

Franz Josef Knape

DAS RAD AN MEINES VATERS MÜHLE ...

Drei Noten zur Poetik

Ein dichter mag gestimmt werden durch die luft eines besonderen kulturellen raumes, er mag angefüllt sein mit den bildern und wirren dieses raumes, aber sein bewusstsein wird sich über diesen raum erheben und wird seine erfahrungen suchen auch in anderen bereichen. Das abenteuer des geistes hat neu begonnen, es mag vielleicht schon für tot erklärt worden sein. Dichtung ist heute ein lebensgefährliches beginnen, die schreckschüsse der dadaisten sind noch nicht verhallt, und eine furchtbare wahrheit steigt herauf, ein vers von erweiternder pracht und grosser faszination kann morgen das todesurteil seines dichters sein.

Rainer M. Gerhardt

Moritz August von Thümmel:

aus: *Reise in die mittäglichen Provinzen von Frankreich ...* (1794)

Noch übergab kein Fehmgericht
Mich abgelebten Harfenisten
Den Häschern, und verwies mich nicht
In Nicoloi's Todtenlisten. ¹⁾

Das ließ mich hoffen, mit der Zeit
Mir einen Freypaß zu erkaufen,
Um sichrer der Unsterblichkeit
Mit meiner Klingel nachzulaufen.

Allein, je besser ich den Rauch
Vom Wesen unterscheiden lernte,
Um desto mehr die Hoffnung auch
Sich in den Hintergrund entfernte.

Es ist mit eines Dichters Ruhm
Gar eine wunderliche Sache:
Mißtrauen ist sein Eigenthum,
Und Mißvergnügen seine Wache.

Im Schweiß seines Angesichts,
Im Taumel eines leeren Schalles,
Verdient er wenig oder nichts,
Erhält nicht viel — und fordert Alles.

Jetzt seh' ich nur zu gut, wie viel
Accorde meiner Leyer fehlen,
Um mich wie Orpheus durch ihr Spiel
In das Elysium zu stehlen.

Hat nicht einmal mir ein Concert,
Das kunstreich Philomelens Noten
In Tact setzt, in Octaven sperrt,
Mir eine Fiedel angeboten.

Wär' ich solch einer Ehre werth,
Gewiß ich stände längst in Pflichten
Des Tribunals auf Strang und Schwert,
Um meine Sünden selbst zu richten.

¹⁾ Nicht die Todtenliste von Nicolaus Klim, sondern die meines Freundes Nicolai in Berlin, die vielleicht den größten Raum der allgemeinen deutschen Bibliothek einnimmt.

Und die Hausirer jagten sich
Von Markt zu Markt mit meiner Büste,
Und = = = doch ich schwöre dir, daß mich
Nach solchem Nimbus kaum gelüste.

Dank der Natur! mein Dichterkampf
Ist wie ein Fieberfrost verschwunden;
Längst wärm´ ich mich im Opferdampf
An dem Altare der Gesunden.

Jetzt brauch´ ich keinen Oberon
Wie sonst von weitem nachzukeichen;
Wir gehen gleich — weiß ich doch schon
Zu rechter Zeit ihm auszuweichen.

„Du wolltest,“ raun´ ich ins Geheim
In´s Ohr mir, „mit den Musen schmollen,
Weil sie Gedanken zu dem Reim
Dir nicht wie einem Wieland zollen?“

Sein Gang, das schlauste Menschenherz
In seiner Tiefe fest zu greifen,
Stört dich ja nicht, mit leichtem Scherz
An seine Flächen hin zu streifen;

Und bist du nicht mit Klopstocks Flug
Den Geistern in´s Gebiet gedrungen,
So hast du dich doch oft genug
Zu Menschenfreuden warm gesungen.

Hat sich denn je einer gehärmt,
Daß ihn kein Lorberkranz umschließet,
Wenn an dem Busen, der ihn wärmt,
Er der Vergessenheit genießet?

Und wer hat Zeit, wenn ihm sein Kohl
Die Zunge reizt, zu überlegen,
Ob süßere Gemüse wohl
In Otaheite reifen mögen?“

Gewiß ich müßte sonderbar
Mein eignes Richteramt verwalten,
Um diese Gründe nicht als wahr
Der Eigenliebe vorzuhalten.

Was zog mich, als das Zauberband
Des Selbstgenusses, zu den Musen?
Ich fand meyn Dasein — ach ich fand
Nur Ruh´ allein an ihrem Busen.

Wenn höfische Gespenster mich
Mit Gott und Welt verfeindet hatten,
Entschlüpft´ ich ihrem Kreis, und schlich
Ein Stündchen in des Pindus Schatten.

Hier sang ich meines Lebens Traum,
Erpfiß mir neuen Muth zu leben,
Und segnete den Wunderbaum,
Der mir sein Blatt dazu gegeben.

Hier an den Liebreiz der Natur
Mit allen Sinnen angeklammert,
Hat meine Zither nie der Flur
Der Zeiten Elend vorgejammert.

Doch hat mir auch mein Brod dafür
Die fröhliche Natur gewürzet,
Und niemals karg um die Gebühr
Der Freundensänger mich verkürzet.

Gelockt durch einen Waldgesang,
Hat manches Vögelchen in Stunden
Der Neugier sich am Ueberhang
Der Birken bey mir eingefunden:

Sie faßten Herz, von Baum zu Baum,
Von Ast zu Ast, mir nachzuschweben,
Und bald sah ich in ihrem Flaum
Den ersten Schlag der Freude beben.

So hab´ ich mir durch Stolz und Groll
Des Lebens Pfade nie verdorben,
Und, wie ein reisender Apoll,
Mir meine Musen selbst erworben.

Da schon, als im Tumult der Schlacht
Die Flöte Friedrichs wiedertönte,
Und durch die Harmonie der Nacht
Die Furien des Kriegs versöhnte,

Schon da, sucht´ ich den Helikon
Auf Hügelchen, die erst begonnen;
Und vor dem Frieden hatt´ ich schon
Im beyde Gipfel abgewonnen.

So hab´ ich durch mein Saitenspiel
Die vollen Spulen meiner Stunden
Vergnügt bis an das nahe Ziel
Des letzten Knötchens abgewunden!

Und klagst du nicht den Wand´rer an,
Der still und friedlich heimgeschlichen,
Daß er nach Cookens Reiseplan
Nicht das bestürmte Meer durchstrichen;

Fragst nicht, wie bunt der Faden war,
Ob locker oder grob gesponnen,
Durch den einst Theseus der Gefahr
Des dunklen Labyrinths entronnen:

So frag auch nicht, was für Gewinnst
Mein Tagewerk der Welt verspreche;
Ach schon genug, wenn mein Gespinst
Nur mehr beträgt als meine Zechel!

Dem Geist der wirkenden Natur
Sey heimgestellt es zu verputzen,
Und, wär´ es auch als Einschlag nur,
Zu höhern Stoff es zu benutzen:

Damit, was ich der Freude spann,
Der Nachwelt nicht so ganz verschwinde,
Daß nicht ein Mädchen dann und wann
Ein abgetröselt Fädchen finde.

