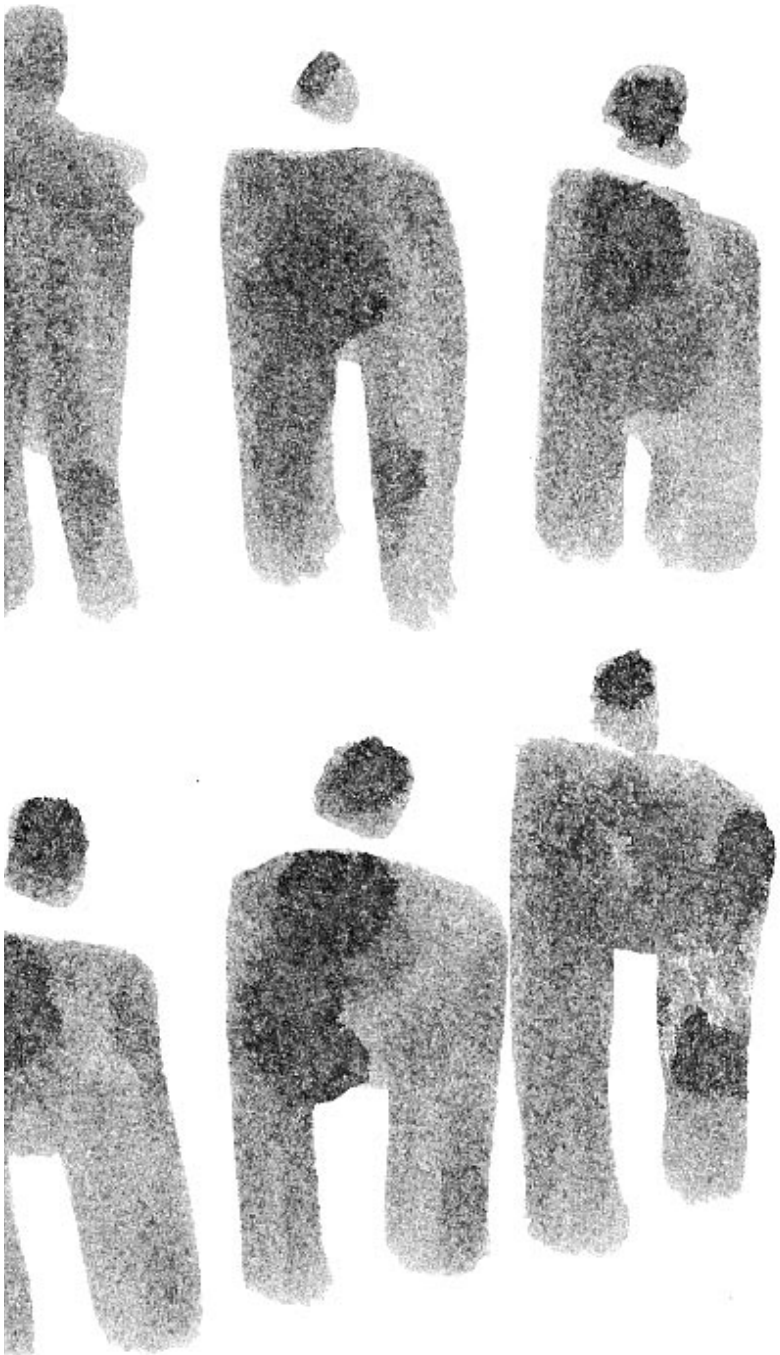
Anmerkung:

1) Aus dem Radiovortrag: „Engagement als Pflichtfach für Schriftsteller“ von 1968
2) Zitat aus: Der Spiegel, Heft 36/1995, S. 202 ff.
3) Aus dem Essay: „Über Päpste.“ Frankfurt am Main 1979.
4) Aus: „Über den Leser – soviel man in einem Festzelt darüber sagen soll. Aufsätze und Reden“, Frankfurt am Main 1979.
5) Zitat aus: Der Spiegel, Heft 36/1995, S. 202 ff
6) Aus dem Essay: „Freiübungen“, erschienen im Sammelband „Erfahrungen und Leseerfahrungen“, Frankfurt am Main 1965.
7) Aus: „Wer ist ein Schriftsteller? Aufsätze und Reden“, Frankfurt am Main 1979.

Der Autor:

Martin Walser, Prosaautor und Essayist, wurde 1927 in Wasserburg am Bodensee geboren und lebt heute in Nußdorf (Bodensee). 1993 erschienen sein jüngster Roman unter dem Titel „Ohne einander“ im Suhrkamp Verlag, Frankfurt, sowie sein Bericht „Des Lesers Selbstverständnis“ (Eggingen, Edition Isele).

Illustration: Stefan Böker



Wie verhält sich Literatur zur Wirklichkeit? Zur Politik? Wer schreibt, darf sich nicht scheuen, unbequeme Wahrheiten offenzulegen. Die künstlerische Existenz steht immer mit auf dem Spiel.

Der Schriftsteller in der Gesellschaft

Von Heinar Kipphardt

Viele Schriftsteller, ich gehöre zu dieser Sorte, haben die eigentümliche Neigung, der Gesellschaft, in der sie leben, ein schlechtes Gewissen zu machen, sie zu beunruhigen, unbequem zu sein. Warum? Warum zeigen sie sich ihren Kritikern gegenüber so unbelehrbar, die ihnen sagen, daß es eine schönere und dankbarere Aufgabe sei, ihren Mitmenschen Mut und Lebensfreude und Trost zu geben? – Es gibt viele Gründe. Ich beschreibe einen, der mit der Qualität der Arbeit zusammenhängt.

Ich beobachte, daß auch talentierte Schriftsteller ihre Bücher, ihre Theaterstücke, ihre Filme ruinieren, seltsamer Weise, wenn sie mit den bestehenden Verhältnissen in der Welt ihren Frieden schließen, wenn sie sich mit den Kräften der Erhaltung des gegenwärtigen Weltzustandes verbinden, wenn sie rühmen. Das mag einigen Gattungen noch bekömmlich sein, von denen man traditioneller Weise gewisse subjektive Informationen erhofft und objektive Informationen nicht erwartet. Wenn die rühmende Haltung die Schönheit eines Gedichtes auch nicht vollständig zerstören muß, so mindert sie dessen Informationswert aber jedenfalls. Ein rühmendes Stück von einiger Bedeutung ist mir nicht bekannt geworden, und ein Festspiel hat für mich etwas zu tun mit Sodomiterei.

Indem sich ein Schriftsteller meiner Art der Wirklichkeit nähert, indem er sie zu beschreiben, ihre Ursachen zu erkennen sucht, will er den Punkt herausfinden, wo sie unzulänglich ist, will er sie zulänglicher machen, will er sie verändern. Ich weiß nicht, ob dies nicht die wirklich menschliche, die wirklich schöpferische Haltung zur Welt ist, aber ich bin sicher, daß es für mich die einzig mögliche schriftstellerische Haltung ist.

Der Schriftsteller versucht, seinen Zeitgenossen den Weg zu verlegen, die Welt in ihrem bestehenden

Illustration: F.G. Lucas

Zustande zu akzeptieren, und er stellt ihnen die Fragen, die sie zu verdrängen wünschen. Er zeigt ihnen die Welt, wie sie ist, in der Bewegung ihrer Widersprüche.

Er bemüht sich das zu tun, er macht eine Anstrengung. Und wenn seine Bemühungen einigen Erfolg haben sollen, so darf er sich vor keiner These und keinem Vorurteil bücken, so bequem und staatserhaltend Thesen und Vorurteile sind. Der Blick auf die Wirklichkeit ist von ihnen verstellt. Die Informationen über die Wirklichkeit, die er sammelt, Vorfabrikate seiner Arbeit, sind an ihnen erkrankt, und sie taugen nicht, ehe sie von Thesen und Vorurteilen gereinigt sind. Danach kann er einige Aspekte des „Wie", des gegenwärtigen Zustandes der Wirklichkeit beschreiben. Das genügt nicht.

Das „Wie" ist die Folge von Ursachen, und erst wenn er das „Warum" beschreibt, stellt er die Wirklichkeit als veränderbar dar, regt er Änderungen an. Indem er das in der Form von Geschichten tut, versucht er, die Lust nach Änderungen zu erregen, als wären Änderungen leicht. Änderungen sind jedoch unbequem. Sie machen unruhig, wo Ruhe war, sie machen unsicher, wo Sicherheit war. Eben das Machen dieser Unbequemlichkeit, eben das Machen dieser Unruhe ist die Funktion des Schriftstellers in der Gesellschaft.

Um diese seine Arbeit zu tun, braucht der Schriftsteller ein Übermaß an Freiheiten, und aus den Bedingungen seiner Arbeit reagiert er empfindlicher als andere Berufe auf Beschränkungen. Wir haben Beispiele aus unserer jüngeren Vergangenheit. Ein Techniker, ein Bauer, ein Werkzeugmacher konnte durch den Faschismus in seinen Lebensgewohnheiten tief geschädigt sein, er konnte nichtsdestoweniger weiter seine Arbeit tun.

Ein Schriftsteller war jedoch in seinem Leben wie in seiner Arbeit tief geschädigt, und wenn er sich aus Bequemlichkeit entschlossen hatte, sich zu arrangieren, selbst wenn er sich zu einer Literatur entschlossen hatte, die den Untertanen einigen Trost spenden sollte, hatte er nur die Zerstörung seiner Produktion beschlossen. Die Freiheit des Schreibens schließt andere Freiheiten ein, die Freiheit des Lebens, die Freiheit der Kritik, die Freiheit der Bürger endlich. Wenn die Freiheit bedroht ist, muß sie der Schriftsteller um der einfachen Bedingungen seiner Arbeit willen verteidigen.

Das lehrt ein Vergleich zwischen der Literatur, die von 1933 bis 1945 in Deutschland entstanden ist, und der Literatur der deutschen Emigranten. Und das war keine Frage des Talentes, denn auch der große Hauptmann hat in dieser Zeit kein Werk von wirklichem Informationswert hervorgebracht.

Der Beruf des Schriftstellers scheint demokratische Freiheiten stärker zu benötigen als jeder andere Beruf, und die demokratischen Freiheiten benötigen ihn. Denn die demokratischen Formen des Zusammenlebens sind keine von der Verfassung gegebene Realität, auf denen sich ruhen ließe, das Maß ihrer Freiheiten muß von ihren Bürgern vielmehr erkämpft und der Versuch, sie zu beschränken, muß abgewehrt werden.

Wenn ich von Freiheiten spreche, so sehe ich sie durchaus auch in ihrem materiellen Aspekt. Ich halte die materiellen Freiheiten für demokratische Einrichtungen und für eine der Voraussetzungen des Glücks. Wenn ich von wünschenswerten Formen der Demokratie spreche, dann verstehe ich darunter ein Maximum an materiellen und geistigen Freiheiten und ein Minimum an Obrigkeit.

Gefragt, wie sich der Schriftsteller zur Wirklichkeit verhalten solle, denke ich an ein jüdisches Sprichwort: „Wenn man eine Kuh melken will, muß man sich vor ihr bücken." Die Kuh ist die Wirklichkeit. Bücken wir uns vor ihr, sie ernährt uns.

Der Autor:

Heinar Kipphardt, Jahrgang 1922, starb am 18. 11. 1982 in München. In seinem Hauptwerk, dem Drama „In der Sache J. Robert Oppenheimer", entlarvte der praktizierende Facharzt für Psychiatrie, wie ohnmächtig der einzelne Mensch einer Realität gegenübersteht, deren Komplexität jedem Versuch eines ethischen Handelns entgegensteuert. Der vorstehende Textauszug stammt aus Kipphardts Rede bei der Entgegennahme des Fernsehpreises der Deutschen Akademie der darstellenden Künste. Er ist dem 1989 erschienenen Essayband „Schreibt die Wahrheit" mit freundlicher Genehmigung des Rowohlt Verlags in Reinbek entnommen.

Interview

Fahrtenschreiber

Gedichte kann man nicht aufgeben / Ein Gespräch mit Uwe Kolbe

ESSENER UNIKATE: Herr Kolbe, Sie wurden 1957 in Ost-Berlin geboren und leben heute nach einem mehrjährigen Aufenthalt in Hamburg wieder in Berlin. In einem Nachwort zu Ihrem ersten Gedichtband unter dem Titel „Hineingeboren“ spricht Ihr früherer Mentor Franz Fühmann sein Erstaunen über die Genese einer jungen Generation von Dichtern in der ehemaligen DDR aus, zu der auch Sie gehörten. Lyrik könne offenbar, so schreibt er darin, „trotz beengter Erfahrung“ entstehen. Mit keinem Wort weist er allerdings darauf hin, daß diese Enge des Erfahrungshorizonts eine Folge der eingeschränkten Reisefreiheit in der ehemaligen DDR war, die von einer Vätergeneration gutgeheißen wurde, zu der auch Fühmann selbst gehörte.

Uwe Kolbe: Dies ist in der Tat absurd. Man muß den Sachverhalt allerdings noch differenzierter betrachten. Ich glaube, jede Generation tritt der folgenden mit einer Haltung entgegen, die unterstellt: ihr könnt ja gar nicht mitreden. In der DDR war dies in doppelter Hinsicht fatal. Erst haben die Großväter den Stacheldraht selbst gezogen und uns dann den Mangel an Erfahrung vorgeworfen. Gleichzeitig meinten sie, wir sollten im Lande bleiben und dort die nötigen Erfahrungen sammeln. Wir aber waren längst so weit, zu wissen, daß Erfahrung von „Fahren“ kommt. Sie haben wohl nicht mit unserem Interesse an Etymologie gerechnet, das uns schon nach kurzer Zeit fragen ließ: Mit welchem Recht schränkt ihr unsere Wahl des Aufenthaltsortes ein? Bereits 1979, aus Anlaß einiger Interviews in den Weimarer Beiträgen, warf man uns als den Vertretern der jungen Generation zum ersten Mal vor, unsere Aussagen stünden nicht in der sozialistischen Tradition. Die offizielle Literaturkritik monierte damals, wir seien noch nicht reif, und dies betreffe unsere gesamte Altersgruppe. Diese Haltung der Väter, die an der Macht waren, setzte sich im Laufe der Zeit als eine Zensur durch, deren Hauptargument gegen jede andere als die gewohnte Art der Realitätswahrnehmung eben jener „Mangel an Erfahrung“ war. Damit war gemeint, daß wir aufgrund der fehlenden Erfahrung sowohl unsere Lebensverhältnisse als auch den Realsozialismus im allgemeinen zu negativ einschätzten. Diese offizielle Kritik dauerte bis zuletzt, bis zum Zusammenbruch der DDR fort.

UNIKATE: Sie aber haben die DDR vorher verlassen und sind bereits 1988 in den Westen – nach Hamburg – gezogen. Insofern trat für Sie schon eher als für viele Ihrer Kollegen an die Stelle des ostdeutschen Zensors der westdeutsche Markt.

Kolbe: Den Bedingungen des Markts war ich damals noch nicht in derselben Weise ausgesetzt wie heute. Es hat sehr lange gedauert, bis die westdeutsche Kritik überhaupt begriffen hat, daß wir Autoren aus Ostdeutschland Literatur schreiben und in unseren Schriften nicht allein die Parteitagsbeschlüsse der SED kommentieren, ob positiv oder negativ. Erst meinen dritten Gedichtband, „Bornholm II“, hat man im Westen als eine Sammlung literarischer Texte ernst genommen, die weitaus mehr als lediglich ein Aufbegehren gegen die Zwänge der DDR-Diktatur war.

UNIKATE: Viele westdeutsche Kritiker haben in den Texten ostdeutscher Autoren in der Tat nur nach solchen „Stellen“ gesucht, hinter denen sie eine Rüge gegen die politisch-sozialen Verhältnisse in der DDR vermuteten.

Kolbe: Eben deshalb haben uns die westdeutschen Kollegen stets vorgeworfen, wir hätten einen Bonus und könnten im Prinzip schreiben, was und wie wir wollten. Da meine Texte sich nie auf politische Anklagen beschränkt haben, kommt mir heute die Position vieler Literaturkritiker ebenfalls absurd vor, die fragen: Wogegen schreiben Sie jetzt, da Ihr Staat nicht mehr existiert? Ihnen muß gesagt werden, daß auch ihr Staat in der ursprünglichen Form nicht mehr vorhanden ist. Wir leben gemeinsam in einer veränderten Welt und in einem neuen Land. Die Frage der Kritiker, welche Themen ich nach dem Mauerfall überhaupt noch literarisch verarbeiten könne, zeugt von einem Literaturverständnis, das davon ausgeht, Literatur sei nichts als eine Widerspiegelung politischer Machtverhältnisse. Eine solche Denkweise tritt mir gegenüber wie eine neue Form von Zensur. Mich irritiert darüber hinaus, daß die westdeutschen Autoren angeblich die gleichen Themen wie früher haben sollen. Was meinen eigenen Interessen- und Erfahrungshorizont betrifft, so kann ich nur sagen: Ich bin seit 1985 durch Westeuropa und Nordamerika gereist und habe vielleicht mehr von der Welt gesehen als mancher hier etablierte Autor meines Alters. Und dazu habe ich noch die DDR-Erfahrung, also die Kenntnis einer Diktatur, die mir immer eine Warnung sein wird und mich zum aufmerksamen Beobachter der politischen Verhältnisse macht. Der frühere Nachteil ist heute vielleicht ein kleiner Vorteil.

UNIKATE: Sie hatten in der DDR das Privileg, ins Ausland zu reisen?

Kolbe: In seinen letzten Lebensjahren hat Franz Fühmann für nahezu alle Autoren meiner Altersgruppe gefordert, ihnen müsse das Reisen erlaubt werden. Ab 1986 konnten fast alle ostdeutschen Literaten in den Westen fahren, die Kontakte zu DDR-Verlagen hatten. Die Literaten wurden im Gegensatz zu bildenden Künstlern und Musikern in dieser Hinsicht bevorzugt behandelt. Mit fünfundzwanzig Jahren, am zwanzigsten April 1982, war ich das erste

Fotos: Tilo Karl

Mal für zwölf Stunden in West-Berlin und habe dort eine Lesung gegeben. Erst mit achtundzwanzig, als ich schon fünf Jahre lang als freier Autor tätig war, durfte ich das erste Mal in den Westen reisen. Wie so viele andere Schriftsteller auch, erhielt ich ein Visum von offizieller Stelle. Zu diesem Zeitpunkt war meine Prägung natürlich längst abgeschlossen, und der Kanon meiner literarischen Themen stand fest.

UNIKATE: Gibt es auch neue Themen, die Sie jetzt, fünf Jahre nach der Wende, besonders berühren?

Kolbe: Mit dem Fall der Mauer habe ich endlich mein schlechtes Gewissen darüber ablegen können, daß gerade ich in den Westen reisen konnte, die anderen DDR-Bewohner aber nicht. Ein Schlüsselerlebnis war für mich eine Fahrt nach Lugano, nachdem ich die DDR erstmalig mit offizieller Genehmigung verlassen hatte. Als ich diesen schönen Fleck Erde betrat, wurde mir zum ersten Mal bewußt, daß ich so etwas Überwältigendes nie gesehen hätte, wenn ich weiterhin eingesperrt gewesen wäre. Der Mauerfall kommt meiner Einschätzung nach einer Befreiung von sechzehn Millionen Menschen gleich. Auch über mich hat es eine umfangreiche Stasiakte gegeben, und ich habe sie in erster Linie aus biographischem Interesse gelesen. Nie hätte ich vermutet, daß ich in diesem Maße überwacht worden bin. Auf dem Prenzlauer Berg haben wir allerdings viel Scherz und Spott über den angeblich überall anwesenden Stasispitzel getrieben. Tatsächlich aber hat niemand mit Leuten wie Sascha Anderson oder Rainer Schedlinski gerechnet.

UNIKATE: Wie schätzen Sie heute Ihre Situation als Autor im wiedervereinigten Deutschland ein?

Kolbe: Wir Autoren sind jetzt alle Konkurrenten geworden auf dem Markt der Eitelkeiten der Literatur. Parallel zu meinem Seminar im Rahmen der Veranstaltungsreihe „poet in residence“ in Essen habe ich im Herbst 1994 Poetikvorlesungen in Wien gehalten und eine Schreibwerkstatt an der Universität Tübingen veranstaltet. Meine Erfahrungen in Tübingen und Essen haben mich gelehrt, daß es besser ist, ein Schreibseminar en bloc abzuhalten, so wie ich es in Tübingen getan habe. In Essen dagegen fanden die Seminare zum kreativen Schreiben in vierzehntäglichem Turnus statt, worunter vor allem das Zusammengehörigkeitsgefühl innerhalb der studentischen Gruppe litt. Zu den verschiedenen Terminen in Essen waren immer wieder andere Teilnehmer anwesend, was die Kontinuität des Arbeitens störte. Zudem hat mich die studentische Gleichgültigkeit gegenüber dem eigenhändig produzierten Text ungemein frustriert, wie etwa die Indifferenz einer Teilnehmerin in Hinsicht auf die Groß- und Kleinschreibung sowie die Interpunktion ihres lyrischen Versuchs. Ich meine, ein Lehrender an einer Universität kann das Schreiben von Gedichten nicht wie eine Hausaufgabe in der Schule aufgeben. Ein Schreiber oder eine Schreiberin muß als erstes lernen, sich selbst und die eigenen Traumata ernst zu nehmen. Dies ist eine unabdingbare Voraussetzung für den nötigen Ernst in der Diskussion über ein selbst verfaßtes Gedicht, das sich für kritische Anregungen offen und flexibel halten will.

