

Durs Grünbein

Vom Stellenwert der Worte

SV

Sonderdruck
edition suhrkamp

SV

Sonderdruck
edition suhrkamp

Durs Grünbein
Vom Stellenwert der Worte

Frankfurter Poetikvorlesung 2009

Suhrkamp

edition suhrkamp

Sonderdruck

Erste Auflage 2010

© Suhrkamp Verlag Berlin 2010

Originalausgabe

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

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

Druck: Druckhaus Nomos, Sinzheim

Umschlag gestaltet nach einem Konzept

von Willy Fleckhaus: Rolf Staudt

Printed in Germany

ISBN 978-3-518-06140-4

1 2 3 4 5 6 – 15 14 13 12 11 10

Vom Stellenwert der Worte
Frankfurter Poetikvorlesung 2009

»Verse was a special illness of the ear«
W. H. Auden, Rimbaud

1

Jenseits der Avantgarden

Es gibt keine literarischen Manifeste mehr. Nicht nur ist das Wort aus der Mode gekommen, auch die Herausforderung, die mit ihm einherging, hat sich verbraucht und erledigt – jener ästhetische Egoismus, der einzelne Abenteurer oder verschworene Gruppen zur programmatischen Verkündigung in Kunstdingen trieb. Beim Publikum unbeliebt wie der Kriegsdienst und die Bürokratie ist das Diktat der Künstler und Literaten in eigener Sache. Diese haben daraus ihre Schlüsse gezogen und sich in ihre sicheren Reviere zurückgezogen. Aus dem Getümmel lärmender Hegemonialkämpfe ist ein Betrieb der professionell verwalteten Koexistenzen geworden, intoniert vom Tagesgeschäft der Produktwerbung, des Rezensionswesens, der Preisjurys – eine ununterbrochene Frankfurter Buchmesse gewissermaßen.

Der Ortsname sei hier erwähnt, weil es wie immer nicht ganz unwichtig ist, von wo aus einer spricht, der zur öffentlichen Rechenschaft aufgefordert wurde. Geradezu übergehen kann ich ihn also nicht, den

Schauplatz der nun folgenden Vorlesung, dazu ist er zu schaurig und geschichtsbeladen. Daß ich ausgerechnet hier, hinter dem ehemaligen IG-Farben-Haus, meine Ansichten zur Poesie kundtun soll, hat seine eigene bittere Ironie. Können Sie sich einen Zeugen wie Paul Celan in dieser Lage vorstellen? Es hat etwas Heimtückisches, einem Dichter die Realitätsferne seiner Kunst vor Augen zu führen, ihre essentielle Vergeblichkeit, indem man ihn an einen solchen Tatort einbestellt. Die Architektur als brutales Faktum entlarvt die moralische Folgenlosigkeit seiner luftigen Poeterei, bevor er noch ein Wort gesagt hat. Was anderes als Ästhetizismus kann ein Nachdenken über Gedichte sein, wenn es in der Zentrale geschieht, in der einst die Geschäftsunterlagen bearbeitet wurden zur Beihilfe an einem millionenfachen industriellen Mord? Es ist nicht neu, daß die Materie über den Menschen triumphiert, hier aber bekommt man es im Postkartenmotiv veranschaulicht. Wenn solches möglich war, dann scheint der Vorwurf, Dichtung sei unnütz, sie zähle nicht, wohl seine Berechtigung zu haben. Dann findet Literatur offensichtlich in einer schönen Parallelwelt statt, die im verborgenen Einfluß haben mag auf die Moral einiger Menschen, den gewaltsamen Routinen der Geschichte gegenüber jedoch ohnmächtig bleibt. Diese Ohnmacht war das Kennzeichen der schönen Künste insgesamt, in der Poesie findet sie ihren einsamsten, beredtesten Ausdruck.