Ein ehrlicher antiker Schein
Müss´ ihr den ersten Antrieb geben,
Auch ihren Knäul bald im Verein
Der holden Musen abzuweben;

Es leihe da, wo Widerstand
Nur Freude bringt, ihr seine Kräfte,
Dien´ ihr zum Oehr am Brautgewand,
An ihrem Mytenkranz zum Hefte,

Dien´ ihr als Sinnbild beym Empfang
Des letzten Unterrichts der Mädchen,
„Ach!“ denkt sie, — welch ein Vergang!
Ach! Alles hing an diesem Fädchen!“

Täuscht mich nicht optischer Betrug,
So seh´ ich in den fernsten Zeiten
Sich über meinen Aschenkrug
Noch manche Glorie verbreiten.

Wenn dann umsonst die Marmorgruft
Des Fürsten, den sein Land vergessen,
Die Tugenden zu trauern ruft,
Die er im Leben nie besessen:

Wird ungerufen, Arm in Arm,
Den Busen unter Rosenbändern
Gelüftet, guter Mädchen Schwarm
Zum Grabmahl ihres Freundes schlendern;

Sie werden, über meinen Staub
Gelagert, auf den jungen Rasen
Das abgefallne Winterlaub
Von der bescheiden Urne blasen;

Sanft soll alsdann mein Genius
Mit seinem Fittig sie berühren,
Und sie durch manchen Kettenschluß
Zuletzt in seine Werkstatt führen.

Dort, wo beym Quell der Phantasien
Wir unsre Nacht mit neuen Sternen,
Mit Rosen unsern Tag umziehn,
Und zum Genuß uns täuschen lernen;

Wo wir an dem Altar der Zeit
Das weiseste Gewerb erlauschen,
Gesänge gegen Traurigkeit,
Scherz gegen Thränen einzutauschen;

Wo warnend Psyche's Lampe brennt,
Damit nicht das Gespenst der Reue
Den Weg nach unserm Monument
Mit Gift, statt Lorbern überstreue:

Hier wird sich gern der holde Kreis
Der Mädchen um den kleinen Götzen,
Den meine Muse sang, zum Preis
Wohlthätiger Gefühle, setzen;

Hier werden sie Apollens Macht,
Sie werden das Bedürfniß fühlen.
Das Feuer, das er angefacht,
Durch seine Jünger abzukühlen;

In Sapho's Drang, nach Amors Lust,
Müss' ihrem Mund der Schwur entgleiten,
Den ersten Funken ihrer Brust
Auf einen Dichter abzuleiten.

Denk nur! wie müßte nicht den Herr'n
Des Pindus solch ein Schwur erfreuen!
Sie würden, glaub' ich, mir schon gern
Um seinetwillen Weihrauch streuen:

Und hätt' Apoll um seinen Berg
Nur erst den Nebel aufgeheitert,
Spräch' er wohl selbst: dort hat mein Zwerg
Die Aussicht ungemein erweitert.

Diese meine offenherzige Beichte, die ich dir hier im Vorbeygehen über meinen Beruf zur Dichtkunst — über die Forderungen und Erwartungen, die ich darauf gründe, abgelegt habe, könnte auch wohl, wenn ich es recht überlege, allein schon hinlänglich seyn, mit die Absolution des schönen Geschlechts zu verschaffen, um die mir so bang ist. Thue dein möglichstes, lieber Eduard, sie auf eine oder die andere Art zu erhalten, wenn dir daran gelegen ist, mich wieder in Berlin zu sehen. Mit vernünftigen Männern ist es etwas anders ...

★ ★ ★

(Moritz August von Thümmel: Reise in die mittäglichen Provinzen von Frankreich im Jahre 1785 bis 1786. Vierter Theil. Leipzig bey G. J. Göschen, 1794, Seite 292 - 306.)

DAS RAD AN MEINES VATERS MÜHLE . . .
Zufällige Notizen zum Thema Leben & Schreiben

Ich habe sehr früh begriffen, daß die Künstler vor nichts mehr Angst haben, als daß sie erklärt werden können. Aber auch für die meisten Menschen (soso!) ist der Gedanke, daß sie völlig erklärbare Automaten sind, aus irgendeinem Grund unangenehm.

Oswald Wiener, 1996

Das Rad an meines Vaters Mühle brauste und rauschte schon wieder recht lustig, der Schnee tröpfelte emsig vom Dache, die Sperlinge zwitscherten und tummelten sich dazwischen; ich saß an der Türschwelle und wischte mir den Schlaf aus den Augen; mir war so recht wohl in dem warmen Sonnenscheine. Da trat der Vater aus dem Hause er hatte schon seit Tagesanbruch in der Mühle rumort und die Schlafmütze schief auf dem Kopfe, der sagte zu mir: „Du Taugenichts! da sonnst du dich schon wieder und dehnst und reckst dir die Knochen müde, und läßt mich alle Arbeit allein tun. Ich kann dich hier nicht länger füttern. Der Frühling ist vor der Tür, geh auch einmal hinaus in die Welt und erwirb dir selber dein Brot.“ — „Nun,“ sagte ich, „wenn ich ein Taugenichts bin, so ist’s gut, so will ich in die Welt gehen und mein Glück machen.“ Und eigentlich war mir das recht lieb, denn es war mir kurz vorher selber eingefallen, auf Reisen zu gehen, da ich die Goldammer, welche im Herbst und Winter immer betäubt an unserem Fenster sang: „Bauer, miet’ mich, Bauer miet’ mich!“ nun in der schönen Frühlingszeit wieder ganz stolz und lustig vom Baume rufen hörte: „Bauer, behalt deinen Dienst!“ — Ich ging also in das Haus hinein und holte meine Geige, die ich recht artig spielte, von der Wand, mein Vater gab mir noch einge Groschen Geld mit auf den Weg und so schlenderte ich durch das lange Dorf hinaus. Ich hatte recht meine heimliche Freude, als ich da alle meine alten Bekannten und Kameraden rechts und links, wie gestern und vorgestern und immerdar, zu Arbeit hinausziehen, graben und pflügen sah, während ich so in die freie Welt hinausstrich. Ich rief den armen Leuten nach allen Seiten recht stolz und zufrieden Adjes zu, aber es kümmerte sich eben keiner sehr darum. Mir war es wie ein ewiger Sonntag im Gemüte. Und als ich endlich ins freie Feld hinauskam, da nahm mich meine liebe Geige vor. . . .²⁾

1

1959 mußte ich diesen Text in der Schule lesen. Ich bin ihn nicht mehr losgeworden. Immer wieder taucht er auf in Erinnerungen, in depressiven Momenten, in unglücklichen Situationen; gelesen habe ich in noch drei-, viermal, aber das ist auch schon sehr lang her. Von seinen literarischen Qualitäten mag ich hier nicht reden, es soll Leser geben, die ihn für wichtig erachten. Er ist es – für mich geworden. Er war – und ist es zum Teil immer noch – für mich eine Möglichkeit, der sogenannten wirklichen Welt zu entfliehen in die Welt, die für mich dann immer intensiver und wichtiger wurde, in die Phantasie, in die Literatur.