UNIKATE: Und Ihre traumatische Erfahrung war vor allem das ständige Gefühl, eingesperrt zu sein?

Kolbe: Der Stacheldrahtzaun hat meine literarischen Versuche ebenso gefördert wie jede andere Form der Repression dies zu tun vermag. Der russische Autor Jurij Trifonow hat gesagt, einmal müsse der Schriftsteller gelitten haben, dann könne er sein, wie er wolle. Ich bin als Autor ein verletzter Pathetiker. Dies kann jemand unter DDR-Verhältnissen, aber auch unter ganz anderen Bedingungen geworden sein.

Das Gespräch führte
Beatrix Gring

Biografisches:

Uwe Kolbe, Lyriker und Essayist, geboren 1957 in Ost-Berlin, veröffentlichte als Schüler von Franz Fühmann bereits zu DDR-Zeiten mehrere Gedichtbände. 1994/95 war er als Literaturdozent in Tübingen und Essen. Letzte Publikationen: „Vaterlandkanal. Ein Fahrtenbuch“ (1990); „Nicht wirklich platonisch“ (1994), beide erschienen im Suhrkamp Verlag, Frankfurt; „Die Situation“ (1994). Essay, veröffentlicht im Wallstein Verlag, Göttingen.

1659 entstand das Trauerspiel „Großmüthiger Rechtsgelehrter oder sterbender Aemilius Paulus Papinianus“ von Andreas Gryphius. Am Beispiel dieser Barocktragödie führt ein Autor in seinen Essener Poetikvorlesungen das Verhältnis von Literatur und Historie vor.

Geschichte und Trauerspiel

Illustration: F.G.Lucas

Von Herbert Heckmann

Was im Trauerspiel stattfindet, ist die Wiederholung eines Geschehenen, dem in der dramatischen Fassung angesichts des großen Weltenlaufs die Tendenz aufgeprägt ist, mit verbürgter Datentreue die poetische Eloquenz zu verschärfen. Der Schein geschichtlicher Redlichkeit kann jedoch nicht nur als eine rhetorische Figur angesehen werden, mit vorgetäuschter Wirklichkeit mehr Geltung des Dargestellten zu erheischen.

Denn Geschichte wird hier, ohne daß sie erst im Trauerspiel allegorisch umgedeutet werden muß, nur als das Spiel der Vergänglichkeit angesehen, aus dem nur die auf das Ewige gegründete Tugend sich der irdischen Fessel entledigen kann. Die durch ein persönliches Erleben bestimmte Natürlichkeit, die jeder allegorischen Dichtung abhold ist, hat erst das Geschichtsverständnis aus seinem kosmologischen Milieu verbannt und ihm eine Eigengesetzlichkeit zugebilligt.

Die dichterische Rhetorik, wie man häufig die barocke Manier kennzeichnet, ist nicht einfach mit der reinen Überredungskunst gleichzusetzen, als ob sie ganz in einer Mission befangen und an feststehende Inhalte gebunden wäre. Freilich setzt die Allegorie die Vermittlung einer gemeinsamen dogmatischen Welt voraus. Sie setzt jedoch die Wirklichkeit nicht um, das hieße ja, daß die Welt ursprünglich als Eigenwert gegeben wäre und erst in einer dichterischen Reflexion allegorisch ausgewertet würde. Geschichte wird immer schon als Allegorie mit dem ganzen Apparat an Requisiten und Kulissen begriffen, die das Ewige aus der Vergänglichkeit hervorheben. Aber gerade diese Maßnahmen heben die Zeit und den Raum auf. Alles Geschehen verkürzt sich zu einem geschichtslosen Argument, wenn auch eine überschäumende Lebensgier zuweilen das asketische Ideal aufzuheben scheint. Diesem Streben nach echtem Glück jedoch geht jede Historizität ab. Papinian kann die Welt nur dann bestehen, wenn er sich ihr entzieht. Seine historische Größe entspringt einzig dem Reservat seiner Tugend, die in äußerster Aktivität gegenüber jeder Anfeindung ihr ungeschichtliches Ideal in dieser Welt heimisch zu machen versucht: Ihr Ziel ist die Aufhebung der historischen Realität. Die „denkwürdigen“ Tatsachen dienen nur noch dem Argument, daß das Geschehen in der irdischen Welt den theatralischen Hinweis für das Ewige liefert. Der „sens caché“ der Allegorie, daß ein Gegebenes niemals den Sinn in sich selbst birgt, ihn vielmehr immer von außen empfängt, hebt das Eigensein der Dinge auf.

In jedem Augenblick des Papinian waltet eine allegorisierende Tendenz vor, das geschichtliche Ereignis nur um seines Hinweises willen zu nehmen. Der eigentliche Inhalt des Trauerspiels ist völlig ungeschichtlich, so sehr auch die Darstellung zuweilen um genaue Wiedergabe eines historischen Faktums bemüht ist.

Die dichterische Fassung hat an der Quelle nichts verändert, jedoch in der an Interjektionen reichen Sprache das geschichtliche Milieu gleichsam abgestreift, den wirklichen Raum in einen dichterischen Raum verwandelt. Die Interjektionen zerreißen das Geschehen in einzelne Ausbrüche, in denen nur blitzhaft das eigentliche Wollen ausgedrückt wird. In der Sprache zerfällt das Geschehen in seine Impulse, die in emotional aufgeladenen Stößen hervorbrechen. Damit aber ist das Historische nur noch Kulisse eines überhistorischen Geschehens und in der dichterischen Diktion aus dem Vereinzeltsein herausgerissen. Die rhythmische Gliederung des Alexandriners befreit das historische Geschehen von seiner irdischen Zufälligkeit. Indem der erste Alexandriner ausgesprochen wird, schwindet der wirkliche Raum.

Der Autor:

Herbert Heckmann, Kulturhistoriker, Prosaautor, Essayist und Herausgeber, wurde 1930 in Frankfurt am Main geboren. Er promovierte 1957 mit einer Arbeit über Elemente des barocken Trauerspiels, der die obige Textstelle mit freundlicher Genehmigung des Carl Hanser Verlags, München, entnommen ist.

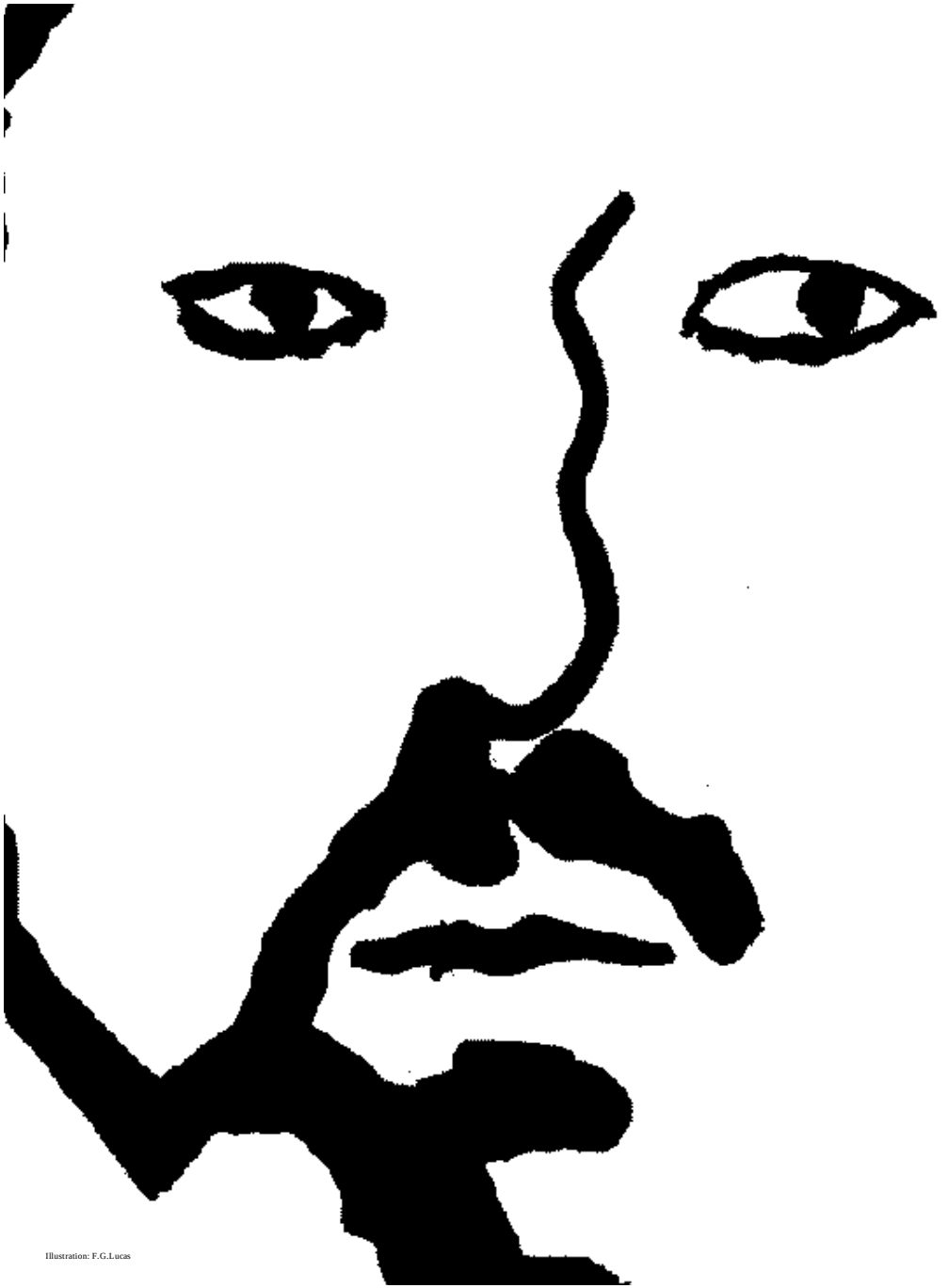


Illustration: F.G.Lucas

In Deutschland unterliegt die Produktion von Texten in ähnlicher Weise den Bedingungen des Markts wie die Herstellung von Autos, Tischen oder Seife. Durch welche spezifische Produktionsweise aber, so fragt ein Romanautor, unterscheidet sich ein literarisches Werk von der Masse konsumierbarer Zerstreuungen?

Literatur als Wirtschaftsgut

Von Jurek Becker

Vor fast vierhundert Jahren hat der spanische Dichter Lope de Vega erklärt, der Zweck von Literatur sei es zu gefallen. Er verlangt von Autoren also genau das, worüber ich gerade die Nase rümpfe: die Erforschung des gerade Gängigen und sodann dessen Vermehrung. Nicht auszudenken, wenn er recht hätte. Dann wäre die wichtigste literarische Tugend die Liebedienerei, dann wäre die bedeutendste Literatur die gefälligste; dann wäre Hölderlin ein Nichts und die Courths-Mahler ein Alles und Arno Schmidt ein Herr Niemand und Kirst ein Gigant.

Ich glaube nicht, daß sich die Frage beantworten läßt, welchen Zweck Literatur hat. Sie kann zwecklos sein, ebenso kann sie tausend Zwecke haben, die von der Situation des Autors abhängen, von seinen Wünschen, seiner Not, seinen Überzeugungen, seinen Gelüsten. Der einzige Zweck, den sie *nicht* haben sollte, ist der von Lope de Vega genannte: die Anbiederung. Sie wäre sonst ein würdeloses Ding, ein Geschreibe, das nach dem größten gemeinsamen Nenner sucht (das ist immer die Belanglosigkeit) und im Zustand der Selbstaufgabe dahindämmert. Sie verlöre und verliert ja tatsächlich schon, was sie über die Jahrhunderte am Leben erhalten und vor dem Vergessen bewahrt hat: das Visionäre, die Obsession ihrer Autoren. Damit ist aber nicht die Forderung erhoben, Literatur habe erfolglos zu sein.

Gemeint ist dagegen, daß der Blick auf den Erfolg beim Entwerfen eines Buches nicht die Rolle spielen darf, die er gewöhnlich spielt. Der Prozeß, einer Umweltverschmutzung vergleichbar, kommt rasend schnell voran: Bücher werden einander immer ähnlicher. Die zum Äußersten entschlossenen Autoren tilgen darin all das, was man ihre Einzigartigkeit nennen könnte, sie verlieren ein Unterscheidungsmerkmal nach dem anderen. Ist es nicht so, daß mittlerweile das Publikum sich im Grunde seine Bücher selbst schreibt und wöchentlich, anhand der Bestsellerliste, nachprüft, ob es seinen Geschmack getroffen hat?

Der Autor:

Der Prosaist Jurek Becker, 1937 in Lódz (Polen) geboren, lebt heute in Berlin. Sein jüngster Roman, „Amanda herzlos“, ist 1992 beim Suhrkamp Verlag, Frankfurt erschienen.

Anmerkung:

Der abgedruckte Textauszug wurde mit freundlicher Genehmigung des Suhrkamp Verlags der zweiten Frankfurter Poetikvorlesung entnommen, die der Autor unter dem Titel „Warnung vor dem Schriftsteller“ 1990 in Frankfurt am Main veröffentlicht hat.

Zementabteien, Feldlazarette: Zivilisation und Bildung am Ende. Ein einsamer Parzival fürchtet sich vor der Aufgabe, eine Poetikvorlesung abzuhalten. Die erlösende Geste findet er schließlich im Weiß der Kreide, mit deren Hilfe sich vielfältige Bezüge herstellen lassen. Wo nicht einmal mehr Germanisten ein Studium der Quellen betreiben, gilt es für den „poet in residence“, sein eigenes kulturelles Wissen in einer Atmosphäre von Unkenntnis und Schweigen in die Waagschale zu werfen.

Poesie im Land der Parallelautobahnen

Von Günter Herburger

Nutzen und Verachtung der Poesie – so lautete mein Thema, das ich mir – ziemlich schwungvoll – aus Furcht vor der Aufgabe, in einem Sommersemester an der Gesamthochschule Essen zu lesen, ausgesucht hatte.

Die Bedingungen waren beinahe gewerkschaftlich korrekt: Alle vierzehn Tage an zwei folgenden Abenden doppelstündiger Vortrag; Geld, nach Abzügen, in Höhe eines gemäßigten Facharbeiterlohns, den ich dringend benötigte; Übernachtung bei Freunden nahe des Ruhrschnellwegs, was sich während dieser mühereichen Zeit als Labsal erwies.

Bereits die Hinreise zwang mich in ein klammes Elend von vormittags bis in die Dunkelheit hinein, wenn ich endlich ankam: noch den Rhein, die kreischenden Abteile der Bundesbahn und die Zementabteien der Ebenen im Sinn. Dazu gehörte auch eine seit Jahren erkennbare zunehmende Bildungsnot, der ich mich nun stellen wollte; hinter ihr jagte ich schon lange her, wie der Pilot Pirx aus einem Lem’schen Weltraumbuch, weil ich es, leider, in meiner Jugend nur sehr kurz bei Studien ausgehalten hatte, sei es aus Ungemach, sei es aus Gier nach Lebenserfahrung.
Zunächst wurden alle meine Erwartungen bestätigt, als ich aus dem Essener Hauptbahnhof trat, durch die verödete Kaufschlucht der zentralen „Fußgängerzone“ schritt, in der nur noch ein paar Jugendliche bei einem wasserüberrieselten Leuchtbrunnen aus senkrechten Neonwalzen standen. Ich trank in einem altdeutsch furnierten Stehrestaurant sofort ein Bier und aß salzige „Pommes“, wie dort, am Ende unserer Zivilisation, die Schnellstausgabe der Nahrungskette genannt wird. Auf einer sich senkenden Pflasterstraße geriet ich dann ins Pornoviertel, wo ich später aus Abhärtungsverlangen mehrmals in eines der Dauerkinos ging. Rührendster Eindruck – das bleiche, herausgezerrte, dünne Glied eines Rentners neben mir vor der stöhnenden Leinwand.

Jenseits von hintereinanderliegenden Verkehrsadern und einem Korridor unter den Gleisen des Güterbahnhofs steht auf dem fast vollständig „sanierten“ Gelände eines ehemaligen kommunistischen Wohngebiets die siebenundsiebzigeckige „Gralsburg der Gesamthochschule“, deren Baumodul gekränkte Westwallfanatiker ausgedacht haben müssen: eine Art sich selbst perennierender Kommandofestung aus Beton und Glas; aber, wurde ich belehrt, ihre Eisenteile würden selbständig oxydieren, sozusagen freihändig geschmacklich verrosten, meines Wissens zum erstenmal von einem Kirchenarchitekten namens Dahinten in Zürich und Brazzaville ausprobiert.

Wer nicht die richtige Eingangsluke erwischt, A 6 oder L 2, verirrt sich schonungslos, wird von einem der überlasteten Pförtner einfach aufwärtsgeschickt. Die Innenwände der Lifts sind zerkratzt und mit sarkastischen Sprüchen versehen; auf den verlassenen Zementstiegen liegen leere Kakaotüten und, meine ich, geheimnisvoll gekreuzte Trinkstrohhalme, die Zeichen geben sollen.

Doch ich hatte Glück. Zunächst verschlug es mich in die Werkstatt eines noch fleißigen Modellschreiners, der an einer Kreissäge eine hauchdünne Leiste entzweischnitt, Mahnung für Sorgfalt, Umsicht und Geduld. Er deutete weiter nach oben, meine Hoffnung bestärkend, daß es hier endlich die Vielfalt von Wissen und führenden Tätigkeiten geben müsse, Praxis von Sinnlichkeit und Theorie in einem.

Wo ist das Paradies?

Dieses wollte ich wenigstens in Schattenrissen erkunden, an Klöster oder geschichtsträchtige Universitäten wie Prag und Regensburg den-

kend, deren Glut damals noch von der gemeinsam ehern lateinischen Sprache eingedämmt wurde. Heute haben wir im Westen dafür das mühelos amalgierbare Amerikanisch und im Osten das eher störrische Russische, welches kaum so eroberungsfähig zu sein scheint, laut abwesender Zitatenfracht.

Anfangs waren etwa fünfzig Hörer anwesend, zuletzt nur noch fünf oder sechs, die ich inzwischen auch nicht mehr überblicken konnte, da meine Einzelheit, die sich fortwährend durch Egozentrismus und freundliche Abgrenzungstechnik aufzufüllen bemühte, keine Gelassenheit zuließ.

Ich wurde nicht von Fragen überhäuft oder in die Enge getrieben – Schweigen umgab mich. Alles, worüber ich sprach, schien unbekannt zu sein, obgleich ich es mit Germanistinnen und ein paar Germanisten zu tun hatte, die allerdings durch meine Anwesenheit keine Semesterzertifikate erwerben konnten. Ihr Dasein war freiwillig, Freizeit oder Pause ohne Karriereaussicht.

Was war geschehen, nachdem der übliche Linksüberholer, gestärkt durch seinen „Dritten Bildungsweg“, dann ebenfalls verstummte und Namen selbst jüngster Poesie – Ursula Krechel, Ludwig Fels, Friederike Roth oder Michael Krüger oder Paul Wühr – ins Abseits liefen?

Ich wurde Zeuge ausgenüchterter Klage, daß in unserem dreiklassigen Schulsystem nicht das Lesen geübt werde, vielmehr das Auswerten von Ergebnissen, aufgespalten in abzufragende Terms und Bits, die, solcherart strömungsgünstig und funktionstüchtig, unserer vorherrschenden Leitplankenkultur zum Gedeihen verhülfen.

Das schweifende Kombinieren und Assoziieren, gar Verneinen war nicht gelehrt worden, geschweige denn die Neugier auf zu entdeckende Schätze der Historie des Ichs, die im Gegensatz zu den Naturwissenschaften etwas ganz anderes erzählt, nämlich von unseren Verzweiflungen, Bedingungen und Vermessenheiten.

Hoch oben in einem niedrigen Sälchen mit nicht zu öffnenden Fenstern, beatmet von einer Umwälzanlage für Luft und beschirmt durch eine grüne, blanke Tafel ohne Kreidestücke, fühlte ich mich wie in ein Feldlazarett versetzt.

Meine behutsam einleitende Frage, ob Christian Enzensbergers Thesis richtig sei, die Politik stabilisiere insgeheim das Konservative, da sie zwar den Erwartungs- und Bedürfnisdruck ausnütze, aber ihn nur als Schein behandeln könne, erweckte kein Interesse.

Und die Gegenfrage, ob nicht eine marxistische Haltung, die Technik, Natur und Psyche für eine möglichst breite Entfaltung des einzelnen in bewegter Aneignung von Kultur mehr Raum gewähre, blieb auch ohne Antwort, als redete ich von Wolken oder von einer solchen herab.