Ich dachte mir, es ist besser, die Sache gleich beim Namen zu nennen, als dem Verstummen der Erinnerung ein weiteres beredtes Beispiel zu liefern. Doch gestatten Sie mir auch noch diese Anmerkung: Ist es nicht sonderbar, daß auf der einen Seite jener Frankfurter Hörsaal 6, der den Namen des Philosophen trug, der einmal ernsthaft die Frage stellte, ob es nach Auschwitz noch opportun sei, Gedichte zu schreiben, abgerissen werden soll, während zur gleichen Zeit ein Hauptquartier, den schlimmsten Orwellschen Phantasien entsprungen, in den Rang einer Alma mater aufsteigt? Man kann daraus keine Schlüsse ziehen, fürchte ich. Aber wer hier an Ironie der Geschichte denkt, der ist schon auf halbem Wege zu einer Poetik des Sarkasmus, wie sie mir seit meinen frühesten Schreibversuchen den Ton diktiert.

Ich komme zum Ausgangspunkt zurück: es gibt keine Manifeste im Namen der Dichtkunst mehr. Aber nicht nur dies, es gibt, sehr viel länger schon, auch keine normenbildenden, maßstabsetzenden Poetiken mehr. Das literarische Manifest war in den letzten einhundertfünfzig Jahren zum Ersatz geworden für eine Poetik unter den Bedingungen der Moderne. Es ist ihre verkürzte, beschleunigte und vor allem stark lobbyistische Version, Poetik als Flugblatt und Strategiepapier. Zumindest in dieser Form scheint es nun, wie seine ehrwürdige Vorläuferin, ausgedient zu haben. Was ein-

mal aufwühlend war und alle Wahrnehmung auf den Kopf stellte, wird heute in Anthologien wie in Retrospektiven vor großem Publikum ausgebreitet und kunsthistorisch neutralisiert. Symbolismus und Expressionismus, Imagismus und Akmeismus, Surrealismus oder Lettrismus usf. (ich spreche von literarischen Strömungen) sind zu magischen Künstlerformeln von gestern geronnen, Markennamen für Produkte, die keiner mehr herstellt und die man bei Christie's und Sotheby's, wären es Gemälde und Zeichnungen, zu Höchstpreisen ersteigern müßte. Der harte Kern klassischer Moderne ist ausgeglüht. Der letzte Ismus blieb irgendwann in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts auf der Strecke. Aber hatte nicht ein großer Kenner der Szene wie der Romanist Hugo Friedrich in den 50er Jahren bereits warnend festgestellt, fundamental Neues habe die Lyrik des zwanzigsten Jahrhunderts nicht mehr hervorgebracht – »so qualitativ auch einige ihrer Dichter sind«, wie er als Liebhaber zugestand? Die Verblüffung über ein solches Urteil dürfte seither eher gewachsen sein. Allein eine Erscheinung wie die Paul Celans entlarvt derlei pauschale Bilanzen als grobe Ignoranz. Es gab und es gibt immer wieder Höhepunkte, singuläre lyrische Werke jenseits der Avantgarden. Doch war der kritische Zwiespalt, den der Lyrikanalytiker offenbarte, nie mehr ganz auszuräumen. Einerseits Bewunderung der klassischen Modernisten, ungebrochenes

Staunen über Schockeffekte und Formrevolutionen, die ihre Frische bewahrt haben bis heute, andererseits Reduktion noch ihrer spektakulärsten Neuerfindungen auf die gemeinsame Stilherkunft von Baudelaire, Rimbaud und Mallarmé, den drei Aposteln moderner Ausdruckskunst in der europäischen Lyrik: Wie ging das zusammen?

Natürlich konnte, wer in der zweiten Jahrhunderthälfte Gedichte zu schreiben begann, von solchen Einschätzungen völlig unbeeindruckt loslegen. Schon darum, weil die Entwicklung unterdessen so offensichtliche Sprünge gemacht hatte, daß keine Zeit mehr blieb für Abstammungsfragen. Kaum war »Die Struktur der modernen Lyrik« erschienen, diese verwegene Abschlußbilanz der freibeuterischen Moderne in der Verskunst, begann international ein solcher Aufbruch in allen Künsten, daß die Befunde von Stagnation, Rückwärtsgewandtheit und Epigonentum wie weggeblasen waren. Nun waren es die Photographie, das Autorenkino, die neue Malerei mit Informel und abstraktem Expressionismus, die multimedialen und konzeptuellen Künste, auch der kritische Journalismus, die zum Schrittmacher wurden für das Gedicht, das sich unter ihrem Einfluß bis zur Unkenntlichkeit verformte. Der Ton hatte sich radikal abgekühlt, er war noch einmal nüchterner geworden, von einer Sachlichkeit, die selbst noch das Pathos der Sachlich-

keit, wie es die Großstadtdichter der Weimarer Zeit kultiviert hatten, romantisch aussehen ließ.