Eine im wahrsten Sinne des Wortes „sauerländische“ Welt konnte mir nichts bieten und ich fühlte mich noch nicht einmal arrogant bei diesem Gedanken. Ich hatte nur das Gefühl: Hier

²⁾ Joseph von Eichendorff: Aus dem Leben eines Taugenichts, in: ders., Werke, Dritter Teil, Berlin, etc., o.J., Seite 13-14.

gehöre ich nicht hin. Und da wurde mir nun gezeigt, wie leicht es ist, zu verschwinden, abzuhausen, zu fliehen nach Italien, das ganz gewiß (für mich – damals) kein Arkadien war. Wie schön und einfach war es, sich Träume zu erfüllen, die in den Tälern des Sauerlandes nicht die geringste Chance auf Verwirklichung hatten. Die kalte Heimat wurde warm von der Frühlingssonne der Dichtung.

Mein Vater war Lokomotivführer und arbeitete auch hart – also ein schlechtes Vorbild für meine Lebensführungsideale. Es blieben die Bücher, die mir zur „lieben Geige“ wurden. Zuerst besinnungslos verschlungen, dann, aufmerksamer werdend, sortierte ich nach nicht immer ganz bewußten Kriterien. Später konnte ich dann auch begründen, warum mir Thomas Mann besser gefiel als Gustav Freytag.

Später – irgendwann einmal wurde aus dem *Taugenichts* eine neue Figur: *Alkibiades*. – Verrückt und mit Eigenschaften ausgestattet, die mir nun allemal abgingen. Ich konnte eine Rolle spielen, die mir nicht zukam, die mir aber abging.

Es gab die „Taugenichts“-Zeit und es gibt die „Alkibiades“-Zeit. Beide Zeitalter hatten und haben ihre Quellen und existieren nun gleichberechtigt nebeneinander.

.....
*Ja,
Bruder war ich und Spießgeselle
aber auch:
Krummer Hund und Lichtgestalt
– von allen Bezeichnungen ist mir
Chamäleon die liebste ...*

*alle drei Minuten eine neue Meinung
alle fünf Minuten die Richtung wechseln
ob Athen oder Sparta :
... es ist doch der gleiche Haufen unverdauter Scheiße
der uns ununterbrochen anstinkt ...*

*Gewiß – es gab Freunde
zum Beispiel den Krumpfen, den Hermentmacher
(und ich der Hermentzerstörer)*
.....

Einer der wichtigsten Gedichtbände, der mir mit 20 in die Hände fiel, enthielt Arbeiten von Charles Olson ³⁾. Darin war zu lesen : „An Gerhardt, dort, inmitten der dinge Europas, von denen er uns geschrieben hat in seinem »Brief an Creeley und Olson«“ und der Essay „Projektiver Vers ...“. Auch nach einem Halbjahrhundert haben diese Texte nichts von ihrer Bedeutung verloren. Vieles, was in ihnen seinen Ausdruck findet, deutet auch heute noch in die Zukunft. Zwei Jahre vorher hatte ich allerdings schon ein Gedicht gelesen, das mir eine neue Richtung anzeigte, mich auf den Weg brachte: „Der Tod des Hamlet“ von Rainer M. Gerhardt ⁴⁾. Nun gab es eine Brücke, auf die ich mich langsam hinaufwagte. Dreißig Jahre später konnte ich die Ergebnisse dieses »BrückenGanges« in einem Buch veröffentlichen. ⁵⁾

³⁾ Charles Olson: Gedichte, übertragen von Klaus Reichert, Frankfurt/Main 1965.

⁴⁾ Rainer Maria Gerhardt: Der Tod des Hamlet, in: Horst Bingel (Hrsg.): Deutsche Lyrik. Gedichte seit 1945, München 1963, Seite 207-208

⁵⁾ Franz Josef Knappe: ...zugeritten in manchen sprachen... Über Werk und Wirkung des Dichters und Vermittlers Rainer Maria Gerhardt, Würzburg 1995.

Im Anhang der deutschen Ausgabe von Olsons Gedichten erschien der 1950 in der New Yorker Zeitschrift „Poetry“ veröffentlichte, maßstäbesetzende Essay :

„PROJEKTIVER
(projektiler

(perkussiver

VERS
(prospektiver

im Gegensatz zum

NICHT-Projektiven

(oder der Vers, den der französische Kritiker >geschlossen< nennt, jener Vers, den der Druck gezeugt hat, und der ziemlich dasselbe ist, was wir im Englischen und Amerikanischen gehabt haben und immer noch haben, trotz dem Werk eines Pound oder Williams:

er führte Keats, vor hundert Jahren bereits, dazu, ihn (den Vers Wordsworths, Miltons) im Licht des >Egotistical Sublime< zu sehn; und er hält sich zäh, in diesen späten Tagen, als das, was man das private-Herz-an-jeder-x-beliebigen-öffentlichen-Anschlagsäule nennen könnte)⁶⁾

Wie nur wenige Texte in der amerikanischen Literaturgeschichte übte dieser Text Einfluß aus. Hervorgegangen aus brieflichen und mündlichen Äußerungen des Autors kann er auf eine lange Entstehungsgeschichte zurückblicken.⁷⁾

Seine Absicht war die Befreiung von dem Vers, *den der Druck gezeugt hat*⁸⁾ und der durch die Arbeiten von Ezra Pound („How To Read“, „Cantos“) und William Carlos Williams („Paterson“) überholt zu sein schien. Die »neue Richtung« (im Sinne Pounds: „Make It New!“ sollte ins Offene, in das FELD gehen. FELD kann hier übersetzt werden mit Buch- bzw. Manuskriptseite. Das Gedicht sollte zur FELD-KOMPOSITION werden.

Der offene Vers wird bestimmt von einer Bewegung, die die Fähigkeit haben muß, das Gedicht über drei Stationen hinweg zu tragen. Ausgangspunkt ist der Impuls, der das Gedicht auslöst. In diesen Antrieb steckt der Dichter seine Kraft, die beim Leser wiederum eine neue Energie auslösen muß.⁹⁾

Beeinflußt ist diese Theorie zweifellos von Ezra Pound und Ernest Fenollosa (»kinetische Feldtheorie«).¹⁰⁾ Ausgehend vom chinesischen Ideogramm wird der Satz als ein komplexes

⁶⁾ Olson, a.a.O., Seite 105-120.

⁷⁾ Es war Olsons Art, seine theoretischen Texte aus mündlichen und brieflichen Äußerungen zu montieren. Die Folge ist, daß auch sie (wie die Gedichte) sowohl die Qualität der spontanen Äußerung wie auch der überlegten Reflexion haben. Die Veröffentlichung bedeutete für ihn nie das Ende der Arbeit am Text. Besonders in seinem Briefwechsel mit Robert Creeley wird deutlich, wie er auch nach der Publikation weiter an den Texten arbeitete und über sie nachdachte. Der Dialog mit Freunden war wesentlich, ja Voraussetzung für seine dichterische Arbeit.

⁸⁾ Olson, a.a.O., Seite 105.

⁹⁾ A.a.O., Seite 106.

¹⁰⁾ Ezra Pound / Ernest Fenollosa: NO — Vom Genius Japans, Zürich 1990, Seite 223-261.