Wer aber, empörte ich mich, entscheide nun? Die Verwaltung, die Literatur, das angekettete Feuilleton, Koalitionen politischer Parteien oder die nicht durchschaubare Macht genetischer Aminoschleifen, von denen wir nie genau wüßten, wieviel Einfluß während eines Lebens vielleicht trotzdem weitervererbt würde, uns verunreinigend oder beflügelnd?

Bei dieser Methodologie hieß es, ich sei arrogant, darum gehe es überhaupt nicht. Sinn walte in Anwendbarkeit und Übersicht, für mich ein holder Solipsismus, doch dieser Begriff wurde auch abgewiesen, war zu schwierig.

Sie hatten recht, die immer noch ausharrenden, wenigen Zuhörer, denn in einem Land der Parallelautobahnen, das sich bald einen umfassenden Betondeckel, gleich einer gigantischen Tiefgarage, überstülpen würde, mit den notwendigen Exportausgängen für das Überleben, bedeuteten Bücher abtastbaren Nutzen: Thomas Mann, Alfred Döblin, jeweils mit ihrem bekanntesten Werk, waren vorrätig als Verfilmung oder in Form von Sekundär- oder Tertiärverdampfung. Schon bei Günter Grass, einem anscheinend undurchdringlichen Termitenhügel, endete das Begehren. Andere, die ich aus Trauer nicht nannte, sollen als Sofafransen des Mittelstands fürderhin wertgehalten werden.

Hermann Broch mit seiner „Schlafwandler“-Trilogie und der auch für schutzbedürftige Legastheniker noch entzifferbare frühe Arno Schmidt mit seinen wunderbar verbissen kleinbürgerlichen Erzählungen („Das kalte Herz“ oder „Schwarze Spiegel“), die den Abgrund der Adenauerzeit beleuchten, werden unbekannt bleiben. Alfred Anderschs letzter Roman mit seiner herzergreifend stolpernden Übersicht der Ardennenschlacht ist für die Bildschirm- und Plattengeneration, die unsere Kinder einmal in Deutsch und Geschichte unterrichten wird, eine blinde Mauer. Von Elisabeth Langgässers widerspenstigem Langbuch der Verweigerung und Hoffnung, „Das unauslöschliche Siegel“, oder von Ernst Kreuders nachromantischer „Gesellschaft vom Dachboden“ – von jenem Ernst Kreuder, der, um nicht zu verhungern, unerkannt traurig launige Kurzgeschichten für das Bäcker- und Metzgerhandwerk schrieb, mag sie auch nie etwas erfahren wollen.

An einem dieser Abende in der Einsamkeit meines Gewerbes vertraute ich mich einer pensionierten Lehrerin an, die aufrecht anwesend war und mit der ich zur Erholung heftig über Selma Lagerlöf, Ricarda Huch, Isolde Kurz und sogar über „La Storia“ von Elsa Morante streiten konnte – uns gegenseitig durch die Stromschnellen und erholsam sentimentalischen Untiefen dieses Romans geleitend, der bisher nichts Gleichwertiges in unseren Verdrängungsgegenden gefunden hat.

Somit wurde klar, daß es müßig wäre, noch von anderen Verehrungswürdigen zu berichten wie Babel, Carpentier, Céline, Gadda, Gombrowicz, Manganelli, Svevo oder dem Tiroler Eduard Leopold Zach,

einem völlig Apokryphen, der seine vermurten Balladen in gotischer Spiegelschrift verfaßte. Jedes weitere Detail aus dem mächtigen Konzert der Bibliotheken klang nur noch feist, als sei selbst meine Mutter, Tochter eines bescheidenen Fuhrmannspeitschenfabrikanten, schon eine Intellektuelle gewesen.

Der selbstgestellte Auftrag hieß: Verweisen oder pädagogisch Verführen, eine Gelegenheit, die komplexen Unterschiede von Büchern zu preisen für eine zweite Art Leben wie in einem Zauberschloß voller Schrecken und Wunder, die auf dunklen Treppen wisperten oder vom Rand stürzender Tische schrien.

War es zum Beispiel notwendig, Reiche immer noch in Kabarettform darzustellen, nur weil wir in ihrem Delegationsprinzip für Arbeit, Schmerz und Vergnügen nie ansässig gewesen waren?

Weshalb durften andererseits Arbeiter nur grob und vordergründig sprechen, obwohl jeder, sicher auch der Dümmste von ihnen und uns, sich zu einem tausendfach verästelten Baum der Empfindsamkeit erhob, auf dessen Zweigen, Blättern und Nadeln überzählige Stimmen und Seelen für langwierige Relativ- und Konjunktivsätze anwesend waren, hellster und finsterster Pracht? Wer hatte von Jung, Rehbein oder Makarenko gehört?

Zwischen wie sich selber begattenden Bücherregalen, wohin ich mich zweimal flüchtete, herrschte Publikumsleere. Niemand saß gebeugt über Folianten. Es war, als sei nur ein unsichtbares Heer emsiger Lesemikroben unterwegs, das stoisch Spuren einsammelte und die Früchte zu Mikrofilmen schleppte. Vielleicht häufte sich der molekulare Glanz auf den bleiblau ermüdeten Lidern einer Aufsichtsperson? Meine Frage, ob sie Feuer hätte, erstarb beim Anblick eines drohenden Piktogramms.

Draußen flammte die Leuchtschrift der Rheinisch Westfälischen Elektrizitätsgesellschaft, abgekürzt RWE, ein Koloß der Kohle-, Wasser- und Atomenergie. Als ich die letzten Studentinnen und Volkshochschullehrerinnen fragte, ob sie je Lust verspürt hätten, mit einem Gedichtbuch in der Tasche diese Brutkathedrale zu betreten, wurde ich nicht belächelt. Schlimmer, sie hatten das Mahnmal vor ihren Augen noch gar nicht entdeckt, wahrscheinlich aus Abwehr.

Kann daraus Literatur entstehen? Selbstverständlich! Doch ohne sarkastische Übertreibung würde das Realistische sich nicht zu erkennen geben, und ohne Naturbetrachtung und strikte Individualregistratur von Zorn, Glück und Trauer träte keine Identifikation ein, der wir Moral oder höhnische Zwiespaltsreiche von Orientierung verdanken.

Die Rücksichtslosigkeit dieses jede exakte Wissenschaft mißachtenden Lärms erkühnt sich, ohne Formeln auszukommen. Sie verläßt sich auf Sprachbilder und Metaphorik, also nur auf Stimmungen. Wahrhaftig, offene Gefilde für Zirkelschlüsse, aber auch für Entscheidungen.

Hätte ich nicht bei einer befreundeten Familie nächtigen können, ich glaube, ich wäre verzweifelt. Das Defizit einer kaum mehr die Originale lesenden Deutschkundler-Wissensverweigerung schien unüberwindlich zu sein. Selbst das kräftig artikulierte Klassenbewußtsein einer Genossin half wenig; es dürstete zu sehr nach unmittelbarem Fortschritt, der zwar Sinn postuliert, jedoch in Literatur fast immer zu einer trügerischen Einfachheit führt. Gegenbeweise waren spärlich genug.

Da notwendig nur andeutungsweises Reden auf Grund von Kenntnismangel nicht zu der eloxierenden Verknüpfung von Strukturen und umflorten Namen sich steigerte, rette ich mich am letzten Verkündigungsabend in ein wildes Definitionsgefecht, um eben als *poet in residence*, Zwischenaufenthaltsdichter, in einer Gesamthochschule für mich selbst wieder Tritt zu fassen.

Der gletschergraue jugendliche Germanistikprofessor, der mich eingeladen hatte, half durch unablässigen Widerstand in Höhe seines überragenden Wissens, als ich an der grünen Tafel einer Synopsis von Zeit in den Künsten nachzugehen versuchte, dem Kampf gegen die Wirklichkeit, genauer, gegen den Tod.

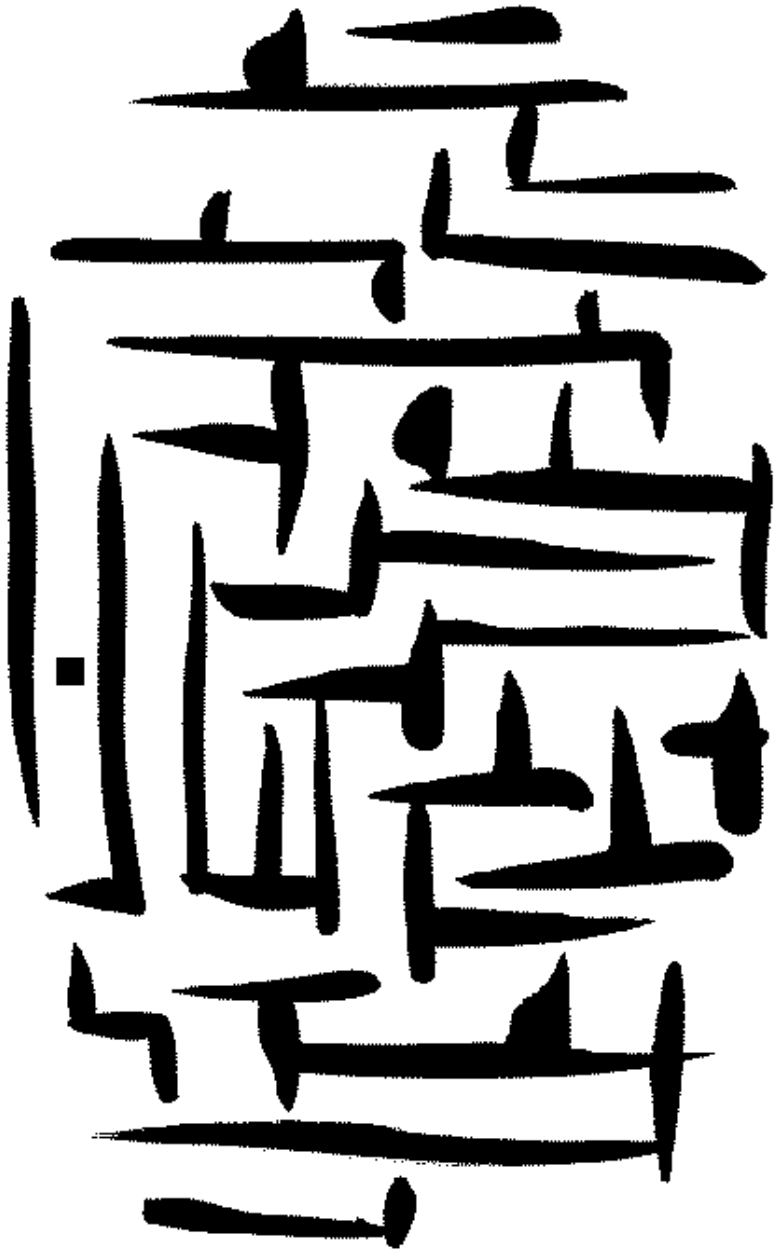
Würden wir, mitgerechnet die Architektur, sechs Künste zählen, waren diese jeweils drei verschiedenen Zeiten unterworfen: der anerkannt physikalischen, der jeweils erlebten und der dramaturgisch kunsteigenen. Daraus resultieren erneut Dreierformationen wie Schwund, Kopie, Singularität oder Mücke, Mensch, Mammutkiefer oder Bann, Information, Erfahrung oder Traum, Wunsch, Erlebnis oder von mir aus auch die umfangreichen „three little page papers“ von James Fenimore Cooper. Bei vierundsechzig Kästchen war die Tafel verheert und überkreuzt von Bezugspfeilen, ein Schimmer von Erlösung brach sich allein im Weiß der Kreide.

Das Abenteuer, das ich zu erklären getrachtet hatte, würde mich am Schreibtisch nicht im Stich lassen, wenn es sich auch, seinem Anspruch gemäß, in Begriffsmustern kaum entschlüsseln ließe. Aber schon auf der endgültigen Rückfahrt nach München, nachts, zusammengerollt in einem Abteil mit zwei höflich verschwitzt riechenden, jungen Amerikanern, holte mich ein längst geschriebenes Gedicht ein. Es heißt „Der Gesang der Wale“, siehe Versband „Ziele“ (Rowohlt, 1977).

Der Autor:

Günter Herburger, 1932 in Isny im Allgäu geboren, Film- und Hörspielautor, trat vor allem mit Romanen, Erzählungen und Lyrik hervor. Sein jüngster Gedichtband: „Sturm und Stille“ wurde 1993 bei Luchterhand in Hamburg verlegt.

Illustrationen: F.G.Lucas



Interview

Auswege aus dem Fußnotenlabyrinth

Über die Lehrbarkeit der Dichtung / Ein Gespräch mit Peter Rühmkorf

ESSENER UNIKATE: Herr Rühmkorf, Sie waren zweimal *poet in residence* an der Essener Universität. Was haben Sie in Ihren Seminaren unterrichtet?

Peter Rühmkorf: Ich war zunächst im Sommer 1976, dann noch einmal im Wintersemester 1991/92 in Essen und habe da jeweils ganz unterschiedliche Dinge getrieben. 1976 hatte ich gerade ein Buch mit dem Titel „Walther von der Vogelweide, Klopstock und ich" abgeschlossen und war noch so voll davon, daß ich das frisch zu Papier Gebrachte gern auch mündlich weiterverbreiten wollte. Ich habe, statt über meine eigenen Gedichte zu sprechen, dann allerdings Gottfried Benn vorgezogen, weil man an sich selbst schlecht mit dem Zeigestock entlangfahren kann. Alle drei Dichter standen für mich und stehen immer noch für einen Typus von Lyrik, in denen das Ich ganz obenan rangiert. Interessant dabei ist auf jeden Fall der Bogen über sieben Jahrhunderte hinweg: von der Entdeckung des Ich für die Poesie durch Walther („Ich saz ûf eime steine") bis zu seiner teils feierlichen, teils unfeierlichen Exmatrikulation durch Gottfried Benn.

UNIKATE: Glauben Sie, anders an das Thema herangegangen zu sein, als ein Literaturwissenschaftler das getan hätte?

Rühmkorf: Genau das war für mich die Grundfrage. Kann ich den Studentinnen und Studenten etwas beioder nahebringen, was sie so bei ihren Germanistikprofessoren nicht lernen können? Ein Dichter nähert sich anderen Dichtern zunächst ja nicht mit wissenschaftlichen Bestecken, sondern als Bruder in Apoll und mit der kollegialen Sympathiesonde. Man liest verwandtschaftliche Züge aus ihnen heraus und projiziert auch etwas in sie hinein. Man kennt die Übergänge vom Ich zum geduzten Ich und weiter zur Drittperson des „Lyrischen Ich" aus der eigenen Praxis und hat einen geschärften Nerv dafür, wie ein Ich sich in Szene setzt. Schon eine Winzigkeit wie

diese, daß bei Walther ein Drittel seiner Gedichte mit einem Personalpronomen (ich, meiner, mir, mich) anhebt, war der Wissenschaft vorher entgangen. Aber auch darüber hinaus verkehrt man von Dichter zu Dichter natürlich ein bißchen entre nous und von Person zu persona. Ich hatte Walther vom Mittelhochdeutschen ins Neuhochdeutsche übersetzt und mich sehr tief auch auf Versbau und Architektur eingelassen. Ich hatte Klopstock parodiert, variiert, transskribiert und mich kritisch und liebevoll an ihm gerieben. „Kritische Traditionspflege“ hatte ich solches praktische Umgehen mit literarischen Vorbildern genannt, was, so besehen, ja nicht unbedingt eine Aufgabe der Wissenschaft ist. Und über Benn habe ich dann wie über einen großen Lehrer und Anreger gesprochen, bei dem man sich bestimmte Techniken, auch Reiz- und Suggestionstechniken, abgeguckt hat.

UNIKATE: Wenn Sie von „Techniken“ sprechen, klingt das so, als ob man sich diese bei den Meistern nur abzuschauen brauchte und schon wäre man selbst ein Dichter. Gab es solche Ambitionen unter den Studentinnen und Studenten Ihres Seminars? Die siebziger Jahre waren ja noch eine Zeit, in der sich jedermann zum Schriftsteller berufen fühlen durfte, weil Authentizität höher bewertet wurde als Sprachakrobatik oder künstlerische Originalität. Ein solcher Zeitgeist muß doch sehr gut harmoniert haben mit einer Veranstaltung, bei der es um die praxisnahe Vermittlung von Dichtung ging.

Rühmkorf: Das war die frohe Botschaft der Zeit, aber ich bin nicht Joseph Beuys, und Authentizität läßt sich wohl am wenigsten lehren. Jedenfalls stand das Lehrfach *creative writing* damals noch nicht auf dem Programm. Ich verstand mich als Praktiker, der sich selbst mal im Atelier zeigen und auch technische Kniffe und artistische Tricks zur Ansicht geben wollte. Erst beim zweiten Mal firmierte der Kursus dann unter dem Etikett *kreatives Schreiben*.

UNIKATE: Mit welchen Erwartungen sind Sie in dieses Seminar hineingegangen?

Rühmkorf: Ich hatte schon früher beim *Literarischen Colloquium Berlin* gewisse Erfahrungen sammeln können und später an amerikanischen und englischen *colleges*, darauf konnte ich in Essen zurückgreifen.

UNIKATE: Da Sie den Essener Kurs übernommen haben, gehe ich davon aus, daß es sich dabei um positive Erfahrungen handelte.

Rühmkorf: Teils, teils. Natürlich kann ich einem Unmusikalischen nicht das Singen beibringen und einem normalen Lehramtskandidaten aus der Germanistik nicht das Dichten. Aber wo man Fähigkeiten, Talent und Begabung für den persönlichen Ausdruck erkennt, kann man ohne weiteres über angemessenen Werkzeuggebrauch sprechen und sicher auch mit Gewinn über Sprache als Material.

UNIKATE: Könnten Sie spezifizieren, was Sie für vermittelbar halten und was nicht?

Rühmkorf: Wo der genuine Zugang zur Sprache fehlt, kann man ihn vermutlich durch kein Mittel der Kunst hervorreizen. Ich halte es sogar für einigermaßen vermessen, von solchen Seminaren Pfingstwunder zu erhoffen. Etwa so, daß der Dichter ein paar Liter Heiligen Geists ausgießt, und auf einmal fangen alle an, in Zungen zu sprechen. Wer vor ein solches gemischtes Seminar hintritt, muß sich als erstes darüber klar sein, daß die Gaben ungleich verteilt sind und auch die Ansprüche und der Ehrgeiz und die Zielvorstellungen sehr unterschiedlich. Vielleicht möchten einige einmal schreibend ihr Brot verdienen (sei es als Journalist oder Lektorin) und ein paar andere ihrem eigenen, meist verqueren Ich Ausdruck verleihen, das sind schon mal zwei Welten. Oder es möchte jemand, sei es für den Hausgebrauch oder für die Schulpraxis wissen, wie man ein Geburtstagscarmen oder ein Scherzgedicht oder einen politischen Song dichtet.

UNIKATE: Wer Journalist werden will oder nur lernen möchte, wie man einen Geburtstagsgruß zustande bringt, der wird nicht ein Seminar von Peter Rühmkorf besuchen.

Rühmkorf: Warum eigentlich nicht? Ich habe ja zweit- und drittberuflich mein Leben lang mit Presse und Verlagswesen zu tun gehabt. Ich habe politische Leitartikel und Buchrezensionen geschrieben. Ich weiß, wie man im Bedarfsfall die güldenen Drommeten anbläst. Auf einer gewissen weltlichen Ebene ist vieles vermittelbar, in den höheren und höchsten Sphären dann wieder gar nichts.

UNIKATE: Haben Sie mit den Seminarteilnehmerinnen und -teilnehmern auch journalistische Themen und Arbeitstechniken diskutiert?

Rühmkorf: Nein, ich habe versucht, das Interesse auf handlichere Gegenstände zu lenken. Gegenstände, bei denen sich die Vergleichsmaßstäbe aus der Sache selbst ergeben und keine Begabung sich bevorzugt oder benachteiligt fühlen mußte. Zum Beispiel habe ich vorsorglich darauf verzichtet, Gedichte zu einem bestimmten Thema anfertigen zu lassen. Das Gedicht ist ein schlechter Wettbewerbsgegenstand, bei dem jedes kritische Wort sofort als persönliche Verletzung empfunden wird. Aus dem gleichen Grund schien es mir müßig, hausgemachte Poemata zur Diskussion zu stellen, obwohl ich schon herausgehört hatte, daß einige Teilnehmer und Teilnehmerinnen es gern gesehen hätten. Man stellt sich den Kursleiter immer gern als privaten Förderer, Belobiger und schließlich als eine Art von reisendem Literaturagenten vor, in diese Rolle wollte ich aber nur ungern schlüpfen.

UNIKATE: Haben Sie Texte der Teilnehmer gelesen und etwas darunter gefunden, was Ihnen gefiel?

Rühmkorf: Ja, ich habe mir einige Texte angesehen und mir am Schluß der Veranstaltung auch noch etwas in die Tasche stecken lassen. Schlecht war das alles nicht und auf einer mittleren Ebene vielleicht sogar ganz proper, ansehnlich, sozusagen ben fatto. Es hat mich nur nicht gerade zu Begeisterungsrufen hingerissen.