Der vollständigen rhetorischen Abrüstung in der Sprache der Kriegsheimkehrer (Günter Eich, Peter Huchel) folgte bei den Jüngeren die strikte Besinnung auf den Kommunikationsaspekt der poetischen Sprache (Enzensberger, Rühmkorf oder im Osten Heiner Müller und Volker Braun). Die Metapher wurde, wie bei dem allgegenwärtigen Bertolt Brecht, zu einer Funktion lyrischer Algebra. Das Gedicht war nun endgültig auf die normale Körpertemperatur abgestimmt. Und es war dies eine Bewegung, die ganz Europa erfaßt hatte, von Skandinavien bis Sizilien und auch über Systemgrenzen hinweg in Ost und West, analog den international sich angleichenden Architekturformen in Glas und Stahlbeton. Typisch für den Gestus jener Jahre ist eine Zeile Pier Paolo Pasolinis aus seinem langen Gedicht-Selbstportrait *Who is me* – die dort mehrmals, geradezu als Beschwörungsformel, gebraucht wird: »Damit du mich nicht liest, wie man einen Dichter liest.« Der Barde des Industriezeitalters war ein erklärter Anti-Orpheus. Er mochte es nicht, daß man ihn mit einem Singvogel verwechselte, einer Engelszunge, einem Belcanto-Tenor. Die Revolution der elektronischen Medien brachte ihm den Gebrauchsaspekt seiner Arbeit zur Besinnung. Er reihte sich ein in das Team der Sprachingenieure, um mit Stalin zu reden; er machte nun einen rein tech-

nischen, von Erhabenheit freien Gebrauch vom lyrischen Wort. An die Stelle der künstlichen, elaborierten Stile der europäischen Dichtereliten, von denen jedes Land seine eigene nationalsprachliche Schule hatte, war das selbstreflexive Parlando des soziologischen Durchschnittsmenschen getreten, ein chemisch gereinigtes Idiom, dem die unklaren Träumereien, Melancholien und anmaßenden Ästhetizismen der Großväter als ferne Archaik erschienen. Wer hätte jetzt noch, wie einst Baudelaire, vollmundig sagen können, die Poesie sei das Gift gegen das Laster der Banalität? Im Rückblick mag man von Ausdrucksverarmung reden: Damals wurde es als demokratische Errungenschaft empfunden, als Zuwachs an Reaktionsschnelligkeit, politischem Spürsinn, intellektueller Wachsamkeit, und dementsprechend deklariert. Das Gedicht war nun superaktuell, offen für beinahe jedes Thema, eine Cloaca minima aller gesellschaftlichen Probleme. Es war aber auch die tägliche Schnellmahlzeit geworden, Lyrik ein Stoffwechsel zur Verdauung des Banalen in Permanenz. Der Vers, der einmal ein aristokratisches Vergnügen der Seele war, geboren aus der Sehnsucht, zu mißfallen, zu glänzen und zu verwirren, machte sich bald mit allem, was ihm unterkam, gemein. Darin lag seine neue Unverwüstlichkeit, aber vielleicht auch sein größtes Manko. Später versuchte die Konkrete Poesie im systematischen Experiment zu vernichten, was an metaphysischen Restbeständen