Zeichen definiert: Dem Ideogramm liegt ein Gegenstand zugrunde, der sich in einem ganz bestimmten Bild ausdrückt, das einen ganz bestimmten Symbolwert (= Bedeutung) enthält. Analog dazu geht der (poetische) Satz aus von: (1) einem konkreten Objekt, von dem er abstrahiert; dieses Objekt wird (2) durch Energieübertragung (= eigentlicher Satz) zum (3) Zielobjekt, dem Leser, geführt. Voraussetzung ist, daß der Satz (als Ganzes) nach beiden Seiten hin offen ist: Weder (1) noch (3) werden sichtbar; was allein zählt ist (2).

Natürlich gibt es Differenzen zwischen den einzelnen Stationen; der Kern (das Unveränderbare, das, was im auslösenden Gegenstand, im Gedicht selbst und im Leser im Moment der Lektüre vorhanden ist), dieser Kern ist gleichsam von einer jeweils unterschiedlichen Hülle umgeben. Welche Unterschiede diese drei Stationen kennzeichnen, bleibt der Interpretation / Untersuchung des einzelnen Gedichtes vorbehalten; es gibt keine unumstößlichen, unveränderlichen Unterschiede.

Getragen wird Olsons Dichtung von dem poetischen Prinzip: *FORM IST NIE MEHR ALS EINE AUSDEHNUNG VON INHALT.*¹¹⁾ Was sich dem Dichter aufdrängt, was sich im Gedicht »aussagen« will, sucht sich seine Form. Hat es seine adäquate Form gefunden (die Form, die ihm und nur ihm entspricht), so können wir sagen, daß seine Form vollkommen ist, auch dann, wenn sie dem Leser fragmentarisch unverbunden vorkommt. Der nach vorn gerichtete Vers muß sich einem bestimmten poetischen Schaffensprozeß unterordnen: *EINE ERKENNTNIS MUSS SOFORT UND DIREKT ZUR NÄCHSTEN ERKENNTNIS FÜHREN.*¹²⁾ Das Gedicht hat einen Rhythmus, einen vielfach gebrochenen zwar, aber er ist da und er treibt den Leser an bei seiner Lektüre. Dieser Rhythmus, getragen vom Atem des Dichters (dazu später) muß das Tempo vorgeben: Da darf es keine Pausen und Unterbrechungen geben. So ist die Maxime von der fortschreitenden Erkenntnis zu verstehen.

Olsons Denken über Poesie ist geprägt von einigen wenigen Haupt-Wörtern, die sich in ihrer Bedeutung entscheidend von ihrem geläufigen Gebrauch absetzen. Speziell für europäische Ohren dürften einige Definitionen ungewöhnlich klingen. Im folgenden werde ich versuchen, einige der wichtigsten Begriffe von Olson Poetik näher zu erläutern.

*der KOPF, über das OHR, zur SILBE
das HERZ, über den ATEM, zur ZEILE*¹³⁾

a) Der Atem
Das wichtigste Kriterium für den Bau eines Gedichtes ist der Atem des Dichters: er bestimmt die Länge der Zeile und damit den Umfang bzw. die Dauer des Gedankens. Atem bedeutet nichts anderes als die Kraft, die der Dichter aufwenden kann und muß, um das von ihm aufgenommene »Material« zum Leser zu »transportieren«. Diese Kraft (oder besser: ENERGIE) kann den Bau der herkömmlichen Zeile sprengen. Nur der Vers darf passieren, *worin es dem Dichter gelingt, sowohl das, was er durch sein Ohr aufgenommen hat, wie auch den Druck seines Atems zu registrieren.*¹⁴⁾

Olson nimmt Bezug auf Dante, wenn er den vom Atem bestimmten Sprechrhythmus als the non-literary¹⁵⁾ bezeichnet. Dieses ursprüngliche und im wörtlichen Sinne muttersprachliche Reden ist naturgemäß der Sprache der Regeln (Grammatik, Syntax, Orthographie) überlegen, weil es flexibler, anpassungsfähiger und damit für den Dichter des freien Verses brauchbarer ist.

¹¹⁾ Vgl. Olson, ebda. und Charles Olson: Letter to Elaine Feinstein: in: Charles Olson: Human Univers and other Essays. Edited by Donald Allen, New York 1967, Seite 95.

¹²⁾ Olson, a.a.O., Seite 107.

¹³⁾ A.a.O., Seite 110.

¹⁴⁾ A.a.O., Seite 108.

¹⁵⁾ Olson: Letter to Elaine Feinstein, a.a.O., Seite 95.

Eine weitere Quelle für den Dichter, das ursprüngliche Wort zu finden, ist die Etymologie. Olson nutzt diese Quelle sehr umfassend, indem er weit in die Zeit zurückgreift und auch sehr entlegene Sprachen untersucht (Hopi, Maya, Sanskrit, etc.). Ziel dieser Bemühungen ist :

the replacement of the Classical-representational by the primitive-abstract. (...) I mean of course not all primitive in that stupid use of it as opposed to civilized. One means it now as 'primary', as how one finds anything, pick it up as one does new - fresh / first. ¹⁶⁾

In einem Brief an Cid Corman faßt Olson seine Intentionen in einer sehr kurzen und prägnanten These zusammen: *not taste, but ENERGIE* ¹⁷⁾.

b) die Silbe
Reim/Metrum und Sinn/Klang werden zugunsten der Silbe zurückgestellt. Wenn das vom Ohr des Dichters Aufgenommene Inhalt und Kriterium zugleich ist, dann kann nur die Silbe Bauelement werden. Denn nur sie gestattet die Präzisionsarbeit, die ein vollendetes Gedicht verlangt. Es ist dies eine Arbeit, die ständiges Hinhören verlangt, denn nur so kann das Ohr geschult und in die Fähigkeit versetzt werden, Harmonie von Disharmonie, Echtheit von Falschheit zu scheiden. ...aus der Verbindung von Geist und Ohr wird die Silbe geboren. ¹⁸⁾ Die Silbe ist der Ausgangspunkt, die Wurzel des Gedichts (Sinn = Geist). Die Schönheit entsteht durch diese kleinsten (Klang-) Partikel und den Sinn der Wörter, die aus ihnen zusammengesetzt sind. ¹⁹⁾

c) die Zeile
Sie ist neben der Silbe das zweite Bauelement des Gedichts. Der Inhalt strebt in der Zeile nach seiner Form. Auch hier wird wieder äußerste Konzentration und Aufmerksamkeit gefordert, um das, was an Energie vom Gegenstand des Gedichts ausgegangen ist, unverfälscht und genau zum Leser zu bringen. Jeder Verlust an Aufmerksamkeit bedeutet einen Verlust an Energie und damit an Überzeugungskraft. ²⁰⁾ Die von außen durch das Ohr zum Geist und weiter durch den Atem transportierte Energie findet in der Zeile ihren Ort. Der Zeilenbruch findet dort statt, wo auch die (Gedanken-)Energie abbricht/endet. Die Zeile ist also so lang wie der Atem / die Energie des Dichters reicht.

d) das Feld
Die vom Wortmaterial ausgestrahlte Energie bestimmt die Anordnung der Wörter, der Satzteile, der Sätze auf einer Seite. Die Buch- bzw. Schreibmaschinenseite wird als Einheit zugrunde gelegt (besonders deutlich in den Maximus-Gedichten): Mit visueller Poesie hat das allerdings bis auf wenige Ausnahmen nichts zu tun.