UNIKATE: Wenn so viele der Texte schon ganz gut waren, hätte man den fehlenden Rest nicht vermitteln können? Oder ist es gerade dieser letzte Schritt über das gute Mittelmaß hinaus, bei dem man Beinah-Schriftstellern nicht helfen kann?

Rühmkorf: Es ist schon so, wie Gottfried Benn sagt: ein mittelmäßiger Roman, zum Beispiel ein Kriminalroman, kann immer noch ganz spannend sein, und auch ein mittelmäßiges Theaterstück vielleicht ganz vergnüglich oder unterhaltsam. Nur in der Lyrik, wo es allein auf die eine betörende, tragende, überzeugende Stimme ankommt, gelten andere Maßstäbe und andere Turnierbedingungen: entweder es ist etwas exorbitant oder gar nicht. Im übrigen halte ich solche Gesamthochschulen weder für Kunsthochschulen noch für Dichterakademien – das ist alles pseudologia phantastica oder Illusionismus Marke Bitterfeld. Was ich sehe, sind junge Leute, die Lehrer oder Lehrerinnen werden wollen und im Ausnahmefall vielleicht eine Stellung als Verlagslektor oder Journalistin anstreben – da kann man dann vielleicht gesprächsweise etwas raten und aus dem praktischen Leben erzählen.

UNIKATE: Das sind bescheidene Kalkulationen, die Sie da aufmachen. Worin liegt denn für Sie der eigentliche Sinn einer solchen Veranstaltung?

Rühmkorf: Ich habe es immer als verhängnisvoll empfunden, daß die musische Erziehung, die man auch als ästhetische lesen kann, nach dem Schulabschluß meist einfach abreißt. Wer wissenschaftlich mit Kunstwerken umgeht, sollte nie ganz aus den Augen verlieren, daß es sich dabei nicht um Studierstoff, sondern zunächst um Leuchtstoff, Erbauungsstoff, auch Erregungsstoff handelt. Wer von seiner geistigen Ausbildung her vornehmlich zum Analysieren und Auseinandersortieren angehalten wird, sollte immer wieder einmal an den sinnlichen, den materiellen Kontakt zu seiner Materie erinnert werden, denn bekanntlich kommt der richtige Appetit erst beim Essen und die Geschmacksbildung mit der Erfahrung. Wer selbst etwas herzustellen sucht, dem schärfen sich augenblicklich die Sinne für die handwerkliche Seite der Künste. Erst wer einmal selbst die Hand an einen Lehmklumpen gelegt hat, erkennt, was der Stoff ihm abverlangt und was Formgebung eigentlich heißt. Selbst das Erkennnen der eigenen Unzulänglichkeiten kann vielleicht zu der angemessenen Ehrfurcht vor seinen Beschäftigungsgegenständen führen, was allerdings auch einschließt, solche Seminare nicht als Leistungskurse mit Benotungswesen aufzuziehen.

UNIKATE: Wie sollte ein solcher Kurs konkret aussehen? Wie haben Sie es gehandhabt?

Rühmkorf: Günstig scheint mir in jedem Fall, daß man sich auf eine gemeinsame Aufgabe verständigt, die die individuellen Erfindungskräfte herausfordert und jedem Ausdruckscharakter freien Lauf läßt. Das kann zum Beispiel so aussehen, daß man den Anfang einer Kurzgeschichte, einer Novelle, eines Märchens vorgibt – als Praktiker hat man solche unausgeführten Entwürfe meist auf Halde vorliegen – und dann bittet, die Sache einmal bis zu einer Art von Lösung durchzuphantasieren. Eine andere Möglichkeit wäre, ein bekanntes Erzählstück (Anekdote, Romankapitel oder Märchen) als Variationsvorschlag und Brechungsgegenstand anzubieten, was auch seine Vorzüge haben kann, weil die Lust an der eigenen Kreativität sich zwanglos mit einem kritischen Moment verbindet. Da ich aus früheren märchenkundlichen Untersuchungen wußte, daß das Märchen vom „Hans im Glück“ einen ganz besonderen Problemfall darstellt – ein gesellschaftlicher Absteiger, der sich mit jedem abgeworfenen Gepäckstück glücklicher fühlt – habe ich es den Studenten einmal einfach als Stein des Anstoßes vorgegeben.

UNIKATE: Wie fielen die Resultate aus? Waren Sie zufrieden?

Rühmkorf: Ich fand die Ergebnisse beinah ausnahmslos interessant, witzig und originell. Jeder, jede hatte versucht, die im einzelnen ja gar nicht individualisierte Hauptperson mit persönlichen Zügen auszustatten und, wenn ich mal so sagen darf, mit Lokalfarbe anzumalen. Als erstes hatten ihr alle Teilnehmer einen Beruf zugeschrieben, zweitens sprach er fast immer Dialekt (norddeutsch, berlinerisch, Ruhrpottidiom, in einem Fall sogar böhmisch), und schließlich hatten sich einige Studentinnen Hans lieber als Grethe vorstellen mögen. Also individuelle Aneignungsweisen in Fülle und als solche vergleichbar, ohne daß man sich gleich mit dem künstlich hochgeschraubten Rezensionswesen herumschlagen mußte.

UNIKATE: In Ihrem Buch „Der Hüter des Misthaufens“ haben Sie selbst Märchenparodien oder -variationen geschrieben. Aus einer solchen Etüde kann also durchaus Literatur werden. Haben Sie zumindest Ansätze dazu auch in den angefertigten Arbeiten gesehen?

Rühmkorf: Das wäre wohl doch ein bißchen hochgegriffen, aber darauf kam es mir auch gar nicht an. Wichtiger war mir, daß es von allen mit Eifer angegangen wurde, daß sich die unterschiedlichen Lösungen anhand des vorgegebenen Modells vergleichen ließen und daß man über die persönliche Abweichung etwas über den anderen und über sich selbst erfuhr.

UNIKATE: Was Sie sagen, klingt nicht so, als ob in Ihrem Seminar „kreatives Schreiben“ stattgefunden hätte.

Rühmkorf: Da muß ich widersprechen. Für mich zählt auch das Varieren, Parodieren und Übertragen zu den genuinen dichterischen Fertigkeiten, auch wenn am Ende nicht immer Hochliteratur aus der Bemühung hervorgeht. Literaturkritik in einem ernsthaften Sinn scheint mir bei solchen Kursen unangebracht.

UNIKATE: Aus Rücksichtnahme?

Rühmkorf: Ganz und gar nicht. Man muß sich nur von dem Gedanken trennen, daß in solchen Seminaren die unentdeckten Begabungen zuhauf herumsitzen. Womit man zu tun bekommt, sind Laienkünstler, Feierabendliteraten, Gelegenheitsdichter, die aus Spaß etwas Schönes hervorbringen möchten, und diesen edlen Trieb kann man nur ermutigen.

UNIKATE: Wie verläuft eine solche Ermutigung?

Rühmkorf: Natürlich geht jeder Kursleiter von seinen eigenen Interessen und Erfahrungen aus, womöglich von seinen aktuellen Obsessionen. So war ich während meiner Essener Zeit gerade mit der typographischen Erfassung meiner Tagebücher befaßt, was mich meinen ließ, daß die Tagebuchführung auch zu solchen allgemein verlockenden Tätigkeiten zählen könnte. Ich habe also gleich nach Betreten des Seminars gesagt: Ab jetzt wird Tagebuch geführt, so freisinnig, wie Sie wollen, so offenherzig, wie Sie mögen, so kaschiert, wie es Ihnen beliebt, aber: Jeden Tag eine kleine, charaktervolle Eintragung, das ist doch wohl nicht zuviel verlangt. Im übrigen scheint mir das Tagebuch zu den literarischen Urformen zu zählen, und ein spontaner flotter Strich oder ein frisches Wahrnehmungsvermögen kann darin manchmal sogar über das Diarium eines Berufsschriftstellers triumphieren.

UNIKATE: Sie setzen den Erfolgsmaßstab recht niedrig an. Die Unterschiede zwischen „kreativem Schreiben“ und einem Volkshochschulkurs in Seidenmalerei scheinen Ihren Ausführungen nach allenfalls gradueller Natur zu sein.

Rühmkorf: Ich werde mich hüten, junge Leute dazu zu verleiten, den Unberuf eines Schriftstellers einzuschlagen und sich lebenslang unglücklich zu machen. Wenn sich aber jemand für die Gelehrtenlaufbahn entschieden hat und nun aus seinen Fußnotengestrüppen gar nicht mehr herauskommt, dann scheint es mir beinah schon eine Frage des geistigen Überlebens, daß man ihn an seine eigenen Produktivkräfte erinnert und ihm über dem Vergnügen an eigenen Schöpfungen auch die Literatur als solche wieder nahebringt. Auch wenn jemand nur Speisekritiker werden möchte, ist es gut, wenn er sich gelegentlich als Hobbykoch versucht.

UNIKATE: Sie betonen immer wieder den Amateurcharakter dieser Unternehmung. Aber wie Sie sicher wissen, gibt es in Amerika eine ganze Reihe vor allem jüngerer Autoren und Autorinnen, die aus *creative-writing*-Kursen hervorgegangen sind und zum Teil internationale Beachtung gefunden haben, beispielsweise Padgett Powell, Tama Janowitz, Mary Gaitskill oder Bret Easton Ellis.

Rühmkorf: Ja, solche Namen werden immer wieder genannt, und daran mag wohl Wahres sein, aber andere Schriftsteller haben überhaupt keine Schulen besucht und sind trotzdem ganz ansehnliche Meister geworden. Für die Alltagspraxis unserer normalen Literaturseminare sind solche Ansprüche aber total überzogen. Worum es geht und auch nur gehen kann, ist die Beflügelung und Ermunterung des musischen Menschen, zu dessen besten Eigenschaften gehört, daß er nicht gleich wieder in Berufs- und Verwertungskategorien denkt. Für diesen Typus spiele ich als *poet in residence* dann gewissermaßen die Rolle einer Hebamme. Und ich bin gern solch eine Hebamme, solch ein Hermeneutiker – ein Engelmacher bin ich nicht.

Das Gespräch führte
Marcel Hartges

Biografisches:

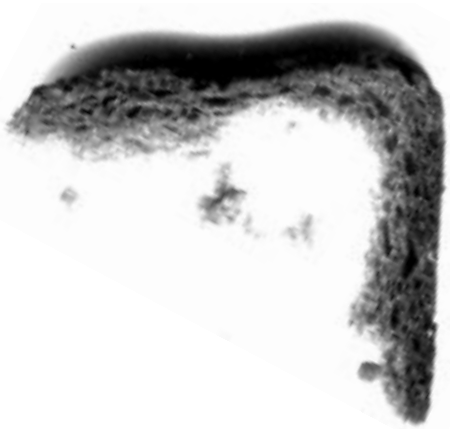
Peter Rühmkorf, 1929 in Dortmund geboren, lebt seit 1964 als freier Schriftsteller in Hamburg. 1993 wurde ihm für sein lyrisches und essayistisches Gesamtwerk der Georg-Büchner-Preis verliehen. Im September 1995 hat Rühmkorf unter dem Titel „TABU I“ seine literarischen Tagebücher aus den Jahren 1989 bis 1991 im Rowohlt Verlag, Reinbek, veröffentlicht.

Illustrationen: Stefan Böker

Schreiben heißt Warten

Von Wilhelm Genazino

Warum will jemand Schriftsteller werden? Von seinen eigenen Konflikten angetrieben, wartet ein Autor geduldig auf jene Stimmungen, in denen die Produktion von Kunst erst möglich wird.



Jungen Leuten, die Schriftsteller werden wollen, sollte man zunächst sagen: Denken Sie immer daran, daß niemand (außer Ihnen selbst) das Schreiben von Ihnen verlangt. Und: Diejenigen, die nicht nach Ihnen rufen, werden sich bald als Ihre Richter betätigen.

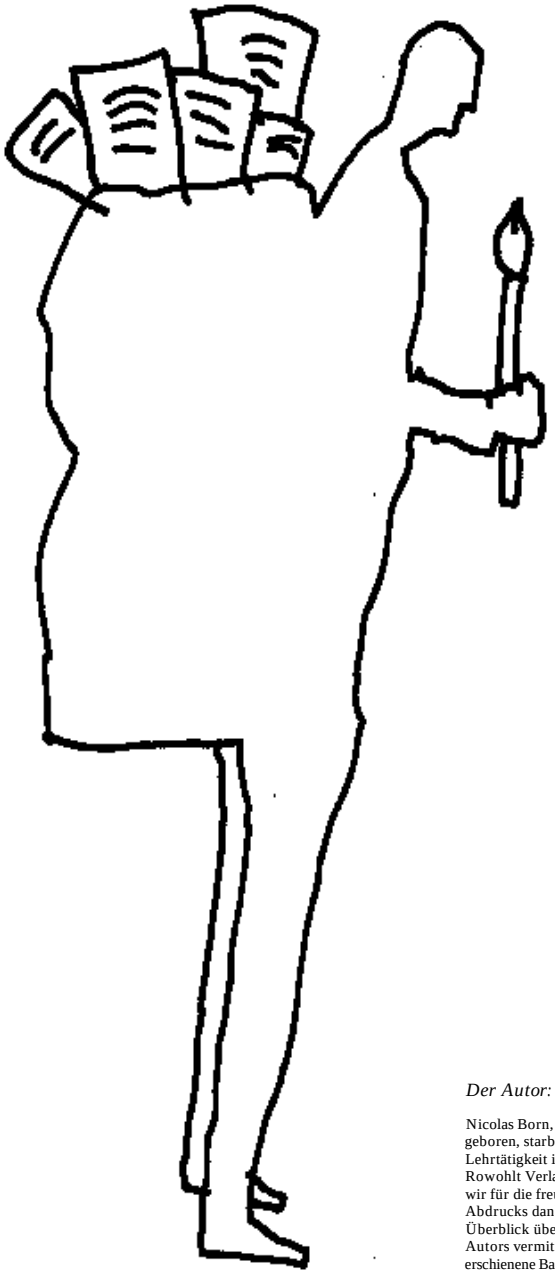
Wer diese beiden Tatsachen hinnehmen kann, versteht die Merkwürdigkeiten des Berufs vielleicht besser. Das Schreiben ist mit sehr verschiedenen Voraussetzungen denkbar. Wer dies und das erlebt hat und es anschaulich zu erzählen versteht, kann genausogut Schriftsteller sein wie jemand, der als Sprachspieler und Wortartist arbeitet und nicht einen einzigen Satz über sein Leben mitteilt; ein Dritter, der den Tag über einen Computer bedient und sich abends an einen Roman setzt, kann ebenfalls Schriftsteller sein.

Von Arno Schmidt stammt die Behauptung, daß kein Autor vor seinem fünfunddreißigsten Lebensjahr etwas Belangvolles zustandebringt. Wer will, kann ihm Goethe entgegenhalten, der vierundzwanzig war, als er immerhin die „Leiden des jungen Werther“ vorlegte. Aber ich will nicht Goethe gegen Arno Schmidt ausspielen, sondern auf einen Punkt hinweisen, den alle Autoren zugestehen: Auch wer erst mit fünfunddreißig zu publizieren beginnt, hat vorher lange geübt. Entweder öffentlich oder für sich allein, meistens allein. Das Auf-sich-alleingestellt-Sein ist ein zentrales Kennzeichen dieser Arbeit. „Isolation ist das erste Prinzip künstlerischer Ökonomie“ (James Joyce). Um herauszufinden, warum aus Gustave Flaubert ein Schriftsteller wurde, hat Jean-Paul Sartre vier dicke Bücher geschrieben und hat, meine ich, den auslösenden Mechanismus (oder Grund) doch nicht hinreichend freilegen können. Wir können uns mit diesem Hinweis begnügen: Ein Werk entsteht als Auseinandersetzung mit der Konfliktgeschichte eines Autors. Werke sind siegähnliche Anstrengungen, schwer beherrschbare Potentiale, immer wieder neu zu bändigen. In der Bändigung entzünden sie sich und transformieren zu neuen Artefakten.

Damit das geschieht, muß ein Schreibender viel Geduld haben. Jeder Schreibende weiß, daß er ein Lauernder ist. Denn Schreiben heißt auf das Schreiben warten können. Deswegen stelle ich mir zuweilen ein Schreibseminar vor, dessen Thema nicht das Schreiben selber ist oder wäre. Sondern die Zustände und Stimmungen, die dem Schreiben vorausgehen und es, in gewisser Weise, herbeirufen. Zu sprechen wäre in einem solchen Seminar zum Beispiel über Vertieft-Sein (als Produktionsstimulans), über Absichtslosigkeit oder über Versunkenheit. In diesen (und anderen) Zuständen ist die Intention des Schreibens verpuppt; sie wartet darin auf den Moment der Auslösung.

Der Autor:

Wilhelm Genazino, Erzähler und Essayist, wurde 1943 in Mannheim geboren. Nach seiner Arbeit als Redakteur bei verschiedenen Zeitungen ließ er sich 1970 als freier Schriftsteller in Frankfurt am Main nieder. In seinem wohl bekanntesten Werk, der „Abschaffel“-Romantrilogie seziert der Autor minuziös soziale Ängste, denen keine seiner Figuren zu entkommen vermag. Jüngere Veröffentlichungen: „Die Liebe zur Einfalt“(1990) und „Leise singende Frauen“(1992), die beide im Rowohlt Verlag, Reinbek, erschienen sind.



Der Autor:

Nicolas Born, am 31. 12. 1937 in Duisburg geboren, starb am 7. 12. 1979 kurz nach seiner Lehrtätigkeit in Essen. Sein Werk ist im Rowohlt Verlag, Reinbek, erschienen, dem wir für die freundliche Genehmigung des Abdrucks danken. Einen umfassenden Überblick über die lyrischen Arbeiten des Autors vermittelt der ebenfalls bei Rowohlt erschienene Band „Gedichte 1967–1978".

IM INNERN DER GEDICHTE

Du kannst nicht davon leben
      mit der Wirklichkeit zu konkurrieren
noch kannst du von der Wirklichkeit leben
aber du kannst einen Eingriff überleben
      und alles zurück kriegen
      und durch Das Leben gehen
      durch schnell verfallende Bilder
das warst du
      du und Das werdende Leben
Personen keuchend unter ihren Grabsteinen
            Mit einer ungeheuren Anstrengung
      von dir und allen Vorfahren
      blendest du dich aus
Land und Wasser sind geblieben
der Himmel ist geblieben
      und du bist geblieben
du hast dich auf nichts einzurichten
kleine Sonnen erleuchten deine Demokratie Und
du wählst das Leben und den Tod
du hast viele Schöne Stimmen
du bist Viele
deine Haut ist deine Haut Und endlich
      nichts als Haut
du bist der Unternehmer des Lebens
      der Veranstalter weißer Erscheinungen
du bist der RaumMensch im Freien
      der Autor des Laufs der Geschichte
du bist imstande zu drucken wie Bücher
du wiegst und siebst und liebst Und im Wind
      wehen die Ruinen der Diktatmaschinen
die Unvernunft steht in voller Blüte
du bist die Blüte und die Unvernunft
du bist Tag und Nacht bei Tag und Nacht
du bist der Mörder
      kreisend in der eigenen Blutbahn
du bist Vater und Sohn
du bist der ausgeschlachtete Indianer
      und der registrierte Indianer
du bist alle Farben und Rassen
du bist die Witwen und Waisen
du bist die Rebellion der Gefangenen
du bist Geheul ohne Aufenthalt
      Messerwürfe Schüsse
du bist der phantastische Sportler der TraumMeilen
      der Bildersturm im Haupt der Demokratie
du bist der Sprengmeister aller Ketten
du bist die geheim leuchtende Parole
      die Banderole
      die Avantgarde der FreiKüchen
du bist Mensch Und
      Tier wenn es den Tod fühlt
du bist allein und du bist Alle
du bist dein Tod und du bist der Große Wunsch
du bist der Plan den du ausbreitest Und
du bist dein Tod

FÜR ESSEN FÜR NICOLAS

Im Winter 1979/80, von Oktober 1979 bis März 1980, mußte ich ein- oder zweimal die Woche mit einem Stadtomnibus der Verkehrswerke Essen aus einer Art Vorort, wobei ich mehrere Male umsteigen mußte, nach Essen hineinfahren, zur Universität, wo ich als dorthin eingeladener Schriftsteller mich mit etwa einem Dutzend Studenten über Literatur unterhalten sollte: in einer Umgebung, die wegen ihrer Kargheit, Traurigkeit nichts Leichtes, kein Vergnügen erlaubte, sprachlose Versammlung Verdammter auf einer Beckettbühne in der zerfetzten Stadt, die noch immer so aussah, als hätte sie, nur sie allein die ganze Schuld bezahlen müssen, die wir kennen.

Immer war es schon dunkel, immer kalt, feucht, mir fröstelte, wenn ich gegen Abend den ersten meiner drei Omnibusse bestieg. Um die Zeit fuhren die anderen Fahrgäste meist von der Arbeit nach Hause, sie sahen müde aus. Mir war meist etwas übel vor Hunger. Man konnte vor dem Seminar nichts essen, weil man sonst gleich eingeschlafen wäre, denn die Fenster ließen sich nicht öffnen. Direkt vor Betreten des Seminars in einem Nebenraum ein Stück Schokolade und ein kleines Fläschchen Scotch, so ging es.