im lyrischen Wort etwa noch überdauert hatte. Der Vers als Zeugnis einer einzelnen Existenz wurde dem kunstfertigen Sprachspiel und seiner linguistischen Aufarbeitung geopfert. Damit war der Kreis des Sublimen in der Dichtung, im Sinne eines Stefan George, aber auch eines Wallace Stevens etwa, gesprengt, der Weg frei für Dichterei als folgenloses Gesellschaftsspiel zahlreicher Dilettanten. Daß einer sein Leben hätte ändern sollen, nur weil gewisse Stellen in einem Kunstwerk ihm ins Herz gesehen hatten, wäre seither etwas zu viel verlangt gewesen. Literatur war nun wieder der schönste Zeitvertreib, die Poesie ihr apartes Nebenprogramm. Kaum einer hätte jetzt noch den Satz T. S. Eliots unterschreiben können, die Summe eines wagnisreichen, von Krisen und Katastrophen gezeichneten, erfüllten Dichterlebens: »The experience of a poem is the experience both of a moment and of a lifetime.« (Die Erfahrung eines Gedichts ist die Erfahrung eines Augenblicks und gleichzeitig die eines ganzen Lebens.)

2

Skizze zu einer persönlichen Psychopoetik

Wenn ich mich recht entsinne, fing bei mir alles mit einem Geräusch an, einem keineswegs harmlosen Geräusch, eher schon einer akustischen Irritation. Merkwürdig daran war die Plötzlichkeit, mit der es auftauchte, sowie der Riß, den es in der allgemeinen Wahrnehmung hinterließ. Ich war damals viel unterwegs durch die Felder und Wälder am nördlichen Stadtrand Dresdens, der Gegend, in die unsere Kleinfamilie ein günstiges Wohnungsangebot verschlagen hatte. Eine Schulzeit lang und darüber hinaus war Hellerau, die lange vor dem Krieg als Gartenstadt bekannte Mustersiedlung, der Standort, von dem aus ich mit den Schulkameraden und später viel allein die engere Welt erkundete. Gleich hinter den bilderbuchhaften Reihenhäuschen begann eine garstige, künstliche Wildnis aus Tannengrün, Müllbergen, Sanddünen, ein hügelreicher Landschaftsstreifen, der in weiten Teilen als militärisches Übungsgelände genutzt wurde, für große Manöver mit Panzern und Pioniergerät, weshalb

der umgebende Forst bei den Leuten das Russenwäldchen hieß. Dort also trieb man sich ganze Nachmittage herum, unbekümmert um die einstige Schönheit der kaputten Barockstadt unten im Tal, die von vielen betrauert wurde. Beim Herumstromern geschah es, daß vor mir aus einem der kümmerlichen Felder eine Taube aufschuß, in so unmittelbarer Nähe, daß mir das Geräusch ihrer Flügel förmlich ins Gesicht sprang. Ohne die Sache allzu sehr aufzubauschen, kann ich sagen: bis heute erinnere ich mich an diesen Augenblick. Er war an sich bedeutungslos, und doch setzte er etwas in Gang, das bis heute nicht aufgehört hat zu funktionieren. Er wurde zum Modell für viele kommende, weit folgenreichere Momente von epiphani-scher Qualität. Denn das war es, darum ging es bei dieser kurzen, unverhofften Begegnung, die mir mein ganzes Sein wie in einem Blitzschlag erhellte. Das Gedicht, das daraus entstand, ziemlich spontan und dann in irgendeiner Mappe vergessen, bis ich es mit Anfang Zwanzig, als ich ernsthaft ans Schreiben ging, wieder-fand, überrascht und betroffen von seiner verlorenen Schlichtheit: dieses Gedicht begann mit einer Verstö-rung (einer minimalen seelischen Konfusion), und es endete mit einer Erhebung (einer kaum merklichen Elevation – fern aller Rhetorik und sich selbst und sei-ner verborgenen Symbolik völlig unbewußt).

Noch einmal scheint alles möglich.

Ich reib mir die wächsernen Hände.

Hoch steht seit jeher der Himmel

Über rundum verschlossenem Gelände.

Die Flügel der Tauben, sie klappern –

Ich sage: wie Flugzeugmodelle.

Im Maisfeld verbirgt sich die Kindheit,

Ein Labyrinth mit verbotenen Stellen.