*Die Dinge, die in jedem gegebenen Moment der Komposition (in jedem Moment des Wiedererkennens, können wir sagen) vorkommen, können und müssen genau so behandelt werden, wie sie im Gedicht vorkommen, und nicht aufgrund irgendwelcher Ideen oder vorgefaßter Meinungen von außerhalb des Gedichts; müssen weiter als eine Folge von Dingen in einem Feld solcherart manipuliert werden, daß eine Folge von Spannungspunkten (die sie ja auch sind) so angelegt ist, daß sie **hält**, und zwar genau innerhalb des Inhalts und des Kontexts des Gedichts hält, das sich selbst, durch den Dichter und all dies hindurch, ins Dasein gezwungen hat.* ²¹⁾

¹⁶⁾ A.a.O., Seite 96.

¹⁷⁾ Charles Olson & Cid Corman: Complete Correspondence 1950-1964, Vol. I., Orono, Maine, 1987, Seite 42

¹⁸⁾ Charles Olson: Projektiver Vers, a.a.O., Seite 110.

¹⁹⁾ A.a.O., Seite 109-110.

²⁰⁾ A.a.O., Seite 110.

²¹⁾ A.a.O., Seite 112.

Charles Olson hat zeit seines Lebens darum kämpfen müssen, daß seine Gedichte in der FORM erscheinen konnten, die er für sie vorgesehen hatte. Dazu gehört auch vor allem die Verteilung des Textes auf der Buchseite.

e) Syntax / Grammatik

Die Wirklichkeit ist nicht der Grammatik unterworfen. Folglich ist auch das Gedicht von ihr befreit. Und ebenso wie die starren Versfüße der alten Zeile werden die Regeln der Syntax (und auch die der Grammatik im allgemeinen) gebrochen. Neue, ungeahnte Möglichkeiten ergeben sich. Wie weit der Dichter bei dieser Ausweitung gehen kann und darf wird nicht festgelegt. Wichtig auch hier allein der Glaube daran, daß Wahrheit und Schönheit im Gegenstand selbst liegen.²²⁾ Und diese Schönheit soll neu und erfrischend wirken :

*Ich will noch dies hinzufügen. Ich habe den Eindruck, daß **alle** Teile der Rede plötzlich, bei der Feld-Komposition, sowohl für den Klang wie für perkussive Zwecke, frisch sind, hochsprießen wie unbekannte, namenlose Pflanzen im Gärtchen, wenn du, nächstes Frühjahr, darin arbeitest.*²³⁾

Wie der Dichter die neuen Möglichkeiten einsetzt, ist nicht willkürlich, bleibt nicht ihm überlassen, das ist abhängig vom Objekt (dem »Ding«) seines Schaffens.

f) Der Inhalt

Das Gedicht vereint das Objekt (s.o.) aus der Realität mit dem Subjekt des Dichters, der dadurch nicht mehr nur Medium, sondern Teil der Botschaft wird. Der Mensch, der sich selbst und damit seine Um-Welt so darstellt, trennt nicht mehr zwischen Objekt und Subjekt, und Begriffe wie Objektivismus und Subjektivismus verlieren ihren Sinn.

*You can begin to make yourself master of materials which (my guess is) is EXACTLY THE SORT OF MATERIAL WHICH YOU **ARE** — which you are INTERESTED in — which you will, ahead, BE COMMITTED TO.*²⁴⁾

Die Poetologie Olsons ist letztendlich eine Philosophie des Menschen. Das Gedicht stellt den Menschen wieder in den Zusammenhang der Natur.²⁵⁾

Darauf läuft es hinaus: der Nutzen eines Menschen, für sich und damit für andere, liegt darin, wie er sein Verhältnis zur Natur begreift, zu jener Kraft, der er seine einigermaßen kleine Existenz verdankt. Wenn er ausschwärmt, wird er wenig finden was er besingen könnte, außer sich selbst, und sein Singen, solch paradoxe Wege geht die Natur, wird sich an künstliche Formen hängen, die sich außerhalb seiner selbst befinden. Doch wenn er in sich verharrt, wenn er über die Grenzen seiner Natur nicht hinausdrängt, da er ja Teil der größeren Kraft ist, wird es ihm möglich sein zu lauschen, und was er durch sich hindurch hört, werden Geheimnisse sein, die die Dinge mit ihm teilen. Und durch ein Gesetz der Umkehrung werden seine Formen ihre eignen Wege gehen. In diesem Sinn führt der projektive Akt, nämlich der Akt des Künstlers in dem größeren Feld der Dinge, auf Dimensionen, die größer sind als der Mensch. Denn im Augenblick, wo jemand in vollem Umfang zu reden anfängt, ist es sein Problem, dem Werk die eigne Ernsthaftigkeit zu verleihen, eine Ernsthaftigkeit, die hinreicht, das Ding, das er schafft, zu bewegen, seinen Platz neben den Dingen der Natur einnehmen zu wollen. Das ist nicht leicht. Die Natur geht mit Ehrfucht vor, selbst wo sie zerstört. (Ganze Arten gehen unter mit einem Knall.) Aber der Mensch unterscheidet sich durch den Atem von anderen Lebewesen. Der Klang ist eine Dimension, die er erweitert hat. Die Sprache ist einer seiner stolzesten Akte. Und wenn der Dichter sich auf dies alles gründet, da es in ihm ja bereitliegt (in seiner Physiologie, wenn man will, aber es ist das, was in ihm lebt, mit allem was dies

²²⁾ Vgl. Olson: Letter to Elaine Feinstein, a.a.O., Seite 95.

²³⁾ Olson: Projectiver Vers, a.a.O., Seite 113.

²⁴⁾ Charles Olson & Cid Corman: Correspondence, a.a.O., Seite 210.

²⁵⁾ Vgl. auch Olsons Ausführungen in seinem Essay 'Human Universe', in: Charles Olson: Human Universe and other Essays, New York 1967.

beißt), dann wird er, wenn er von diesen Wurzeln aus zu reden bereits ist, in jenem Bereich arbeiten, in welchem die Natur ihm Profil verliehen hat, projektives Profil. ²⁶⁾

3

Darauf läuft es hinaus : der Nutzen eines Menschen, für sich und damit für andere, liegt darin, daß er überhaupt etwas begreift; begreift von dem, was in ihm und um ihn herum vor sich geht. Es wäre sehr gut, wenn es gelänge, mehrere MenschenKräfte zu bündeln, damit endlich 1 Ton hörbar wird, der uns ergreift. Doch wenn der Egozentriker nur auf sich schaut, wenn keine Verknüpfungen stattfinden, wird es ihm nie gelingen, etwas neues, etwas, das für uns alle wesentlich werden könnte, zu finden. Doch wenn er redet, er, der Zwerg, der auf den Schultern von Riesen steht, wird das, was er sagt, weit über ihn hinausweisen, aber das ist nicht sein Verdienst. Und das Gesagte wird seinen Platz einnehmen auch unter den Dingen, die nicht vom Menschen geschaffen wurden; d.h. ein Gedicht ist so schön und bedeutend wie eine schöne und kluge Frau. (Be)hüten wir die Dinge, lassen wir es nicht zu, daß Pflanzen, Tiere und Kunstwerke (wieder) von der Erdoberfläche verschwinden. Schießen wird unsere Gedichte wie Pfeile in die Zukunft hinaus.