Einmal, in der letzten Woche von Nicolas Borns Leben, saß ich wieder einmal in einem dieser Busse, und es wurde mir klar, was man sich in solchen Situationen nicht gern zugibt: daß ich Schmerzen hatte an der Stelle, an der ich ein paar Jahre vorher am Rücken operiert worden war. Ich saß zwei Reihen hinter dem Fahrer auf einer Sitzbank, vor der sich die Schutzform des darunterliegenden Rads wölbte. Zum Sitzen ist dies eine ungünstige Stelle, weil der ganze Körper dauernd den Rücken vor den Stößen des Rads schützen muß und sich dabei verkrampft. Also widerwillig stand ich während der Fahrt auf und tastete mich zur Sitzbank dahinter, wo kein Rad war.

Bei diesem Platzwechsel bemerkte ich, daß mich ein Mann, der seitlich hinter mir saß, empört musterte. Tatsächlich, kaum daß ich mich niedergelassen hatte, rief er mir wütend zu: “Nun habe ich aber alles gesehen! Warum sind Sie denn jetzt umgezogen? Was soll denn das?“ Ich entgegnete ihm vorsichtig, daß ich vor Jahren eine Rückenoperation gehabt hätte und die Vibrationen unter meinem vorigen Sitzplatz nicht ertragen konnte.

Auf diese Gegenrede hin war es still im Bus, bis sich aus einer der hinteren Sitzreihen eine Arbeiterin erhob und das Wort an mich richtete: “Warum zeigst du ihm denn nicht auch gleich noch deine Kennkarte, wann und wo du geboren bist, Elternhaus, Religion und Beruf?“ Es gab nun Gelächter in die Richtung meines Kritikers und weitere, diesmal nur gegen ihn gerichtete Reden. Fast sah es so aus, als würde er bei der nächsten Haltestelle zum Aussteigen gezwungen werden. Jedoch stiegen dort neue, ganz müde Menschen ein. Ich selbst, für die verbleibende Fahrzeit, war König im Bus.

Der Autor:

Reinhard Lettau, 1929 in Erfurt geboren, studierte von 1951 bis 1957 Germanistik und Anglistik in Heidelberg. Nach der Promotion Dozent in Hamburg und Northampton/ Massachusetts. Von 1965 bis 1967 Lektorat beim Hanser-Verlag, seit 1967 Professor für deutsche Literatur an der University of California in San Diego. Gastprofessuren führten den Autor von Prosa, Hörspielen und Theaterstücken an verschiedene amerikanische Universitäten, an die University of Warwick (England) und nach Essen. Sein Beitrag zum Gedenken an Nicolas Born ist zuerst im Rowohlt-Literaturmagazin (Nr. 21, April 1988) abgedruckt worden.

Illustrationen: F.G.Lucas

Wer es wagt, eine literarische Figur zu entwerfen, begibt sich in die fremde und äußerst sensible Gesellschaft einer Vision.

Nur eine Spur zu einer Tür

Von Keto von Waberer

Illustration: Stefan Böker

Wie ist das, wenn Sie schreiben, fragt man mich, und sofort gerate ich in eine eigenartige Verwirrung. Einerseits will ich darüber reden, und zwar ausführlich und detailbesessen, andererseits will ich nicht darüber reden, weil ich bereits weiß, von früheren Malen, ich kann nicht wirklich vermitteln, was da stattfindet.

Ich könnte natürlich anfangen, die Umstände auszuloten, die Materialien auszubreiten und den Stadien der Verdichtung nachzuspüren, aber eigentlich geht es mir um andere und schwieriger zu beschreibende Vorgänge, um den Übergang in eine andere Bewußtseinsebene, in der ich nicht mehr wichtig bin, zum Zuschauer meines „Innenkinos“ werde, also zu jemandem, der sich bereit hält, als Vehikel, als jemand, der nur mehr um eine gewisse Ordnung und Reihenfolge kämpft, um Beschränkungen zum Beispiel oder um Verdeutlichungen.

Vielleicht könnte man alles, was dem vorausgegangen ist, mit einer Beschwörung vergleichen, die mit umständlichen Ritualen einhergeht und sich lange hinzieht, bis zum Überdruß, ehe der hergebetene Gast in den magischen Kreis tritt. Aber das klingt alles zu exaltiert und kostbar. In Wirklichkeit geht es banaler zu. Selbst das Wort „Idee“ klingt in diesem Zusammenhang zu großspurig, macht einen glauben, es handle sich um einen glänzenden Geistesblitz, der funkelt und einschlägt und plötzlich die öde Sumpflandschaft, in der man kriecht, taghell erleuchtet. Hier entlang! Aber so ist es nicht. Meine Ideen sind winzige Fetzen, die sich in den Widerhaken meiner – je nachdem – mühsam oder lustvoll gezogenen Denkspiralen verfangen. Bilder:

Vielleicht eine junge Frau, die auf einer Kiste hockt, sie hat einen kleinen Hut mit einem Schleier auf, der ihr halbes Gesicht verdeckt, neben ihr sitzt ein magerer schwarzhäutiger Mann. Er reicht ihr seine Bierflasche, hebt mit dem Zeigefinger den Schleier, damit sie trinken kann, sie weint und tupft sich die Augen, vorsichtig unter dem Schleier.

Vielleicht ist es aber auch nur ein Satz:„Als es Abend wurde, kamen sie in eine große Stadt.“ Oder vielleicht ist es ein Gefühl, ein längst vergessenes: Als Kind habe ich Häuser aus Papier ausgeschnitten und auf einen Pappkarton geklebt, zu Straßen, Plätzen. Ich habe Bäume davor gestellt, Alleen, Parkgelände, auch Palmen und Blumenbeete. Brunnen, deren Wasser ich aus durchsichtigem Papier zurechtschnitt. Dann natürlich Menschen, Hunde, Katzen, die ich herumlaufen ließ in meiner Stadt, die verschwanden durch die aufgeschnittenen Türen meiner Häuschen, wieder auftauchten, die Brücken überquerten und durch Torbogen traten. Mit einer beweglichen Bürolampe ließ ich es Morgen und Abend werden, beobachtete die Schatten der Bäume, der Hausgiebel. Das eigenartige Gefühl von Leben, von Schicksalen, von Zeitabläufen, ich erinnere mich genau daran, daß es meine Stadt so wirklich gab wie das Zimmer, in dem ich hockte, wie mich selbst in dem Zimmer in dem Haus an der Straße mit den Bäumen, in einer Stadt.

Vielleicht ist es aber auch plötzlich eine Szene aus einem Buch, das ich lese, die mich unruhig macht und mich an das Gefühl erinnert, wie es ist, wenn ich selber schreibe. Vor ein paar Tagen las ich in einem Buch von Paul Bowles einen Absatz über einen ältlichen konservativen Arzt, der in irgendeinem südamerikanischen Staat glaubt, verrückt zu werden. Er steht nachts vor einer dichtgewachsenen Hecke und sieht Gesichter in den Blättern, halb Tier, halb Mensch. Voller Grauen beobachtet er, wie sie sich bewegen, Teile ihrer Gesichter brechen ab und verschwinden, der Unterkiefer einer Tierschnauze kippt fort, dabei fixieren ihn die Augen des Wesens drohend und anklagend, als müsse er dafür büßen, Zeuge dieser Qual zu werden.

Es ist nicht der Inhalt dieser Szene, der mich trifft, obgleich auch der gewiß eine Rolle spielt, eigentlich aber ist es mehr die Art, wie es geschrieben wurde, wie die Übergänge von Realität und visionärer Realität fließend und unbemerkt vonstatten gehen, mit welcher Leichtigkeit und Sparsamkeit der Autor einen hier hypnotisiert und dann hineinreißt in den fürchterlichen Moment, in dem die Blätter pulsieren und sich zusammentun zu nie gesehenen Geschöpfen, die dort gelauert haben, immer vorhanden waren, nur eben unbemerkt.

Oder ich lese zum Beispiel wieder, wie schon so oft, Tschechows Erzählung „Die Steppe“, und genau wie jedesmal vorher und doch wieder neu und anders verliere ich mich mit ihm in seinen Beschreibungen von Landschaft, von Nacht, von Himmel und treffe die Leute, die er mir schickt, und nehme Teil an den Geschichten, die sie erzählen, an der Gurke, die sie essen, an ihrer Trauer oder ihrem Zorn. Ganz anders wieder bei Bowles erlebe ich das Entzücken, mich aufzulösen und mitzureisen, so als hätte ich eine Droge genommen und mir so dieses Erlebnis verschafft, ohne aber dabei zu vergessen, daß jemand das geschrieben hat, um eben diesen Zustand in mir herzustellen.

Ich sehe, was hier mit mir geschieht, und lasse mich trotzdem oder gerade deshalb untertauchen, gläubig und glücklich. Ein Nachmittag, an dem Zeit und Ort unwichtig werden. Der scheppernde Wanderzirkus meiner eigenen Gedanken hält an. Die Musik schweigt. Die Tiere lagern sich, die Clowns rasten. Ich komme frei, werde mich endlich selbst los, und alles ist endlich ganz leicht.

Ähnlich fühle ich mich, wenn ich schreibe: jene fremde und vertraute Landschaft dann endlich, in die ich mich führen lasse. Ich meine nicht die Steppe, ich meine eine Landschaft in mir.

Würde man das Inspiration nennen? Ich weiß es nicht. Wenn ich nicht schreibe, vergesse ich immer wieder, wie es sich anfühlt zu schreiben, und gerate in einen Zustand von Sehnsucht und Angst. Immer denke ich, es wird vielleicht nicht mehr gehen, ich weiß nicht mehr, wie man das macht. Vielleicht muß ich nur daran erinnert werden.

Eine Freundin erzählte mir, daß sie nach einer Operation aufwachte und wie von ferne miterlebte, wie eine Frau, sie, geohrfeigt wurde und eine Stimme rief:„Atmen Sie doch.“ Sie begriff wohl, daß sie es war, die nicht atmete, wußte aber nicht mehr, wie sie das machen sollte. Ich möchte damit sagen, wenn ich mich in den Zustand vorgearbeitet habe, in dem ich schreiben kann, dann ist Schreiben so alltäglich und anstrengungs-

los wie Atmen. Und wiederum ist „Vorarbeiten“ das falsche Wort, ich kann ja selbst nichts tun als mich bereithalten oder aufmachen, und auch wenn ich sage „anstrengungslos“, ist das nicht darauf bezogen, was ich dann schreibe, sondern nur auf die Möglichkeit, Bilder, Stimmungen, Farben, Gerüche, Bewegungen, Geräusche zu empfangen wie ein Sender. Die Zusammenhänge herzustellen und das Gerüst zu zimmern, an dem all das festgemacht werden muß, ist eine andere Sache und erfordert Mühe, ist quälend, gelingt womöglich nicht.

Wenn ich vorher von Ideen gesprochen habe, heißt das noch lange nicht, daß ich dann diese eben beschriebenen Bilder, Sätze oder Gefühle so, wie sie sind, verwende, niederschreibe, einsetze. Meistens kommen sie gar nicht vor, sie sind nur eine Falle, in der sich etwas fängt, oder vielleicht der Faden in der gesättigten Lösung, an dem sich etwas kristallisieren kann. Anders gesagt, nur eine Spur, die zu einem Eingang führt, zu der Tür, die ich aufmachen kann, um in mich hineinzukommen, oder aber der Mut dafür, die Tür aufzumachen und in den Keller hinunterzusteigen, widerstrebend und ängstlich vor dem, was mir da begegnen mag. Da ist ein Keller, das weiß ich, mit Vorratskammern und Brunnenschächten und weiter unten Katakomben, tiefere Schichten mit Gebeinen, Totengaben, Waffen, Gefäßen und zerfallenen Pflanzen, Metalladern im Fels, Ablagerungen im Kalkgestein, Abdrücke längst ausgestorbenen Lebens, Salzflöze und unterirdische Wasserläufe. Es gibt keine Stufen mehr, keine schon betretenen Pfade, und da ist nichts als der dünne Faden, von dem sie sagen, er führe einen durchs Labyrinth.

Vielleicht merkt man es meinen Geschichten nicht an, wo ich herumwandern muß, um sie an die Oberfläche zu bringen. Vielleicht wirken sie eher wie ein Blumenbeet, auf dem bescheiden ausgesät und geerntet wird in Sonne und Regen. Eins ist sicher, die Idee muß stark sein und aufdringlich wie ein Wesen, das es sich vorgenommen hat, sich mir aufzuzwingen, sich in mir einzunisten, geboren zu werden und zu Wort zu kommen. Meine Personen müssen mich belagern und quälen, um sich ein Leben in einer Geschichte zu erkämpfen, sonst verblassen sie und verschwinden wieder in dem großen unübersichtlichen Muster, an dem meine Gedanken die ganze Zeit weben und knüpfen. Wenn es ihnen gelingt, diesen meinen Geschöpfen, mir einen winzigen Augenblick genug Aufmerksamkeit abzunötigen, um sie zu sehen, klar und leuchtend, als habe man eine Halogenlampe auf sie gerichtet, und wenn sie mir zeigen können, wie sie ins große Muster eingewoben sind und wohin die Fäden führen, aus denen auch sie geknüpft sind, dann haben sie gewonnen, dann bemächtigen sie sich meiner und treten bei mir auf, nicht nur am Tag, auch nachts in meinen Träumen, und dann ist eine Beziehung möglich zwischen uns, ein Erkennen, eine Liebesgeschichte im kleinen.

Es sind nicht immer Leute, die mir gefallen. Ich muß mich mit noch nie erlebten, mir unbekannten und oft auch unsympathischen Gestalten einlassen. Manchmal gebärden sie sich widerborstig und zurückhaltend, und ich muß sie tagelang verführen, überreden und umgarnen, ehe sie sich mir dann wirklich zeigen.

Es kann auch geschehen, daß ich unser Verhältnis zerstöre. Es ist mir schon zugestoßen, daß ich eine Person und ihre Geschichte ruiniert habe, weil ich sie zwingen wollte, sich in diesem von mir bestimmten Augenblick preiszugeben. Wenn der Zeitpunkt noch nicht reif ist oder mein Kopf, immer darum besorgt, einzugreifen und die flüchtigen Besucher dingfest zu machen, die Oberhand gewinnt, ihnen ein Konzept aufzwingen will oder wie ein Sklaventreiber darauf besteht, daß nun schon allzulange gezögert worden sei, verschwinden diese Leute, brechen die Zwiesprache ab und schmelzen zurück in das bunte und unübersehbare Chaos des großen Teppichs. Oft für immer. Es ist mir, glaube ich, nur zweimal, nach Jahren, gelungen, jemanden wieder aufzuspüren.

Jetzt aber, während ich das aufschreibe und versuche, Bilder zu finden für das, was beim Schreiben in mir geschieht, merke ich, daß ich immer mehr in Verwirrung gerate, und glaube, alles, was ich hier sage, könnte auf eine andere, schlüssigere Weise beschrieben werden. Es ist wahr, man kann all diese Vorgänge auch gänzlich anders beschreiben, wahrscheinlich aber gibt es keine Worte dafür. Ich muß Bilder erfinden, die wie immer nur einen Teilaspekt zeigen, eine fragmentarische Straßenkarte mit Orten, die vage sind und verschwinden, wenn man sie fixiert.

Ähnliche Gefühle habe ich manchmal auch beim Schreiben einer Geschichte. Die Entscheidung, was weggelassen und was herausgestellt wird, ist immer eine Beschränkung und immer willkürlich. Und genau wie in diesem Augenblick, in dem ich mein Thema nicht mehr klar umrissen, sondern nach eigenen Gesetzmäßigkeiten ausufern sehe, ergeht es mir oft mit meinen Geschichten, wenn etwa die Personen mir meinen geplanten Stoff aus der Hand schlagen und ihre eigene Dynamik entfalten, die mich ebenso überrascht wie erschreckt. Andererseits aber ist es auch eine mir vertraute Lust, die Regie abzugeben und nur noch zuzusehen, was auf dieser Bühne geschieht, die ich so sorgfältig ausgestattet habe mit Kulissen, Scheinwerfern und Orchester. Vielleicht ist die Handlung ganz anders gewesen, vielleicht haben wir irgendwann die falsche Richtung eingeschlagen und müssen umkehren und von vorn anfangen, ohne zu wissen, was die nächste Szene bringt. Es kann aber auch geschehen, daß ich mich habe narren lassen, daß ich, aus dem Konzept gebracht, in eine Sackgasse geraten bin. Es bedeutet einen Kraftakt meinerseits, mich dann dagegen zu stemmen und meine Akteure umzudirigieren.

Später dann, wenn die Geschichte in der Rohfassung fertig ist und ich sie lese, um sie zu bearbeiten, zeigt sich, ob ich eine Beziehung zu ihr habe, das heißt, ob ich sie immer noch glaube und ob ich das Gefühl habe, es sei mir gelungen, das auszudrücken, was mich von Anfang an bedrängt, aufgestört und fasziniert hat. Danach brauche ich Zeit, um mich entfernen zu können. Ich muß die Belegschaft meiner Geschichte fortscheuchen und fast vergessen, ehe ich mich ihr wieder nähern kann, um etwas zu verändern, herauszuarbeiten, zu verdeutlichen. Manchmal bin ich traurig über diese Trennung und versuche solange dabei zu bleiben, bis ich die Geschichte fast verderbe, manchmal bin ich voller Ungeduld und Hast und gebe der Geschichte nicht genug Zeit, sich wirklich auszubreiten und ihren eigenen Rhythmus zu finden. An Tagen, an denen ich mich niedergeschlagen, ängstlich und schwarzseherisch fühle, hat es keinen Sinn, an einem Text zu arbeiten, alles erscheint mir dann mißraten und ohne Leben. Manche Geschichten fallen auf diese Weise in Ungnade und liegen lange und ungeliebt herum, bis ich sie nochmal aufnehme. Andere, und das ist ein seltener Glücksfall für mich, sind sogleich präsent wie lebende Wesen und widersetzen sich mit Erfolg meinen nachträglichen Verschönerungsversuchen. Ein paar Geschichten, die nie gedruckt worden sind, liegen mir heute noch auf der Seele wie kranke Kinder, die man besonders liebt, von denen man aber weiß, daß sie das Leben nicht werden meistern können. Es ist schmerzlich für mich, zu entdecken, daß die Idee, der ich in ihnen immer noch – aber gleichsam verblaßt – begegne, nicht die Kraft hatte, mich beim Schreiben genügend einzunehmen und zu bezaubern, um ihr gerecht zu werden. Es ist schwer für mich, eine Geschichte gänzlich aufzugeben. Ebenso schwer ist es, mich in die Gesellschaft zu drängen, die eine Geschichte bevölkert, in der ich nicht erwünscht bin. Wie der ungebetene Gast in einem fremden Haus bleibe ich am Rande, ausgeschlossen, mein Glas in der Hand, linkisch und verlegen lächelnd. Höre nur das, was uninteressant ist, begegne keinem Menschen wirklich. Es ist nicht leicht, dann ohne viel Aufhebens davonzuschleichen. Wenn es gelingt, zu bleiben und mit den Leuten ins Gespräch zu kommen, wird alles anders.

Während ich schreibe, weiß ich, daß meine Geschichte wahr ist, das heißt, daß es so geschehen ist oder gerade geschieht oder irgendwann, irgendwo geschehen wird. Ich bin Leuten aus meinen Geschichten schon begegnet, ich habe meine Geschichten sich wiederholen sehen, Zusammenhänge sind nicht zu erkennen, und wenn mir das widerfährt, graut mir ein wenig. Manchmal glaube ich, daß es viele Leben gibt, auch für mich, im Augenblick. Ich denke, daß mich eine dünne Membrane, nichts weiter, von einer anderen Frau – mir selbst – trennt, die in diesem Augenblick mit ganz anderen Dingen beschäftigt ist als ich. Eine Frau, die dort weitergelebt hat, wo ich etwas abgeschlossen hatte, die nicht Abschied genommen hat, wo ich Abschied nahm, die das Kind bekommen hat, das ich nicht bekommen habe, die den Mann getötet hat, den ich am Leben ließ, die das weiter studiert hat, was ich hingeschmissen habe, und nun Karriere damit macht oder die ertrunken ist, als ich mich retten konnte. Manchmal begegnet mir diese Frau im Traum. Manchmal glaube ich, das bin ich vor Jahrhunderten oder ich in Jahrhunderten, so würden wir es heute vielleicht ausdrücken, aber wer sagt mir, daß all dies nicht gleichzeitig passiert in diesem Moment. Und wer sagt mir, daß meine Geschichten nicht erlebt wurden, daß meine Menschen nicht leben oder gelebt haben, daß es mir nicht gelingt, in diesen Momenten, diesen kurzen, schmerzhaft hellen Momenten der Klarsicht, etwas zu sehen und ihm Gestalt zu geben, das eine Realität hat. Was auch immer man real nennen mag. Sind Träume Realitäten? Für mich ja, Realitäten auf einer anderen Ebene. Und wie viele Ebenen sind für uns einsehbar, und wie viele Ebenen gibt es? Und auf wie vielen Ebenen agieren wir?