»Am Felddrain« war der Titel, den es nachträglich bekam (das arme Ding hatte nicht einmal eine Bezeichnung) – im Anhang eines Sammelbandes, unter der lächerlich selbstverwalterischen Rubrik Frühe Gedichte. Es ging wohl darum, das Erlebnis der Initiation, das ihm zugrunde lag, einigermaßen professionell herunterzuspielen. Heute glaube ich, daß ich mit diesen acht ärmlichen Zeilen Zugang zu einem uralten Geheimbund fand. Ich war, ohne offiziell um Erlaubnis ersucht zu haben, eingetreten in eine unsichtbare Institution, in den weltweiten Luftraum der Menschheitsdichtung, und dies mit völlig leeren Händen: so einfach ging das. Aber wer hätten diese offiziellen Stellen auch sein mögen? Es gab keinen Parnassus mehr und weit und breit keine Bruderschaft oder Boheme. Von einer Dichterszene hörte ich zum ersten Mal, als ich an der Berliner Universität mit den beiden Humboldts am Eingang mein Studium begann. Daß der Prenzlauer Berg mit

seinen billigen Bruchbuden mein Montparnasse werden würde, mein schäbiger *Salon des Indépendants*, bevölkert von ähnlich idealistischen Nachzüglern wie mir, war nicht beabsichtigt und ergab sich erst später. Die Musen, das hatte ich bei meinen Kursen auf der Volkshochschule begriffen, waren eine abgehalfterte griechische Allegorie. Unter dieser Nummer war schon lange kein Anschluß mehr zu erwarten: da hätte man ebensogut den Damen vom Einwohnermeldeamt oder am Postschalter seine Gedichte vorlesen können. Nein, man wurde nicht mehr förmlich akkreditiert. Man mußte ganz von vorn beginnen, abgeschnitten von aller klassischen (und selbst der modernen) Tradition, im Vakuum einer Gesellschaft, die Literatur nur als ideologische Dienstleistung zuließ. Auch wenn man sich so nicht sehen konnte: man war der junge Barbar, der wider jede Entwicklungslogik eine weggeworfene Kultur auf seine schwächtigen Schultern nahm.

Man spannte sein weißes Blatt Papier in die Schreibmaschine, hackte in die Tasten und trug dann im allerkleinsten Zirkel vor, was man für originell und den anderen zumutbar hielt. Wurde die Sache abgenickt, gehörte man dazu und war als Schriftsteller, Liedermacher, Poet, Untergrundpublizist so gut wie gemacht. *Samizdat* war ein Wort, das ich zuerst in einer Deutschlandfunksendung hörte. Es kam aus dem Russischen und hatte sich im Westen eingebürgert als Ausdruck

für etwas, das wir in Ostberlin auf unsere Weise als blinde Praxis betrieben: ein tunnelartig verzweigtes, publizistisches Forum jenseits der Staatsverlage.

Gesuche, bittstellerische Anträge aller Art sind nie meine Stärke gewesen, und selten bin ich in die Verlegenheit gekommen, ein Bewerbungsschreiben verfassen zu müssen. Dies eine Mal aber kam alles darauf an, daß man erhört wurde. Im Kreise der Gleichgesinnten entstand immerhin eine Ahnung davon, was ein Gedicht ausmacht. Hier konnte man als erstes überprüfen, ob der Trick, die Wörter zum Schweben zu bringen und in der Luft zu halten, ohne daß sie sogleich wieder abstürzten, gelang. Ich habe das Gedicht, diese Karikatur eines Naturgedichts, ausgewählt, weil es mir den besagten mystischen Übertritt auf seine unfertige Weise besonders deutlich dokumentiert. Viel steckte nicht drin in dem Gebilde, darum wurde es später auch aussortiert. Bei aller Naivität seiner Elemente aber blitzte darin doch ein Motiv auf, das sich verfolgen ließ. Und zumindest war das erwähnte Klappern nicht ohne listigen Hintersinn, denkt man an Dichtung als Handwerk, zu dem, wie der Volksmund weiß, eben jenes erwähnte Klappern gehört, und daran, daß Verse auch unbeholfen daherkommen können und dennoch schön und wahrhaftig sind.

Rimbaud war derjenige, der den französischen Vers mutwillig mit seinen Bosheiten attackiert hatte, ihn mit seiner Unverfrorenheit auflud und so die wilden