Nehmen wir das, was vorhanden ist – und machen es neu!

Die Befreiungsschläge der drei großen amerikanischen Dichter (Williams – Pound – Olson) waren gewaltig, sind aber nur zögernd und z.T. halbherzig übernommen, abgewägt bzw. weitergeführt worden. Ein Versuch, diese Gedankenwelten in Deutschland bekannt zu machen, unternahm der bereits erwähnte Rainer M. Gerhardt. Er scheiterte an der Ignoranz der deutschen Leser; er scheiterte, weil er zu früh kam (1952/54). Mittlerweile gibt es im deutschsprachigen Raum eine Williams- und eine Pound-Ausgabe. Von Charles Olson besitzen wir nur Fragmente seines Werkes (Klaus Reichert hat sich hier sehr verdient gemacht). ²⁷⁾ Lesen wir dieses Werk neu!

Ein Halbjahrhundert ist vergangen; Wahrheiten bleiben. Die Kerne werden freigelegt und neu ummantelt, bekommen ein neues Kleid.

**These: In jedem Gedicht ist die gesamte literarische Tradition enthalten.
Es ist alles gesagt worden.
So oder so – ;
aber : es muß neu gesagt werden.**

4

Jedes Verständnis ist ein Mißverständnis, jede Form eine Lüge. Es gibt keine Zusammenhänge. Wenn du dich entschließt, ein Wort neben das andere zu setzen, dann suggerierst du, daß es einen Sinn gibt, der sich von selbst – oder mit Mühe – erschließen läßt. Es paßt nichts zusammen – und das ist gut so. Und du, du alter Tölpel, siehst immer wieder Zusammenhänge dort, wo sie nun wirklich nicht sind, weil es sie nie und nirgendwo gab und gibt. Es gibt und wird geben nur

²⁶⁾ Olson: Projectiver Vers, a.a.O., Seite 118-119.

²⁷⁾ Charles Olson: — Gedichte. Frankfurt/Main (edition suhrkamp 112) 1965
— West. Berlin (Literarisches Colloquium) 1969
— Nennt mich Ismael. Über H. Melville. München (Hanser Verlag) 1979
— Das Postamt. Eine Erinnerung. Augsburg (Maro Verlag) 1997
— Ich jage zwischen Steinen. Briefe und Essays. Bern (Gachnang & Springer) 1998

das Vereinzelte, das Isolierte, das Fragment. Nur im Zusammenhang der isolierten Wörter geschieht - wenn überhaupt – Literatur. Wenn ich FORM ablehne, wie kann ich reden ... ist doch Sprache immer auch Form ... wie kann ich weiterschreiben, wenn ich weiß, daß ich lüge? Wie kann ich Qualität erreichen, wenn ich nicht in der Lage bin, das Bestehende zu überwinden oder wenigstens durch das Schreiben so zu kritisieren, daß sich interessante neue Aspekte auftun? Wie gelingt es mir, den alten Formen und Inhalten zu entgehen?

Ich stelle mir keinen Leser vor. Es gibt ihn nicht. Niemand schreibt für niemand. Was sich ein Autor (jeder Autor) bei einem Wort gedacht hat, ist scheißegal. Ich werde es ja doch nicht erfahren. Was ich kann ist: versuchen, mich hineinzusetzen in das Geschriebene, um zu sehen: Was geschieht in mir? Gelingen mir neue Erfahrungen / Erkenntnisse? Sie können mir gelingen, wenn ich neue Formen finde, die meine Fähigkeit, zu verstehen, verbessern.

Wenn ich in einem Biergarten sitze, vor mir das Bier, links vorn die Tafel mit den (alltäglichen) Angeboten, etwas weiter rechts eine (unheimlich langbeinige) Blondine, hinter mir ein kläffender Köter, in meiner Hand ein Roman. Ich lese zufällig wie in einem Zwinger ein Dackel (in einem Sack) erschlagen wird, da kommt der Kellner und bringt mir ne Currywurst ... and so on ... – Wie soll da ein (um einmal mit dem von mir wenig geschätzten Handke zu reden) 'ein die Einheit begehrendes Streben' möglich sein ... Alle diese (auch und vor allem Romanschriftsteller) Einheitsideologen sind doch gottverdammte Lügner ... Es gibt nur das Fragmentarische ... Die Einheit ist ein metaphysisches Gespenst und gehört in den Bereich der Priester ... Sie kann ganz nützlich sein, wenns einem schlecht geht und man ein schönes Gefühl haben möchte ... also aus therapeutischen Gründen ... Da aber der Schriftsteller kein Therapeut oder Priester (vgl. Arno Schmidt) ist, kann er die Welt nur fragmentarisch darstellen; oder: *als epischen Wassersturzes, der von Schwelle zu Schwelle schäumt als Beispiel überlegenen Zerfalls, aber doch genau so unten ankommt wie ol' man river...*

Und immer wieder das gleiche Problem: daß das, was da auf dem Papier erscheint, nicht das ist, was ich mir vorgestellt habe. Die Differenz ist tödlich. Nie und nimmer scheint sie aufhebbar, ist ewig und allgegenwärtig. In seltenen Glücksmomenten scheint sie aufgehoben, um später so gewichtiger zu erscheinen. Die Selbsttäuschung nimmt manchmal bedrohliche Ausmaße an und bringt mich dazu, zu glauben, jetzt hätte ich es geschafft, jetzt wäre es mir gelungen, dem Bild in meinem Kopf das richtige Wort zu geben und dieses Wort in die richtige Form zu bringen. – Wie soll auf dieser Basis eine Kommunikation zwischen mir und einem Leser möglich werden?

Der Dichter ist ein Wesen, das sich verhält, nicht nur gegen sich selbst, sondern vor allem gegenüber seiner Umwelt. Anders als z.B. Gottfried Benn, dessen Gedichte um nichts als den Autor kreisen, ist der Poet ein soziales Wesen. Benn ist für viele (immer noch) der Prototyp des unpolitischen Dichters, der in seinem solipsitischen Nihilismus erstarrte. Ziel ist also der Ausgang des Poeten aus seiner selbstverschuldeten Isolation, die sich zwangsläufig aus dem Benn'schen Nihilismus ergibt, und der Übergang ins Gespräch.

Das spezifisch Politische liegt allerdings nicht nur in den Inhalten, sondern vor allem in der Form, im Machen. Es geht um neue Möglichkeiten des Sehens, um eine Änderung der Wahrnehmungsstrukturen. Es geht um Genauigkeit, Klarheit (was immer das sein mag) und Sauberkeit der Mittel und Methoden; oder – mit anderen Worten: *Genauigkeit kommt immer der Schönheit zugute und richtiges Denken dem zarten Gefühl.* (David Hume)

Dem Dichter stehen (immer noch) zwei grundsätzlich verschiedene Möglichkeiten zur Verfügung, ein Kunstwerk zu schaffen: aus der Kraft seines eigenen Ichs (Stil) oder aus den bereits vorhandenen kulturellen, literarischen Möglichkeiten (Manier). Wobei einschränkend gesagt werden muß, daß Stil heute, nach Ge- und Verbrauch fast aller vorhandenen

Möglichkeiten ein nur noch schwer begehbarer Weg ist. Ich will hier nicht den überstrapazierten und ausgelutschten Begriff der 'Postmoderne' ins Feld führen, aber – entscheidend ist: wer weiterkommen will, muß auch weitergehen.