Es ist Nachmittag, und ich sitze an einem Holztisch. Durch die halbgeöffneten Läden kommt das Grün des Gartens zu mir herein. Ein kleiner Wind fährt hin und wieder in meine Papiere, und ich muß sie festhalten. Seit vielen Wochen habe ich keine Geschichte geschrieben.

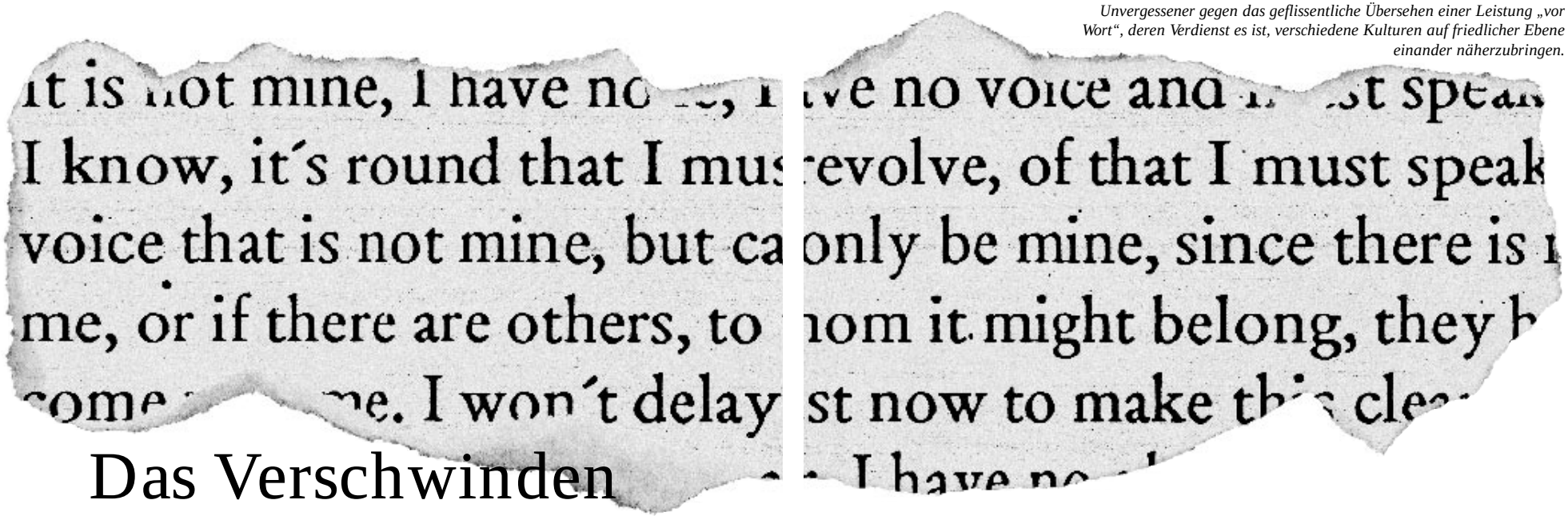
Die Autorin:

Keto von Waberer, geboren in Augsburg, absolvierte vor ihrem Debut als Autorin zu Anfang der achtziger Jahre ein Studium der Architektur in Mexiko. Nach einem längeren Auslandsaufenthalt lebt sie heute als freie Schriftstellerin in München. Ihre Erzählungen sind im Verlag Kiepenheuer & Witsch in Köln erschienen, zuletzt „Der Schattenfreund“ (1988) und „Fischwinter“ (1990).

Anmerkungen:

Wir danken dem Verlag Kiepenheuer & Witsch, Köln, für die freundliche Genehmigung des Abdrucks des obigen Textes, entnommen dem Essayband „Es muß sein. Autoren schreiben über das Schreiben“, der 1989 in Köln erschienen ist.

Wer übersetzt, bleibt verborgen. Ein Autor wird weltberühmt, seinen Übersetzer hingegen kennen nur wenige. Mit der Stimme einer namenlosen Figur aus einem Roman Samuel Becketts richtet sich ein Unvergessener gegen das geflissentliche Übersehen einer Leistung „vor Wort“, deren Verdienst es ist, verschiedene Kulturen auf friedlicher Ebene einander näherzubringen.



Das Verschwinden hinter den Zeichen

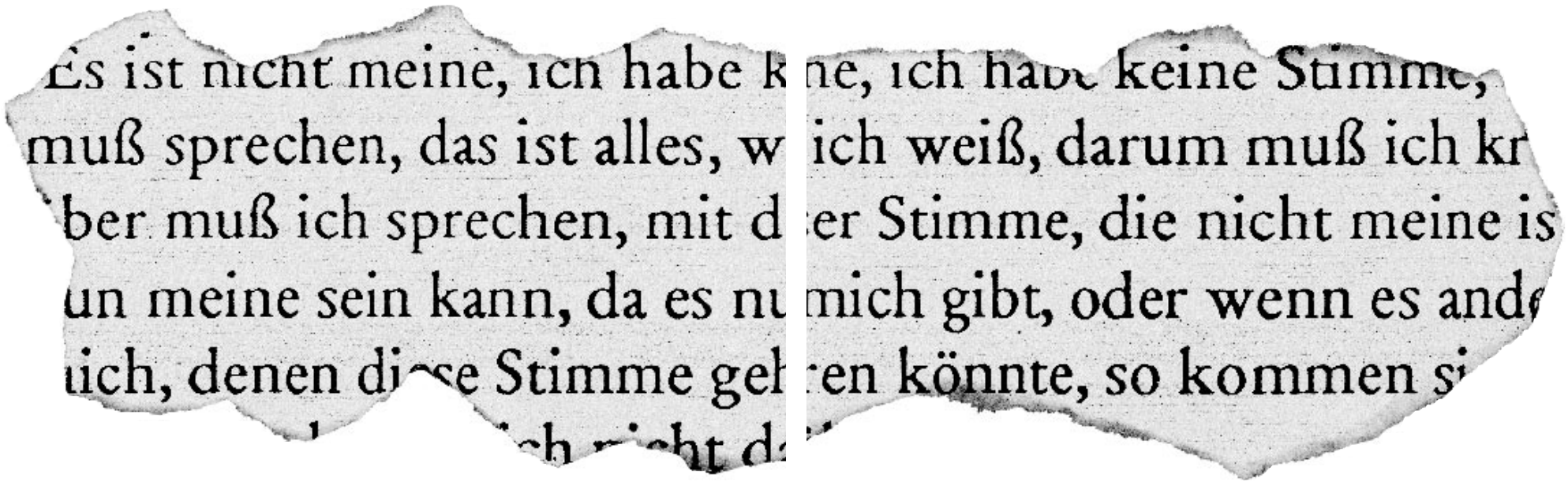
Aus Samuel Beckett: „Der Namenlose“ / Übersetzt von Elmar Tophoven

Es ist nicht meine, ich habe keine, ich habe keine Stimme, und ich muß sprechen, das ist alles, was ich weiß, darum muß ich kreisen, darüber muß ich sprechen, mit dieser Stimme, die nicht meine ist, aber nun meine sein kann, da es nur mich gibt, oder wenn es andere gibt als mich, denen diese Stimme gehören könnte, so kommen sie nicht bis zu mir, mehr sage ich nicht darüber, ich werde mich nicht klarer ausdrücken. Sie betrachten mich vielleicht von weitem, ich habe nichts dagegen, so lange nur ich sie nicht sehe, wie ein Gesicht in der Aschenglut, von dem sie wissen, daß es dem Zufall geweiht ist, aber es dauert zu lange, es wird spät, die Augen fallen zu, und morgen muß man beizeiten aufstehen. Ich bin es also,

It is not mine, I have none, I have no voice and must speak, that is all I know, it’s round that I must revolve, of that I must speak, with this voice that is not mine, but can only be mine, since there is no one but me, or if there are others, to whom it might belong, they have never come near me. I won’t delay just now to make this clear. Perhaps they are watching me from afar, I have no objection, as long as I don’t see them, watching me like a face in the embers which they know is doomed to crumble, but it takes too long, it’s getting late, eyes are heavy and tomorrow they must rise betimes. So it is I who speak, all alone, since I can’t do otherwise. No, I am speechless. Talking of speaking, what if

der spricht, ich ganz allein, da ich nicht anders kann. Nein, ich bin stumm. Wie wäre es übrigens, wenn ich schwiege? Was würde mir geschehen? Schlimmeres als mir geschieht? Aber das sind ja schon wieder Fragen. Das ist typisch. Ich kenne keine Fragen, und doch bricht mir alle Augenblicke eine aus dem Mund. Ich glaube zu wissen, was es ist. Der Diskurs soll nämlich nicht aufhören, dieser unnütze Diskurs, der mir nicht zustatten kommen wird, der mich dem Schweigen keine Silbe näher bringt. Aber ich bin nun auf der Hut, ich werde nicht mehr darauf antworten, ich werde nicht mehr so tun, als versuchte ich es. Ich werde vielleicht genötigt sein, um nicht zu versiegen, noch ein Märchen zu ersinn-

I were silent? What would happen to me then? Worse than what is happening? But fie these are questions again. That is typical. I know no more questions and they keep on pouring out of my mouth. I think I know what it is, it’s to prevent the discourse from coming to an end, this futile discourse which is not credited to me and brings me not a syllable nearer silence. But now I am on my guard, I shall not answer them any more, I shall not pretend any more to answer them. Perhaps I shall be obliged, in order not to peter out, to invent another fairy-tale, yet another, with heads, trunks, arms, legs and all that follows, let loose in the changeless round of imperfect shadow and dubious light. But I



nen, mit Köpfen, Rümpfen, Armen, Beinen und allem, was daraus folgt, die in das immer gleiche Wechselspiel von unvollkommenen Schatten und zweifelhafter Klarheit geworfen werden, wie mir das schon passiert ist. Aber hoffentlich nicht. Mir bleibt jedoch immer noch diese Zuflucht. Denn beim Verzapfen meiner Schwänke, beim letzten Mal, als es mir passierte oder dem anderen, der für mich durchgeht, da bin ich nicht unachtsam gewesen. Da glaubte ich nämlich, das Gemurmel von einem anderen, viel angenehmeren Mittel, mich aus der Affäre zu ziehen, zu hören, und ich habe sogar, ohne auch nur einen Moment das Geleier meiner sagte er und sagte er sich und fragte er und antwortete er zu unterbrechen, einige, sehr hoffnungsvolle Formeln auffangen können, und ich machte mir auch Hoffnung, sie bei der ersten Gelegenheit, sobald ich mit meiner Herde Wahnsinniger fertig wäre, auszuwerten. Aber alles ist mir entfallen. Denn es ist schwieriger zu sprechen, selbst wenn es nicht darauf ankommt wie, und seine Aufmerksamkeit gleichzeitig auf etwas anderes, nämlich darauf zu richten, wo sein wahres Interesse liegt, wie es von einem leisen Gemurmel, so als ob es sich entschuldigte, noch nicht tot zu sein, stockend definiert wird. Und das, was ich dahope and trust not. But I always can if necessary. For while unfolding my facetiae the last time that happened to me, or to the other who passes for me, I was not inattentive. And it seemed to me then that I heard a murmur telling of another and less unpleasant method of ending my troubles and that I even succeeded in catching, without ceasing for an instant to emit my he said, and he said to himself, and he asked, and he answered, a certain number of highly promising formulae and which indeed I promised myself to turn to good account at the first opportunity, that is to say as soon as I had finished with my troop of lunatics. But all that has gone clean from my head. For it is difficult to speak, even any old rubbish, and at the same time focus one's attention on another point, where one's true interest lies, as fitfully defined by a feeble murmur seeming for apologize for not being dead. And what it seemed to me I heard then, concerning what I should do, and say, in order to have nothing further to do, nothing further to say, it seemed to me I only barely heard it, because of the noise I was engaged in making elsewhere, in obedience to the unintellegible terms of an incomprehensible damnation. And yet I was sufficiently impressed by

mals zu hören glaubte, über das, was ich zu tun, zu sagen hatte, um nichts mehr zu tun, nichts mehr zu sagen zu haben, das glaubte ich wegen des Geräuschs kaum zu hören, das ich gerade im Begriff war, gemäß dem schlecht verstandenen Wortlaut einer unbegreiflichen Verdammung, woanders zu machen. Ich bin jedoch von einigen Ausdrücken stark genug beeindruckt worden, um mir, während ich weiterkläffte, zu schwören, sie nie zu vergessen und darüber hinaus dafür zu sorgen, daß sie noch mehr davon erzeugten und, zu einem unwiderstehlichen Strom anschwellend, aus meinem elenden Munde jede andere Äußerung verdrängten, aus meinem vergeblich von vergeblichen Erfindungen verschlissenen Munde jede andere Äußerung als ihre, die endlich gute, endlich letzte.

Der Übersetzer:

Elmar Tophoven übersetzte aus dem Englischen, Französischen und Niederländischen, darunter – neben vielen anderen – Autoren wie Giraudoux, Samuel Beckett, Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet und Marguerite Duras. 1979 wurde er Präsident des Europäischen Übersetzerkollegiums in seinem Geburtsort Straelen. 1994 wäre der Übersetzer siebzig Jahre alt geworden.

certain expressions to make a vow, while continuing my yelps, never to forget them and, what is more, to ensure they should engender others and finally, in an irresistible torrent, banish from my vile mouth all other utterance, from my mouth spent in vain with vain inventions all other utterance but theirs, the true at last, the last at last.

Anmerkung:

Samuel Becketts Roman „Der Namenlose“ ist 1959 in der Übersetzung von Elmar Tophoven im Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, erschienen. Wir dankan für die Genehmigung des Abdrucks.

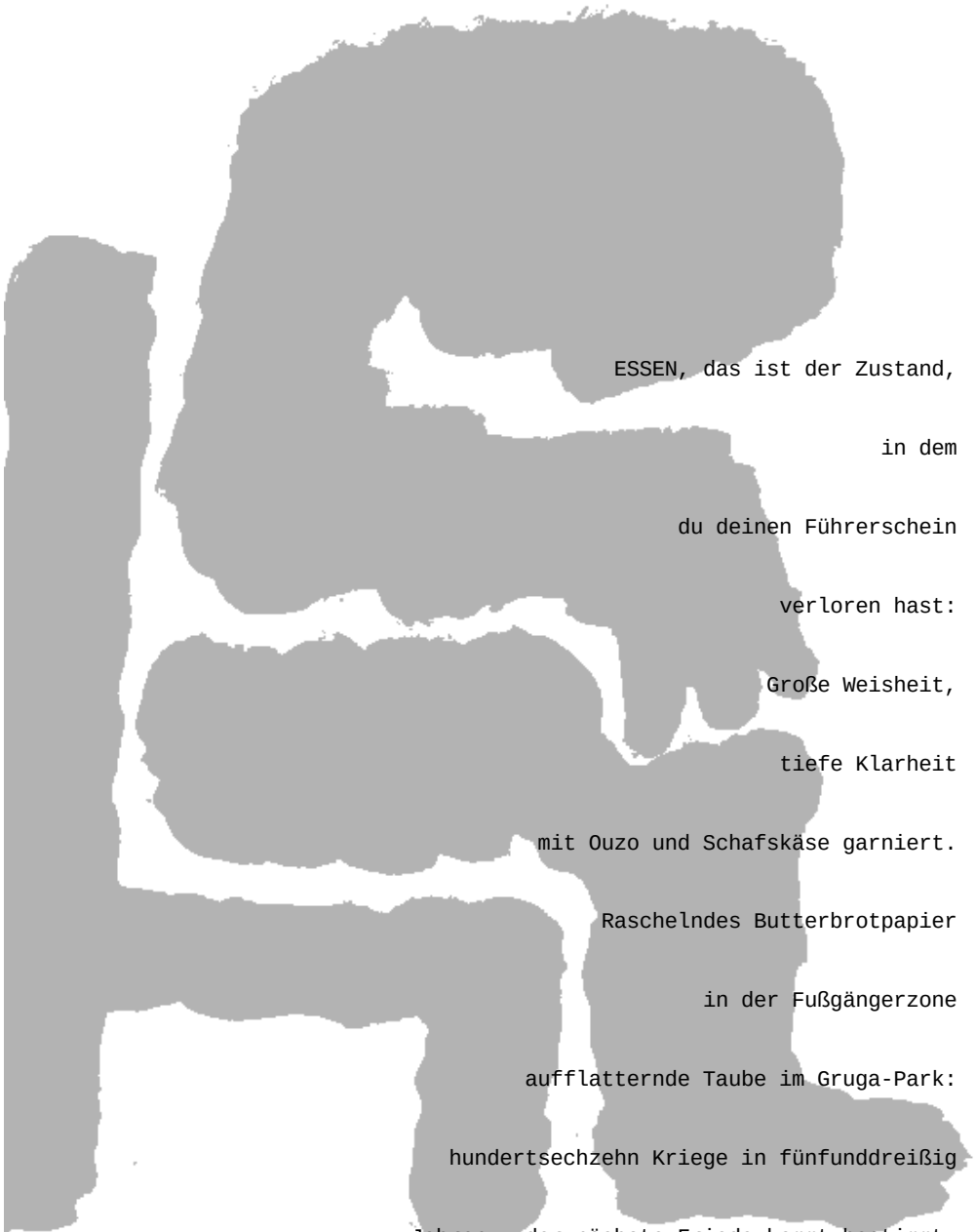


Illustration: Stephan Tasch

Das literarische Leben zu Anfang der achtziger Jahre: Atomare Bedrohung und ökologische Endzeitstimmung finden ihre Formen in einer Literatur, die Katastrophenängste und politische Skandale thematisiert. Im Rückblick verklärt sich die Not von damals.

Idyllische Krise

Von Hans Christoph Buch

Dieses Gedicht schrieb ich im Winter 1980/81 als *poet in residence* an der Universität Essen. Es war eine Zeit ökologischer und politischer Krisen, die für mich mit einer literarischen Krise zusammenfiel. Ein Jahr zuvor war Nicolas Born, der meine ersten Schreibversuche kritisch begleitet hatte – wir wohnten in Berlin-Friedenau zusammen im gleichen Haus – mit nur einundvierzig Jahren an Krebs gestorben. Bernward Vesper und Rolf-Dieter Brinkmann waren ihm vorausgegangen; Hubert Fichte, mit dem Born am Literarischen Colloquium debütiert hatte, und Rainer Werner Fassbinder folgten ihm bald darauf. „I saw the best of my generation die“ – dieser pathetische Vers aus Allen Ginsbergs Gedicht „Howl“ hatte in den siebziger Jahren, für eine Plejade von Dichtern, die sich im Feuerwerk ihres selbstproklamierten Radikalismus verzehrte, nicht nur als Metapher Gültigkeit: Dahinter stand eine existentielle Erfahrung, die sich den Nachgeborenen heute nur noch schwer vermitteln läßt. Die Revolutionserwartung von 1968 schoß mit der apokalyptischen Endzeiterwartung zu einem buntschillernden Konglomerat zusammen, in dem sich das ökologische und politische Krisenbewußtsein der siebziger Jahre zu einem explosiven Gemisch verdichtete; und es schien nur noch eine Frage der Zeit zu sein, bis die ganze Chose in die Luft fliegen würde – ob die Lunte eines Terroristen oder der atomare Erstschlag einer Supermacht den Big Bang auslösen würde, war, so besehen, von zweitrangiger Bedeutung: Eros und Thanatos waren zwei Seiten derselben Sache.

Die Atmosphäre jener Jahre läßt sich nachträglich nur schwer rekonstruieren: Ihre Stichworte – Atomstaat und „deutscher Herbst“, Mescalero und Wallraff, Gorleben und Startbahn West – lösen kaum noch Reflexe aus. Zuviel schmutziges Wasser ist seither durch Rhein und Ruhr geflossen, und im Rückblick erscheint die damalige Katastrophenangst, verglichen mit dem, was heute ins Haus steht, fast schon als unstatthafte Idylle.

Ein bißchen von all dem ist in das oben zitierte Gedicht eingegangen, das ich nach einer mit Wolfgang Fietkau durchzechten Nacht in einer Essener Kneipe auf einen Bierdeckel gekritzelt habe. Zum Glück war es nicht ganz ernst gemeint – die ironische Brechung am Schluß unterläuft die ideologische Engführung des Gedichts.