Ein Dichter, der nur bereits vorhandene Formen benutzt, auch wenn er sie bis zur Meisterschaft vorantreibt und beherrscht, ist von wenig Interesse. Ein solcher Poet ist nur ein fleißiger Arbeiter, aber kein origineller Kopf. Er ist ein Sammler, kein Genie.

Das alles ist nicht besonders aufregend und neu und man muß sich auch nicht unbedingt mit diesen Dingen beschäftigen. Ich würd's auch nicht tun, wenn nicht 90% der aktuellen Produktion aus diesen Elaboraten bestünde. Man muß sich durch den Dschungel arbeiten, um zum Tempel zu gelangen.

Niemand kann zu seinem Glück gezwungen werden; niemand kann dazu gezwungen werden, alle Möglichkeiten, die in reicher und vielfältiger Weise in ihm stecken, zu entfalten. Ein sich selbst Beschränkungen auferlegender Dichter kann nur langweilige Texte schaffen. Es muß immer wieder diese unendliche Vielfalt der menschlichen Möglichkeiten und Fähigkeiten betont und vom Gedicht die gleiche Vielfalt gefordert werden. Das bedeutet nichts anderes als das freie und durch nichts eingeschränkte Gedicht. So reich wie der Mensch, so reich sollte auch das ihn beschreibende und betreffende Gedicht sein.

Poesie muß also befreit werden von allen Einschränkungen, sei es formaler oder inhaltlicher Art. Der freie Vers, wie wir ihn z.B. von Charles Olson kennen, scheint auch heute noch eine der wenigen Möglichkeiten, dieser Sicht von Mensch und Gedicht gerecht zu werden.

Freiheit heißt hier: die leere Seite. Auf ihr breitet sich das Gedicht aus. Wie sich das Gedicht auf dem Blatt ausbreitet, wird von ihm selbst bestimmt. Die weißen Stellen sind ebenso wichtig für die Gesamtaussage des Textes wie die schwarzen Spuren. Die traditionelle Strophenform ist eine Sache, die Anordnung des neuen Verses eine andere. In der Substanz allerdings gibt es keinen Unterschied. Das Gedicht verläuft auf der Seite, gibt dem Wort die Bewegung, von der der Leser geführt wird. Ausgangspunkt dieser Bewegung ist der Impuls, der den Schrei(b)prozeß in Gang setzt. Die SchreibArbeit besteht darin, den Text so auf der Seite zu ordnen, daß der Ausgangsimpuls sichtbar bleibt und die Lektüre zu Ergebnissen führt, die der Verfasser zwar nicht vorhersehen kann, die aber doch (zumindest teilweise) von ihm mitbestimmt werden. Ausgangspunkt und Ergebnis bleiben unsichtbar. Sichtbar wird allein der Text – das Mittelstück eines nicht endenwollenden Prozesses. Natürlich gibt es Differenzen zwischen den einzelnen Stationen, aber es gibt auch den Kern, das Unveränderbare, das, was im auslösenden Gegenstand, im Gedicht selbst und im Leser im Moment der Lektüre vorhanden ist. Dieser Kern ist gleichsam jeweils von einer unterschiedlichen Hülle umgeben. Welche Unterschiede diese Stationen kennzeichnen, bleibt der Interpretation / Untersuchung des einzelnen Gedichtes vorbehalten; es gibt keine unumstößlichen, unveränderlichen Unterschiede.

Die Wirklichkeit ist nicht der Grammatik unterworfen: Folglich ist auch das Gedicht von ihr befreit. Und ebenso wie die starren Versfüße der alten Zeile werden die Regeln der Syntax gebrochen, können gebrochen werden. Neue, ungeahnte Möglichkeiten ergeben sich. Wie weit der Dichter bei dieser Ausweitung gehen kann und darf, wird nicht festgelegt. Es gibt nur die Wahrheit des Gedichtes und die Schönheit des Bildes in der Lektüre des Lesers. Wie der Dichter die neuen Möglichkeiten einsetzt, ist nicht willkürlich, bleibt nicht allein ihm überlassen; es ist abhängig vom Objekt seines Schaffens.

Rolf Dieter Brinkmann schreibt: *Ich hätte gern viele Gedichte so einfach geschrieben wie Songs. Leider kann ich nicht Gitarre spielen, ich kann nur Schreibmaschine schreiben, dazu nur stotternd, mit zwei Fingern.*

Vielleicht ist mir aber manchmal gelungen, die Gedichte einfach genug zu machen, wie Songs, wie eine Tür aufzumachen, aus der Sprache und den Festlegungen raus. Mag sein, daß deutsch bald eine tote Sprache ist. Man kann sie so schlecht singen. ²⁸⁾

Was ich möchte ist: die Ränder abgrasen. Die Ränder der fetten Weide, auf der sich die Ochsen des Allgemeinen tummeln, um sich von ihrer Operation zu erholen. Kastriert wie sie sind, ist ihnen der Blick fürs Entscheidende verlorengegangen. Gefühle wie »Liebe & Haß« sind ihnen fremd. Verliert sich mal ein Stier in ihr Revier, werden sie aufgescheucht: Dann rotten sie sich zusammen und vertreiben den ungebetenen Eindringling.

An den Rändern des Allgemeinen findet das Leben statt. Dort findet man die schönsten Blumen.

Peter Handke schreibt: *Eine Zeitlang schwebte es mir vor, die einzelnen Ereignisse, den Berg und mich, die Bilder und mich, zu beschreiben und in unverbundenen Fragmenten nebeneinander zu stellen. Dann sah ich aber das Fragmentarische hier als das Wohlfeile, weil es nicht das Ergebnis einer die Einheit begehrenden und vielleicht dann scheiternden Anstrengung sein würde, sondern vorweg eine sichere Methode.* ²⁹⁾

Das Fragmentarische als Methode! – Man muß schon weit gehen, um solch blühenden Unsinn zu finden! Wahrnehmung ist nur fragmentarisch möglich, – und: eine die Einheit begehrende Anstrengung kann nur Lüge sein, da sie etwas vortäuscht im Sinne einer unmöglichen, weil nicht (un?)menschlichen Utopie. Es gibt keine Einheit. Und wer versucht, sie als möglich zu bezeichnen, ist ein Scharlatan. Die Welt abzubilden – so wie wir sie (zwangsläufig unvollständig und voller Brüche) erkennen können: das scheint mir die Aufgabe der Literatur zu sein. Nicht eine vermeintliche (illusionäre) Einheit zu proklamieren : das ist die Aufgabe der Priester. Nur das Fragment sagt die Wahrheit.