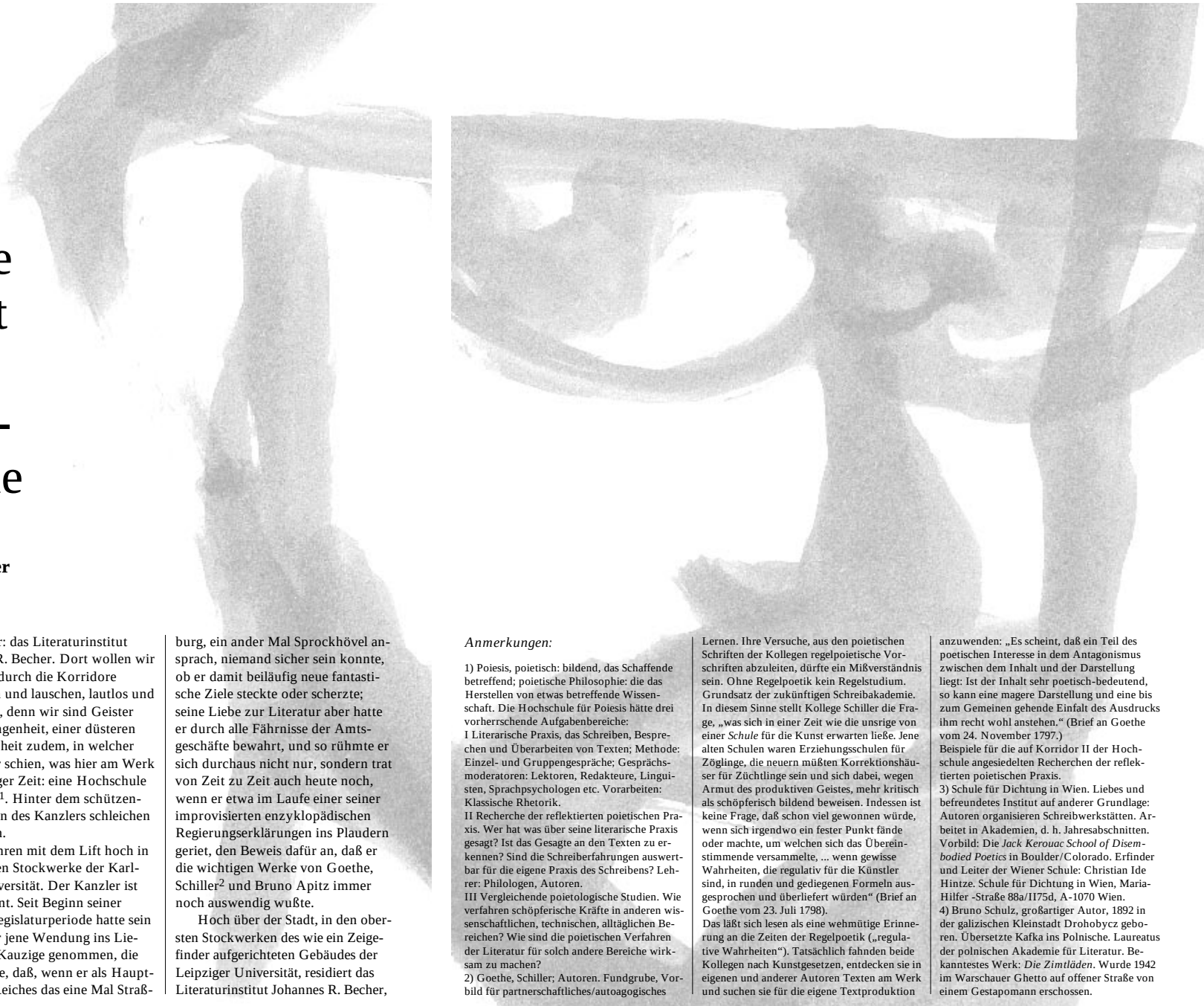
Der Autor:

Hans Christoph Buch, Erzähler, Kritiker und Essayist, wurde 1944 in Wetzlar geboren und lebt heute in Berlin. Eine Sammlung seiner Zeitungs- und Zeitschriftenbeiträge aus den Jahren 1986 bis 1993 ist im vergangenen Jahr unter dem Titel „Tropische Früchte. Afro-Amerikanische Impressionen“ im Suhrkamp Verlag in Frankfurt am Main erschienen.

Über die Zukunft der Schreib-akademie

Ein Ausblick

Von Hartmut Kasper



Wir befinden uns in naher Zukunft. Wir sind mit der Reichsmagnetschnellbahn eingetroffen, ausgestiegen auf der siebten Ebene des Leipziger Bahnhofs. Es ist Messe. Hoch über der Karl-Marx-Universität leuchtet das Neonschild Schwarz-Rot-Gold: Der Kanzler ist in der Stadt. Noch lustwandelt er durch die Hallen und tätschelt die stillvergnügt vor sich hinsummenden Sonnenakkumulatoren; wir speisen unterdessen einen polnischen Gans-Burger am Neuen Rathaus. Vor der Märzsonne suchen wir Schutz im Schatten des Arnold-Schwarzenegger-Denkmals. Schwarzenegger, Gott, wie lang ist das schon wieder her, daß der amerikanische Präsident zu Gast in der EU war. Wir haben im übrigen dasselbe Ziel, der Kanzler und wir: das Literaturinstitut Johannes R. Becher. Dort wollen wir ein wenig durch die Korridore schlendern und lauschen, lautlos und unsichtbar, denn wir sind Geister der Vergangenheit, einer düsteren Vergangenheit zudem, in welcher undenkbar schien, was hier am Werk ist seit langer Zeit: eine Hochschule für Poiesis[1]. Hinter dem schützenden Rücken des Kanzlers schleichen wir uns ein.

Wir fahren mit dem Lift hoch in die obersten Stockwerke der Karl-Marx-Universität. Der Kanzler ist wohlgelaunt. Seit Beginn seiner neunten Legislaturperiode hatte sein Geist zwar jene Wendung ins Liebenswert-Kauzige genommen, die dazu führte, daß, wenn er als Hauptstadt des Reiches das eine Mal Straßburg, ein ander Mal Sprockhövel ansprach, niemand sicher sein konnte, ob er damit beiläufig neue fantastische Ziele steckte oder scherzte; seine Liebe zur Literatur aber hatte er durch alle Fährnisse der Amtsgeschäfte bewahrt, und so rühmte er sich durchaus nicht nur, sondern trat von Zeit zu Zeit auch heute noch, wenn er etwa im Laufe einer seiner improvisierten enzyklopädischen Regierungserklärungen ins Plaudern geriet, den Beweis dafür an, daß er die wichtigen Werke von Goethe, Schiller[2] und Bruno Apitz immer noch auswendig wußte.

Hoch über der Stadt, in den obersten Stockwerken des wie ein Zeigefinder aufgerichteten Gebäudes der Leipziger Universität, residiert das Literaturinstitut Johannes R. Becher,

Anmerkungen:

1) Poiesis, poietisch: bildend, das Schaffende betreffend; poietische Philosophie: die das Herstellen von etwas betreffende Wissenschaft. Die Hochschule für Poiesis hätte drei vorherrschende Aufgabenbereiche:
I Literarische Praxis, das Schreiben, Besprechen und Überarbeiten von Texten; Methode: Einzel- und Gruppengespräche; Gesprächsmoderatoren: Lektoren, Redakteure, Linguisten, Sprachpsychologen etc. Vorarbeiten: Klassische Rhetorik.
II Recherche der reflektierten poietischen Praxis. Wer hat was über seine literarische Praxis gesagt? Ist das Gesagte an den Texten zu erkennen? Sind die Schreiberfahrungen auswertbar für die eigene Praxis des Schreibens? Lehrer: Philologen, Autoren.
III Vergleichende poietologische Studien. Wie verfahren schöpferische Kräfte in anderen wissenschaftlichen, technischen, alltäglichen Bereichen? Wie sind die poietischen Verfahren der Literatur für solch andere Bereiche wirksam zu machen?
2) Goethe, Schiller; Autoren. Fundgrube, Vorbild für partnerschaftliches/autoagogisches Lernen. Ihre Versuche, aus den poietischen Schriften der Kollegen regelpoietische Vorschriften abzuleiten, dürfte ein Mißverständnis sein. Ohne Regelpoetik kein Regelstudium. Grundsatz der zukünftigen Schreibakademie. In diesem Sinne stellt Kollege Schiller die Frage, „was sich in einer Zeit wie die unsrige von einer *Schule* für die Kunst erwarten ließe. Jene alten Schulen waren Erziehungsschulen für Zöglinge, die neuern müßten Korrektionshäuser für Züchtlinge sein und sich dabei, wegen Armut des produktiven Geistes, mehr kritisch als schöpferisch bildend beweisen. Indessen ist keine Frage, daß schon viel gewonnen würde, wenn sich irgendwo ein fester Punkt fände oder machte, um welchen sich das Übereinstimmende versammelte, ... wenn gewisse Wahrheiten, die regulativ für die Künstler sind, in runden und gediegenen Formeln ausgesprochen und überliefert würden“ (Brief an Goethe vom 23. Juli 1798).
Das läßt sich lesen als eine wehmütige Erinnerung an die Zeiten der Regelpoetik („regulative Wahrheiten“). Tatsächlich fahnden beide Kollegen nach Kunstgesetzen, entdecken sie in eigenen und anderer Autoren Texten am Werk und suchen sie für die eigene Textproduktion anzuwenden: „Es scheint, daß ein Teil des poetischen Interesse in dem Antagonismus zwischen dem Inhalt und der Darstellung liegt: Ist der Inhalt sehr poetisch-bedeutend, so kann eine magere Darstellung und eine bis zum Gemeinen gehende Einfalt des Ausdrucks ihm recht wohl anstehen.“ (Brief an Goethe vom 24. November 1797.)
Beispiele für die auf Korridor II der Hochschule angesiedelten Recherchen der reflektierten poietischen Praxis.
3) Schule für Dichtung in Wien. Liebes und befreundetes Institut auf anderer Grundlage: Autoren organisieren Schreibwerkstätten. Arbeitet in Akademien, d. h. Jahresabschnitten. Vorbild: Die *Jack Kerouac School of Disembodied Poetics* in Boulder/Colorado. Erfinder und Leiter der Wiener Schule: Christian Ide Hintze. Schule für Dichtung in Wien, Maria-Hilfer -Straße 88a/II75d, A-1070 Wien.
4) Bruno Schulz, großartiger Autor, 1892 in der galizischen Kleinstadt Drohobycz geboren. Übersetzte Kafka ins Polnische. Laureatus der polnischen Akademie für Literatur. Bekanntestes Werk: *Die Zimtläden*. Wurde 1942 im Warschauer Ghetto auf offener Straße von einem Gestapomann erschossen.

das der greise Heiner Müller seit Menschengedenken leitet. Dekonstruktivistische Eingriffe des *Coop Himmelblau*, das schon der Wiener Dichterschule[3] zu einer so frappanten Unterkunft in dieser Welt verholfen hatte, hatten die karge Verwaltungsarchitektur aufgebrochen und aus dem Literaturkomplex ein Baudenkmal des Commencement de siècle gemacht.

Der Kanzler schritt wuchtig durch die abschüssigen Gänge mit ausgestreckter Hand auf den Direktor zu, der nachlässig eine Flasche Eau de vie in der Gesäßtasche verstaute. „Na, Heiner", rief der Kanzler, „Auftrag ausgeführt?" Der Direktor grinste schief: „Meine Frau hat Selbstmord begangen."– „Ja, die Frauen", seufzte der Kanzler, hakte sich beim Direktor unter und sagte: „Heiner, nu' zeig mal, wo meine Millionen bleiben."

Aus der fünften Etage des auf Pfählen stehenden Bahnhofs glitt in diesem Augenblick die Reichsmagnetschnellbahn *BRUNO SCHULZ*[4], zimtfarben, sie nahm Kurs auf Dresden, zur Weiterfahrt nach Warschau. „Wie werden Gedichte, die auf Rädern rollen, gemacht[5]?" fragte Heiner Müller leise, „wie zieht man seinen Tag aus dem Verkehr?" Auch der Kanzler sah der Bahn noch nach. „Lernen das deine Studenten hier?" Er dachte: In Dresden sieht man Robotron und alte Bäume, die Radebeuler Villa Bärenfett, die Sächsische Schweiz, dann heiße Richtung Ostsee.

„Das und vieles mehr, eins gibt das andere. Es sind die Przybosschen Fragen zur Aufnahmeprüfung."

„Zeig mir alles", bat der Kanzler.

In einem Saal mit Stapeln von Wörterbüchern, zerrissenen Zeitungen, summenden Scannern ging unter fröhlichem Gelächter eine Arbeit voran. Die Studenten beachteten die Besucher nicht. „Das", erläuterte Müller,– „ist die Hamletmaschine", rief der Kanzler. „Falsch", sagte Müller, „es ist die Musenkußmischmaschine[6]. Die Erstsemester erzeugen hier Elfchen, Wortgebilde mit neuen grammatischen Geschlechtern, semantische Rekombinationen pipapo."– „Ein mächtiges Aggregat." „Ja. Und die Maschine läuft im Augenblick nicht einmal auf vollen Touren. Höchstens ein bis zwei Herholz. Abends, wenn sie den Promotionsjahrgängen zur Verfügung steht, jagen sie sie hoch auf sechs bis sieben Herholz."– „Man spielt ja immerzu", sagte der Kanzler.

„Komplizierte Spiele. Oulipistische Rechnungen[7]. Kabbala, mach aus IBM HAL[8], die geheime Formel der Dinge. Golempraxis. Wer das absolviert hat, kann alles, von Kreuzworträtseln bis zu periphrastischen Auftragsarbeiten für Quizsendungen. Männliche Form eines Predigerhochsitzes?"

Der Kanzler hob die Brauen. „Kanzler."

„Hundert Punkte", sagte der Direktor.

„Kann man davon leben?" „Nein, aber es ist Teil des Berufsmixes. Polymorphe Textpraxis ist ebenso Bestandteil des Studiums wie Literaturökonomie, mit Vertragskunde, Urheberrechtslehre, Künstlersozialversicherungskasse und Datenbankmanagement."

„Sektion Ghostwriting", stellte Müller die Räume vor, durch die sie nun schlenderten. „Recherche, Interviewtechniken, rhetorische Mimikry. Das laufende Proseminar heißt Liebesbriefe / Lange Nasen. Cyrano de Bergerac[9]."

Der Kanzler sah einem Studenten über die Schulter. Der hatte eben die Worte *How do I love thee?* aufs Papier geschrieben und kaute nun an seiner Gänsefeder. „Let me count the ways" flüsterte der Kanzler ihm zu.

„Bergerac unterrichtet kaum selbst?" fragte der Kanzler.

„Gewissermaßen schon", sagte Müller. „Als Projektion auf unserem Holodeck. Das Holodeck war eine Abschlußarbeit des Aufbaustudienganges Phantastische Phantasie, den die Ken-Adam-Stiftung hier eingerichtet hat, die Erbengemeinschaft des James-Bond-Ausstatters[10]. Und nun anything goes: Virtuelle Exkursionen in auslösende Städte, Mondstaaten und Sonnenreiche."

„Nächte mit Nubierinnen", ergänzte der Kanzler.

„Ein expandierender Markt", sagte Müller.

Sie verließen auf Zehenspitzen den Raum.

Hier hatte es einen Durchbruch durch mehrere Stockwerke gegeben, Spiralen von Galerien führten um den geöffneten Raum, dort waren besondere Schriftstücke ausgestellt: Die altbabylonische Dioritstele des Hammurabi, auf zwei steinernen Platten die *Zehn Gebote*, in einer Vitrine bewegten sich weiße Wolken und formulierten die Buchstaben P.G.[11], die Billy Graham vom Feld weg zur Weltmission gerufen hatten. „Nichts davon ist echt", vermutete der Kanzler. „Echt nicht, aber sauteuer", sagte der Direktor. „Es sind Replikate, die wir am Institut für Zweitgeschichte Grünewald Steiger haben anfertigen lassen." Der Kanzler lächelte, er hatte den Leiter dieser Firma kennengelernt, als Grünewalds Pyrotechniker zur Feier der Verehelichung von Schwarzeneggers Tochter das 1:1-Modell der Discovery über dem Weißen Haus zur Explosion gebracht hatten.

So kamen sie in einen mit Mac Intosch-Computern bestückten Saal. Faksimiles hingen – von Episkopen an die Leinwände geworfen – vor aller Augen, Federautomaten kratzten über Endlospapiere. Kein Mensch zu sehen. „Gespenstisch", sagte der Kanzler. „Hier werden nach Maßgabe der generativen Transformationsgrammatik von Altmeister Link[12] unfertige Werke zu Ende geschrieben. *Hanser* hatte doch diesen schönen Erfolg mit Schillers vollendeten Fragmenten. Unser Institut hatte kooperiert."

„Ein großes Projekt", lobte der Kanzler. „Nicht das größte", sagte Müller. „Es liegt ein Antrag vor vom Samuel Fischer Verlag: *Die*

Hinweis auf mein Ideologem, daß zur primären literarischen Tätigkeit irgendeine Art von Übersetzung gehört.

5) Julian Przybos: *Fragen zur Aufnahme in eine Dichterakademie.*
Gute Fragen. Welche anderen Kriterien sollte man anwenden? Abitur? Fürsprache von VS-Mitgliedern? Probetexte, die wer liest?
Nein, ein Fragenkatalog muß her. Sonst wird das nichts.

6) Eine der zahllosen Schreibspielsammlungen, eine so prima wie die andere, diese herausgegeben von Gerhard Herholz 1991. Verarbeiten und variieren in aller Regel die mediterranen Schreibgeselligkeitsspiele des 16. und 17. Jahrhunderts, wie sie von Harsdörffer ins Deutsche transportiert worden sind.

7) Oulipo, die *Ouvroir de littérature potentielle / Werkstatt für potentielle Literatur*, am 27. November 1960 gegründet, will nach mathematischen Grundsätzen literarische Regeln entwickeln und Schreibzwänge erfinden. Mitglieder u. a.: Georges Perec, Italo Calvino, Jacques Roubaud.
Rückgriffe auf Barock, Kabbala.
Lies: Bernd Kuhne, Heiner Boehncke: *Anstiftung zur Poesie. Theorie und Praxis von Oulipo.* Bremen 1993.

8) Kleines Transformationsspiel: nimm von IBM jeweils den vorlaufenden Buchstaben im Alphabet: HAL, und starte die 2001 Odyssee in den Weltraum. Was bedeutet also CDU, SPD, PDS wirklich? BCT, ROC, OCR. Die Welt steckt voller Geheimnisse. Über Transformationsregeln in der jüdischen Tradition informiert gut und preiswert Friedrich Weinreb in seinem Büchlein *Zahl, Zeichen, Wort – Das symbolische Universum der Bibelsprache.* In Essen gibt es gegenüber dem Aalto-Theater einen kleinen Buchladen, der Restbestände dieses Titels im Keller parat hält. rde 383, zum Originalpreis von 7,80 DM.

9) Cyrano de Bergerac, Utopist, Aufklärer, Liebesbriefghostwriter. In der Verfilmung seines Lebens mit Steve Martin in der Titelrolle wunderbare Hinweise auf die literarische Möglichkeit der Selbstverarschung als ihre gleichzeitige Bedingung, wie Kollege Kant sagen würde.

10) Ken Adam, Filmarchitekt und Production Designer, 1921 als Klaus Adam in Berlin geboren. Erfand u. a. den zusammenklappbaren Helikopter aus *Du lebst nur zweimal* und das Wunderauto *Chitty Chitty Bang Bang*. Konstrukteur künstlicher Welten.

11) Berufungslegende des TV-Predigers Graham: Als er sein Feld pflügte, erschien in den Wolken die Buchstabenfolge P. G., lies: Preach God. Also machte er sich auf.

12) Jürgen Link, Professor Doktor, einer der wenigen seriösen Literaturproduktionslehrer; in seinem Lehrwerk *Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe – Eine programmierte Einführung auf strukturalistischer Basis* können die Studenten die Matrix der Literatur selbst ausprobieren. Studenten lernen in generativen Übungen etwa Bildung und Einsatz von Metaphern, Metonymien und (Lektion 6.3.3.3./B) polemischen Produktionsmechanismen. Frühe Hoffnung: durch Identifikation, Aktualisierung und Auffüllung literarischer Muster die liegengebliebenen Projekte abzuschließen, etwa die unvollendeten Dramen Schillers. Heute gängige verlegerische Praxis. Vergleiche den Roman *Poodle Springs* (deutsch: *Einsame Klasse*) von Raymond Chandler und Robert B. Parker.

13) An dieser Stelle möchte ich darauf hinweisen, daß etwa 90 Prozent der Autoren, die sich mit Abscheu gegen die Germanistik kehren, Germanistik studiert haben (gegriffene, aber realistische Zahl). Hätten sie sie nur besser studiert oder anderweitig zu Hilfe genommen, zum Vorteil ihrer Texte und Leser. Wie die ordentlichen Autoren alle. So.

14) Wie man im Ikonenmuseum zu Recklinghausen sehen kann, erzählen Ikonen in einer bestimmten Art, zentristisch beispielsweise, auf Tod, Auferstehung und Himmelfahrt hin. Die utopische Hochschule könnte ein marktneutraler Raum sein, in dem weniger gut verkäufliche narrative Strategien reaktiviert und ausgenutzt werden. Oder ganz neue ersonnen. Warum keine Kooperation mit den Programmierern von Nintendo, den Werbetextern der Werbestadt Düsseldorf, den Comiczeichnern in Essen? *HoPo Ruhr*, die Hochschule für Poiesis als Silicon/Ruhr/Valley. Lernen im Verbund, mit lokalen Radioanstalten, Econ und Klartext, Verlagen in Residence anstelle der Autoren-ABM *poet in residence.*

15) Sappho, griechische Dichterin, von der gesagt wird, daß sie auf Lesbos eine Schreibschule unterhielt. Nur für Frauen. Wie der Honigapfel sich rötet oben am Aste, oben, am obersten Ast; die Apfelpflücker vergaßen – nein, sie vergaßen ihn nicht, sie vermochten ihn nicht zu erreichen.

16) Quintus Horatius Flaccus, römischer Autor und Poetologe, 65-8 v. Chr. Lies: *Epistula ad Pisones De Arte Poetica*. Voll von wichtigen Tips und Tricks: „semper ad eventum festinat et in medias res" („immer eilt er zum Ziel und mitten hinein ins Geschehen"). Vergleiche hierzu den wunderbaren Anfang von *Indiana Jones II* oder den Beginn von *True Lies*, klassische Stoffe. Horaz zum Thema *HoPo*: „Ich kann nicht erkennen, was ein Bemühen ohne fündige Ader oder was eine unausgebildete Begabung nützt" („ego nec studium sine devine vena nec rude quid prosit video ingenium").

17) Georg Phillipp Harsdörffer (1607–58), Autor und Poetologe. Seine *Frauenzimmer Gesprechsspiele*, die von 1641–49 in acht Bänden erschienen (vom 3. Teil an: *Gesprechsspiele*, ohne Frauenzimmer), gelten als Keimzelle des sich der Gesellschaftsdichtung widmenden *Löblichen Hirten- und Blumenordens an der Pregnitz* in Nürnberg. Harsdörffer versuchte, die romanischen Sprachspielmethoden in Deutschland einzuführen. Diese Spiele sind u. a. Beschreibungsspiele, Frage-und-Antwort-Spiele, Schreiben nach Stichworten, illustrative Geschichten auf Sprichwörter oder Geschichten schreiben ohne einen bestimmten Buchstaben.

18) Autor und Kritiker, sein Titel *Buch von der Poeterey* (1624) ist die erste Poetik in deutscher Sprache. Gleich zu Beginn, also nach der Widmung an die Bürgermeister und Ratsverwandten der Stadt Buntzlaw, welche er als dienstwilligster Martin Opitz unterzeichnet, stellt er die Frage, wozu die Poeterey und wann sie erfunden worden: Eine verborgene Theologie nennt er sie.
Opitzens Poetik ist überwiegend eine Regelpoetik. Wir wollen hier, in Hinsicht auf dieses Bezugssystem, das sich an Hellenen und Lateinern orientiert, noch einmal an Horaz erinnern als an einen damals leider nur zu genotypischen Erbinforманten: „Sei das Werk, wie es wolle, nur soll es geschlossen und einheitlich sein." Die Idee der immanenten Ordnung präfiguriert heutige Leitbilder der autonomen, das heißt nicht-ferngesteuerten Systematik.

19) Otto Schumann, Herausgeber der *Grundlagen und Technik der Schreibkunst. Handbuch für Schriftsteller, Pädagogen, Germanisten, Redakteure und angehende Autoren.* Nachkriegszeit.
Aus der Vorrede: „Was in Frankreich und Italien, in den Vereinigten Staaten und in der Sowjet-Union ... längst selbstverständlich geworden ist, wird bei uns zuweilig bedacht ...: die schlichte Tatsache, daß jedes Schriftstellern ein Handwerk darstellt, das gelernt sein will. Wer da glaubt, in Deutschland allein bedürfte es weder des Lehrens noch Lernens, weil bei uns die Schriftsteller naturhaft in Feld und Wald und Wiese wüchsen, der sollte nicht klagen, daß unser Land mehr Feld-, Wald- und-Wiesenschriftsteller hervorbringt als andere Völker – Völker, bei denen Schriftstellerei an Universitäten ... mit größtem Ernst praktisch gelehrt und gelernt wird. ... Wohl gibt es bei uns Hochschulen für Architekten, Bildhauer, Maler, Musiker – für Schriftsteller gibt es dergleichen nicht."
HoPo. Freilich, die Argumentation hat wenigstens zwei Schwachstellen:
– Ein Großteil der europäischen und außereuropäischen Literatur ist verfaßt worden von Autoren, die keine Schreibschule besucht haben. Setzt man keine mysteriöse kosmische Veränderung der Geniefähigkeit voraus, verflüchtigt sich das Argument, Schreibhochschulen gerade jetzt einzurichten. Die Arbeit der US-amerikanischen *creative- writing*-Abteilungen beweist nur, daß derartige Einrichtungen gute Literatur nicht verhindern. Ob die dort ausgebildeten Autoren und die von ihnen hervorgebrachte Literatur besser, schöner, konkurrenzfähiger ist, bleibt unbeweisbar. Näheres Hinsehen belegt zunächst, daß in den USA, der DDR, der Sowjetunion der Literaturmarkt und die literarische Infrastruktur anders war/ist. Manches zum Vorteil der Autoren, wenigstens der etablierten: Der festangestellte Autor an der Institution Hochschule ist eine wunderbare US-amerikanische Erfindung. Dem Festangestellten nützt sie. Wem nützt sie noch? Wie?
– Der Vergleich mit den anderen Künsten hinkt heftig; der Anteil Handwerk ist beim Schreiben nicht unbedingt geringer als beim Bildhauen, Kupferstechen oder Kontrapunktieren, aber er ist eingeübt seit langer Zeit. Wer spricht, textet. So sind noch die umfangreichen Handbücher der literarischen Rhetorik sprachbeschreibenden Inhalts. Es gibt keine Trope, die nicht auch Alltagsgebrauch wäre. Jeder träumt. Jeder erzählt. Literatur ist die Kunst ohne Nichtexperten.
Beide Bemerkungen wären für das Konzept einer poietischen Hochschule zu berücksichtigen: Wer US-amerikanische Vorteile will, muß die literarische Infrastruktur entsprechend ändern wollen. Lehre, Forschung und Praxis gehören verbunden, und zur Praxis gehören

Revision[13], der Nachfolgeroman zu Kafkas *Prozeß*."

Über einen Palimpsest-Bildschirm liefen Varianten des *Bateau ivre*. Das Original stand still, die überlagernden Texte wogten silbern. „Le gateau ivre", las der Kanzler. „Wir arbeiten mit parodistischen Techniken, Aneignung in der Distanz. Wir verfahren nach den klassischen Methoden des mittleren Feuerstein. Willst du die Zeit in der Hölle als Schmidteinander-Ballett sehen?"

Der Kanzler winkte ab. „Büchner–Preisträger langweilen mich. Das gesetzte Grinsen der Herren Schmidt, Helge Schneider,Walter Moers ..." –„Moers ist manchmal hier", sagte Müller. „Er hat ja noch den Lehrstuhl für Pictorale Narrativik. Sein Abt hat ihm begrenzte Lehrfreiheit gegeben. Aber im Augenblick arbeitet er doch die meiste Zeit an seiner großen Ikonentafel[14] in Benediktbeuren."

Auch der nächste Saal war von Computern voll, und von der Decke hing ein gleißend grüner Apfel. „Der Lehrstuhl für Transformationsstudien probt gerade die Übertragung Hemingwayscher Short Stories in Bachmannsche Lyrik."– „Eigenhändig?" fragte der Kanzler schaudernd. Müller lachte. „Nein, Programme, *Poetical Transmogrificati-ons 5.0*. Hier verfaßt. Von Hand werden im Augenblick nur Parteitagsreden der PDS in katholische Ostergottesdienste umgewandelt."

Der Kanzler tat die Sticheleien gegen seinen Koalitionspartner mit einem Schulterzucken ab. Nein, tat er nicht. Er sah Heiner Müller tief in die Augen und sprach: „Du Arsch."

Nun kamen sie die Ahnengalerie entlang. Sappho[15], Horaz[16], Harsdörffer[17], Opitz[18], Otto Schumann[19], Georg Maurer[20]. Manch einer war mit Attributen versehen, Stevenson mit dem Aquarell der Schatzinsel[21], Lutz von Werder mit dem Originalmanuskript seines wegweisenden Lehrbuches *Thanatopoesie – Sterbebegleitendes und lethales kreatives Schreiben*; vor der Büste des weitgereisten Direktors der Schule für Dichtung in Wien Hofrat Christian Ide Hintze[22] stand ein Schälchen voll mit Hintze-Kugeln, die Dehmel eigens zu seinem Ruhm aus Schokolade, Mokkabohnen und vietnamesischen Spezereien komponiert hatte; Mr. Data[23] saß im Shakespeare-Gewand, schreckensbleich in der Erleuchtung, die linke Hand hielt das Inbild einer Menschenfrau, die rechte die Wetterkarte eines Sommertags mit aufgemalten Blumen, verwunschenen Dörfern anstelle der großen Städte, Rätzlingen und Sils-Maria[24]; Tristan Tzara mit Journal und Schere[25]; André Breton und Philippe Soupault[26], die Stirn auf die eine Hand gesenkt, die andere schreibend; Edna Annie Proulx[27] mit einer Landschaft, durch welche eine Banderole wehte: *write about what you'd like to know*.

Manchmal fehlte der Kopf, dann lag da nur ein vergilbtes DDR-Papier mit meinem Lieblingsgedicht[28] von Hölderlin, versehen mit dem Stempelaufdruck *SINNLICH BEGLAUBIGT*[29]. Und da lag das Raumschiff-Enterprise-Modell, mit dem der seit langer Zeit verschollene erste Fachbereichsleiter Literatur der Bundesakademie in seinen Mono-logseminaren nach unaufmerksamen Zuhörern geworfen haben soll.

Weiter.

Sie kamen durch Übersetzungslaboratorien, in denen der legendäre Denis Scheck an der Herausgabe des Phraseologischen Lexikons aller Sprachen arbeitete; der bewegliche Dachgarten der Karl-Marx-Universität glitt an den Fenstern des Labors vorbei, man sah in ihrem tomatenroten Kostüm Barbara Schäfer, die langjährige Intendantin des NWDR, am Pult. Müller lächelte: „Ja, manchmal kommt sie back to the roots und unterrichtet Hörspiel. In diesem Semester erstellt sie Hörbilder der europäischen Metropolen." Die Studenten hantierten an einigen Richtmikrophonen, Barbara Schäfer dirigierte vom Pult aus, dann versank der Dachgarten gegen die tieferen Geschosse hin.

Im audivisuellen Zentrum lief ein Lehrfilm über Planung, Entstehung, Lektorat und Vertrieb von Peter Handkes *The Return of Tritop*, das ihm den lange verdienten Literaturnobelpreis eingetragen und *Tritop* auch weltbildlich zum legitimen Erben der von ihm förmlich aus dem Markt katapultierten Softdrinkfirma *Coca-Cola* gemacht hatte[30].

Kanzler und Direktor saßen in der Cafeteria. Am Nebentisch wurde verhalten gefeilscht. „Serienbroker", erläuterte Müller. „Wir arbeiten zwar in aller Lauterkeit mit den elektronischen Medien zusammen, der Drehbuchakademie des ZDF, der Autorenschule des Bayerischen Rundfunks, aber die Produktionsgesellschaften ziehen ihre Schwarzmarktgeschäfte vor, und die Studenten reizt die schnelle Mark, ein paar SitCom-Folgen für *Damals in Bautzen* oder *Eurokorps in Afrika*. Kann nicht schaden."

Schweigen.

„Und werden es große Dichter?" fragte der Kanzler. „Wer mißt?" sagte Müller:„ Sie gehen auch nicht alle in die Dichtung. Viele arbeiten als Kommunikationsmanager, optimieren die polyglotte Infrastruktur der EU-Basen, sitzen als Sprachdesigner in PR- und Werbeagenturen ..."

Mit leichtem Heulen bremste ein TGV in die Ebene sieben des Leipziger Bahnhofs ein. „*Tritop* ist widerlich" sagte der Kanzler und schob das Glas beiseite. Müller schenkte auch dem Kanzler etwas ein aus seiner Privatflasche Eau de vie.

„Zufrieden, alles in allem?" fragte Müller.

„Ja", sagte der Kanzler, „es ist euch gelungen, aus einer völlig überflüssigen Einrichtung etwas sehr Schönes zu machen."

„Kommt Geld?" fragte Müller. „Geld kommt", sagte der Kanzler.

Publikationen und Verlag; vorteilhaft wäre infolgedessen der *Verlag in residence* und die Kooperation mit Medien aller Art.
Da an Experten kein Mangel in Sachen Text, wäre die Zusammenarbeit mit anderern Experten spannend: Kreativität heißt, Mängel erkennen und Verbesserungen vorschlagen – Literaten entdecken beispielsweise in der automatisierten Folie der Wahrnehmungsakte ein Defizit im Vergleich zu den möglichen Vorstellungen von Wirklichkeit, also nehmen und stellen sie diese Wirklichkeit oder Auszüge davon anders dar – Veränderung der Ästhetik. Aber die Künstler sind nicht die einzigen Kreativen. Warum also nicht einmal von und mit dem anderen Experten arbeiten und lernen. Beispiel: Stadt der Zukunft. Kooperateure: Autoren, Städteplaner, Architekten, Juristen, Biologen, Psychologen. Sie fragen: „Wo ist das Problem?" und suchen nach Lösungen. Jeder auf seine Art.

20) Georg Maurer (1907-71), Lyriker, legendärer Lehrer am Literaturinstitut Johannes R. Becher. Das Institut wurde 1955 in Leipzig gegründet.

21) „There was a schoolboy in the Late Miss McGregor's Cottage, home from the holidays, and much in want of something craggy to break his mind upon ... with the aid of a pen and ink and a shilling box of water colours, he has soon turned one of the rooms into a picture gallery ... I would sometimes unbend a little, join the artist ... at the easel, and pass the afternoon with him in a generous emulation, making coloured drawings. On one of these occasions, I made the map of an island ... And with the unconsciousness of the predestined, I ticketed my performance, 'Treasure Island' ... as I paused upon my map, of 'Treasure Island', the future character of the book began to appear there visibly among imaginary words ... then I had an idea for John Silver ... to take an admired friend of mine, to deprive him of all his finer qualities ... to leave him with nothing but strength, his courage, his quickness, and his magnificent geniality ... My father caught fire at once ... he ... set himself acting to collaborate. When the time came for Billy Bone's chest to be ransacked, he must have passed the better part of a day preparing, on the back of a legal envelope, an inventory of its contents, which I exactly followed." (*craggy* = felsig, schroff; *unbend* = aus sich herausgehen; *easel* = Staffelei; *emulation* = Wetteifer; *chest* = Kiste, Truhe; *ransack* = durchwühlen) Aus: Robert Louis Stevenson (1850-94), *Essays on the Art of Writing*. London 1912.

22) Zur Eröffnung der Schule für Dichtung in Wien waren die Kollegen aus Vietnam eingeladen, was zu einer Gegeneinladung ins Vietnamesische Literaturinstitut und zu einer Übersetzung von Texten Christian Ide Hintzes ins Vietnamesische führte.

23) Mr. Data, Figur der TV-Serie *Star Trek – The Next Generation*; künstlicher Mensch, Hobby: Erkundung der menschlichen Psyche. Spielt historische literarische Figuren auf dem Holo-Deck der *Enterprise*; Autorenkollege.

24) Sils-Maria, Engadin, Nietzsche-Haus. Sommer- und Wintersaison: 15.00–18.00 Uhr, außer Montag. Tel.: CH–0 82–4 53 69.
Wer wissen will, was Friedrich Nietzsche mit Fels, Stein, Grau, Wasser, unterwegs, Gebirge, Wetter usw. gemeint hat, sollte es sich ansehen. Überhaupt könnte man in Anbetracht der erleuchteten Wirklichkeit dieser einen höheren Stellenwert für literarische Analysen und die Literaturproduktion beimessen. Jeder Text ist eine Expedition, wohl wahr, aber wenn sie nicht immer nur mystisch, das heißt nach innen verfahren soll, muß ihr eine materiell-räumliche Dimension das Material geben. Jedes Semester HoPo sollte daher unter anderem *ein* Highlight aufweisen: *HoPo* unterwegs, dieses Jahr in ...
Weil – Verdacht – die Blutleere vieler Literatur nur der Reflex der engen Räume ist, in welcher sie niedergeschrieben ward.

25) Samuel Rosenstock (1896–1963), Dadaist, lehrte, wie mittels Zeitung und Schere und Ins-Werk-Setzen beider ein dadaistisches Gedicht zu machen sei: Zeitungsseite zerschneiden, Fetzen mischen, neu zusammenlegen nach dem Zufallsprinzip und ... voilà.

26) André Breton und Philippe Soupault, übernahmen die automatische Schreibweise, die der Psychiater Pierre Janet als Heilverfahren entwickelt hatte, für die literarische Produktion. 1919 erschien das von ihnen gemeinsam verfaßte Werk *Les Champs magnétiques*.

27) Edna Annie Proulx (reimt auf *rule*), Autorin, lebt in Vermont in Vershire. Nach drei mißratenen Ehen brachte sie ihre drei Söhne als Schriftstellerin durch, schrieb Artikel über das Wetter, Äpfel, Kanufahrten, Berglöwen, Mäuse, Kochkunst, Bibliotheken, afrikanisches Kunsthandwerk, Cidre und Salatsorten für Dutzende von Zeitschriften. Ihre Bücher beinhalten detaillierte Beschreibungen der Elektrizitätsversorgung ländlicher Gebiete, des Uranabbaus, des Schiffbaus und der Reparaturarbeiten am Haus. Den guten Rat, nur über das zu schreiben, was man kennt, kommentierte sie: „Ich liebe Unbekanntes und Seltsames und vertiefe mich gern darin. Für mich ist es langweilig über etwas zu schreiben, das man schon kennt."

28) irgendeines

29) Großes Lob aus dem Becher-Institut: Sinnlich beglaubigte Passagen sind, dieser rudimentären marxistisch-materialistischen Ästhetik zufolge, gut.

30)Mark Pendergrast: *For God, Country and Coca-Cola*. 1993. Deutsch: *Für Gott, Vaterland und Coca-Cola. Die unautorisierte Geschichte der Coca-Cola Company*.
Viel Schönes, liebe Kolleginnen und Kollegen, habt ihr gesagt über die Literatur als Dichtung. Gut. Literatur ist aber auch Recherche. Und aus der Notwendigkeit, Recherchiertechniken zu lernen, und aus dem Vorteil wunderbarer Bibliotheken und anderer Informationsbeschaffungssysteme ließen sich wohlgeratene Argumente gewinnen zur Einrichtung einer Experimentellen Hochschule für Poiesis. Diese Hochschule würde die Produktion von Literatur nicht aus ihren realen Bezügen entfernen, sondern im Gegenteil helfen, Realität ästhetisch zugänglich und neu wahrnehmbar zu machen, ohne in der Familie zu bleiben - ob der Herr Papa nun Suhrkamp heißt oder Rowohltsrotationsmaschine. Den Weihnachtsmann gibt es durchaus, nur sind eure Wünsche so kindisch. Werdet erwachsen.

31) Der Text ist aus, aber eine Fußnote folgt noch, selbstreferentiell und freischwebend. Es ist Herbst, eine schöne Jahreszeit, und wir schlendern einerseits durch Manhattan, andererseits durch die Zukunft. Die Zukunft erkennen wir leicht, hier ist alles teuer. Manhattan ist diffuser, Magnetschwebebahnen made by *Siemens* und Helikopter, Regen und Bettler am Trump Tower, eben sehen wir Lady Di hineinhuschen und Spielberg hinaus. Um die Ecke ist die Manetstreet mit der alten Villa des Literaturinstituts Johannes R. Becher. Es ist Sommer, eine schöne Jahreszeit, alte DDR-Münzen sind in den von der Hitze weichen Asphalt eingetreten, und wir stehen um ein Ticket an für *True Lies*. Das alte Institut ist gekündigt, Schnee fällt, jetzt im achten Winter nach seiner Schließung, in den Fenstern hängen Kaleidoskope, die Inneneinrichtung verschiebt sich wunderbar mit den hier erfundenen Figuren, Georg Maurer, Friedrich Hölderlin und Mr. Data, März, April und Februar, alle Dichter sind schon da. Es sind botanische Dichter, Kinderdichter und Appetitdichter, Senkrechtstarter landen und Fesselballons, Mr. President Mr. Data, nun ist alles so erleuchtet, daß ich am liebsten mit diesem Wort schließen will, Erleuchtung, schönen Sankt Martin wünsche ich euch allen, Laternen und zärtliche Irrtümer, und wie gesagt, Erleuchtung, wie gesagt, Erleuchtung.

Und pssst. Vergessen Sie Ihre Unterschrift nicht. Dieser Text ist von Ihnen!

32) Letzte Fußnote, zur Fußnote. Anfang 1996 beginnen Autor und Redaktion daran zu zweifeln, ob der Spielort der Geschichte wirklich in Leipzig anzusiedeln ist. Vieles spricht inzwischen für das Paradies – was jedoch, näher betrachtet, nahezu identisch sein dürfte.

DuEPublico

Duisburg-Essen Publications online

UNIVERSITÄT DUISBURG ESSEN

Offen im Denken

ub universitäts bibliothek

Dieser Text wird über DuEPublico, dem Dokumenten- und Publikationsserver der Universität Duisburg-Essen, zur Verfügung gestellt. Die hier veröffentlichte Version der E-Publikation kann von einer eventuell ebenfalls veröffentlichten Verlagsversion abweichen.

DOI: 10.17185/duepublico/23620
URN: urn:nbn:de:hbz:464-20201019-113410-4

Essener Unikate 8(1996)

Alle Rechte vorbehalten.