Rolf Dieter Brinkmann schreibt: *Ich ziehe einen anderen Zettel aus der Mappe mit flüchtigen Notizen für dieses Nachwort hervor. Auf dem Zettel steht, jedes Gedicht, noch das perfektteste, in sich geschlossenste, vollendeste Gedicht ist ein Fragment. Ich kann zugeben, ich verstehe das nicht. Die fragmentarische Form, die ich verschiedentlich benutzt habe, ist für mich eine Möglichkeit gewesen, dem Zwang, jede Einzelheit, jedes Wort, jeden Satz hintereinanderzulesen, und damit auch logische Abfolgen zu machen, wenigstens für einen Moment nicht zu folgen. Eine andere Möglichkeit sind die unverbundenen Vorstellungen, von einem Satz oder einem Satzteil zum nächsten jeweils ein anderes Bild zu bringen. Ist das neu? Nein, alles ist doch da! Diese springende Form, mit den Zwischenräumen, die vorhanden sind, Gedankensprünge, Abbrüche, Risse, und neu ansetzen, nach dem zuletzt Geschriebenen, hat mir jedenfalls die Gelegenheit mehrerer Abflüge gegeben.* ³⁰⁾

Schreiben ohne Buchstaben aufs Papier zu malen; keine Schriftzeichen. Literatur, die sich im LEBEN ausdrückt, in den Körperbewegungen, im Gehen ... Kein Eifer, sondern ein Vorübergehen, ein Hauch, ein Streifen, ein Bewegtwerden von etwas, das nicht festgehalten wird. Deshalb die längeren Unterbrechungen in der Fortführung des Textes ohne Ende. Text ohne Ende. Fortschreibung. Keine Bücher. Nur ein Buch. Alle Texte sind Teile eines Buches. Alle Bücher sind Teile eines einzigen Buches in mehreren Fortsetzungen ...

²⁸⁾ Rolf Dieter Brinkmann: Westwärts 1 & 2. Gedichte, Reinbek 1975, Seite 7.

²⁹⁾ Peter Handke: Die Lehrer der Saint-Victoire, Frankfurt/Main 1984, Seite 78.

³⁰⁾ Rolf Dieter Brinkmann: Ein unkontrolliertes Nachwort zu meinen Gedichten, in: Westwärts 1&2. Gedichte. Erweiterte Neuauflage, Reinbek 2005, Seite 263.

Franz Blei :

Apologetisches (1915)

Diese Schrift kommt über die Bannmeile unserer Großstädte nicht hinaus. Das liegt am Gegenstand, der nur bedingt ein deutscher, sicher aber keiner des deutschen Volkes oder des Volkes überhaupt ist. Was wir mit dem hohen Namen des Volkes auszeichnen, hat keine heutige Literatur, und das, was wir so nennen, hat das Volk nicht, sondern ein Publikum. Dieses aber lebt in seltsamer Durchwerfung der Klassen und Stände, Bildungen und Bräuche bloß in den Städten, in denen der »moderne« Mensch, des Publikums Einzelwesen, wandernd unstet zu hausen meint, indem er mietet, und wo allein er konstituiert wird von der Presse als seiner »Wirklichkeit« und von dem Theater als dem »schönen Schein seiner Wirklichkeit«. Den bürgerlichen, »modernen« Menschen der großen Städte mit dem heutigen Menschen schlechthin zu identifizieren und eine allgemeine Jammerklage über diese schlimme Welt, in der wir leben, anzustimmen, wäre ebenso anmaßende Frechheit wie absurder Aberglauben. Ein fundamentales Urteil über eine Zeit ist nicht durchaus abzugeben, weil sie schlechte Verse und Theaterstücke (... und Literatur, Anm. d. Hg.) hervorbringt und weil deren Verfasser vergeblich die Prytanen suchen. Auch dann wäre ein solches Urteil unsinnig, wenn es dieser Zeit beliebte, ihre schlechtesten Schreiber ihren weniger schlechten vorzuziehen. Hätte Hartmann von Aue zufällig nicht gelebt, so wäre deshalb kein Raunzen durch jenes Jahrhundert als ein verunglücktes gegangen, und wäre er über einen schlechten Dichter seiner Tage übersehen worden, so wäre sicher kein Gundelfinger aufgestanden, um deshalb über dieses sein saeculum seinen Fluch zu sprechen.

Mit dieser lokalen Einschränkung auf den »modernen« Menschen ist auch schon die Frage nach der Wichtigkeit des behandelten Gegenstandes hinreichend beantwortet: ganz klein lebt er in einer kleinen abgesonderten, wenn auch lauten Welt, und das Geschrei, das sie aufrührt, täuscht uns über ihre Zahl noch über die Kraft ihrer Lungen. Das ob dieses Geschreis manchmal ein wenig aufhorchende Schweigen von Millionen ist eindringlichere Rede. Die Kunst ist längst keine Äußerung einer Gemeinschaft mehr, an welcher diese Gemeinschaft teilhat, schöpferisch teilhat, denn es gibt keine Gemeinschaft mehr; ist auch seit etwa hundert Jahren keine Sache der dünnen Bildungsschicht mehr, die sie aufnahm und hegte, denn diese ist verschwunden als huldvoller Faktor; sondern ist des Publikums, das irgendwas, -wer, -wie, alles und niemand, unverbunden und unverbindlich, gestalt- und haltungslos ist, und das nur euphemistisch von sich sagt, daß es an einem Theaterstück »teilnimmt« - als ob es die Gläubigen im Meßopfer wäre -, während es sich höchstens interessiert. Hier ein entwurzeltes »Publikum«, auf der anderen Seite entwurzelte Verfasser, die in ihrer abstrahierten Welt leben und zur anderen »wirklichen« Welt »Beziehungen« haben und »Berührungspunkte«.

Aber dieses Kleine, das sich im Dunstkreis der großen Städte abspielt und von da ausstrahlt, ist ein Stück der Welt. Wir brauchen es nicht zu lieben, aber völlige Mißachtung würde es wichtiger nehmen als es ist, und würde es so wichtig machen als es gern sein möchte, als zu sein es die Attitüde hat. Kein reiner Geist ist in diesem Dunstkreise am Werke, doch Geist, der sich verbreitet, immerhin. Selbst das Evangelium kann den Bösen nicht unterschlagen. Er ist da an seiner Stelle. Wäre Kritik nicht schon bis auf das Wort selber verludert und alles Normativen ganz verlustig, ich erklärte das Folgende als ein kritisches Vorhaben, bestimmt, diesen sozusagen urteilenden »modernen« Menschen zumindest wieder den Glauben an ein Normatives, an einen Kanon des Verhaltens zu predigen, wenn auch nicht dieses Normative selber zu geben. Denn wer Urteile nicht auch vollstrecken kann, soll keine fällen; anders macht er das Gericht zur Farce. Die Kritik ist längst kein Tribunal des

Gerichtes mehr, sondern ein Vermittlungsamt, gedrängt voll von Autoren und Rezensenten, beides meist in einer Person vereint. Die Macht, dies zu verändern, ist weder vom Willen noch vom Talent allein abhängig; denn in der Konstitution unserer Kunst sowohl wie in der der Kunstaufnehmer sind Elemente wirkend, die der verstrickten sozialen Struktur angehören und vom Kritiker einer Lösung vielleicht zuzuführen, aber nicht aufzuheben sind.

★ ★ ★