
Wie werde ich ein verdammnt guter Schriftsteller?

Herausgegeben von
Josef Haslinger und
Hans-Ulrich Treichel
edition suhrkamp

SV

edition suhrkamp 2395

In den angelsächsischen Ländern gibt es das Fach »creative writing« und in Deutschland zahllose Ratgeber, die den schnellen Weg zum Bestseller versprechen. Kann man jedoch literarisches Schreiben überhaupt lernen, kann man es lehren? Gibt es einfache Rezepte, die aus einem schlechten Text einen guten machen? In diesem Band kommen Autoren zu Wort, die alle am Deutschen Literaturinstitut Leipzig studiert oder gelehrt haben. Sie berichten aus der Praxis ihrer eigenen Schreibentwicklung sowie über ihre Erfahrungen, Schwierigkeiten und die Möglichkeiten, literarisches Schreiben beizubringen. Die Spannweite reicht dabei von Lyrik über Prosa, Essay, Drama bis zu Drehbuch und Literaturkritik; entstanden ist kein »Ratgeber«, sondern eine Sammlung von Erfahrungsberichten von Autoren, die mit der Unterrichtspraxis vertraut sind und wissen, wo die Probleme derer liegen, die sich dem Schreiben anvertrauen wollen.

Wie werde ich
ein verdammt guter
Schriftsteller?

Berichte aus der Werkstatt

Herausgegeben von Josef Haslinger
und Hans-Ulrich Treichel

Suhrkamp

4. Auflage 2021

Erste Auflage 2005

edition suhrkamp 2395

© Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 2005

Suhrkamp Taschenbuch Verlag

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.

Satz: Jung Crossmedia Publishing, Lahnau

Printed in Germany

Umschlag gestaltet nach einem Konzept

von Willy Fleckhaus: Rolf Staudt

ISBN 978-3-518-12395-9

Inhalt

Vorwort

7

Norbert Hummelt:

Anstiftung

11

Juli Zeh:

Von der Heimlichkeit des Schreibens

29

Katja Lange-Müller:

Ausführliches Protokoll
einer unverwüstlichen Leidenschaft

37

Werner Fritsch:

To sound like yourself

48

Burkhard Spinnen:

Genie in der Schulbank

66

Jo Lendle:

Wer blinzelt, gewinnt

83

Dagmar Borrmann/Gottfried Fischborn:

Szenisches Schreiben – Ein Erfahrungsbericht

90

Kristof Magnusson:

Ich, das Drama und Robert McKee

109

Alfred Behrens:
Das Drehbuch ist der Traum von einem Film
122

Tilman Krause:
Literaturkritik ist Gespräch
142

Michael Lentz:
Warum steht jetzt da, was da steht?
156

Josef Haslinger:
Warum Creative Writing?
176

Hans-Ulrich Treichel:
Der Schriftsteller, der nicht schreibt
192

Hinweise zu den Autorinnen und Autoren
207

Vorwort

Es gibt keinen Königsweg, um Schriftsteller zu werden. Es gibt noch nicht einmal wirklich brauchbare Rezepte, an die sich derjenige halten kann, der das Schreiben erlernen, der Gedichte, Erzählungen, Romane oder Theaterstücke schreiben möchte. Ratschläge freilich gibt es viele, sinnvolle und weniger sinnvolle, und darunter auch einige von schlagender Simplizität, gegen die man sich einfach nicht wehren kann: »Schreibe jeden Satz so, daß der Leser auch den nächsten lesen will«, kann man in einem Schreibratgeber lesen.

Das klingt auf den ersten Blick vollkommen überzeugend, erweist sich aber schon auf den zweiten als höchst problematisch. Wer ist denn überhaupt ›der Leser‹? Gibt es ihn als identifizierbare Größe? Und sollte sich ein Schriftsteller überhaupt nach einem zu erwartenden Lesergeschmack richten? Und wie muß so ein Satz beschaffen sein, damit der Leser geneigt sein könnte, davon auch noch einen zweiten zur Kenntnis zu nehmen? Wie ein Satz Kafkas? Wie einer von Thomas Mann? Oder von Georg Büchner oder Arno Schmidt?

Wir wissen es nicht. Niemand weiß es. Und schon gar nicht diejenigen, die von sich behaupten, sie wüßten *Wie man einen verdammt guten Roman schreibt*, um James N. Freys Schreibratgeber zu zitieren, auf den sich auch der Titel der vorliegenden Essay- und Aufsatzsammlung nicht ohne ironische Absicht bezieht.

Das heißt freilich nicht, daß man einem Schriftsteller keinen guten Rat in bezug auf sein Handwerk geben könnte – und daß man als Autor keinen Rat entgegennehmen möchte. Und das heißt auch nicht, daß man als jüngerer Mensch, der schreiben möchte, nur vor der Alternative steht, entweder begabt zu sein – oder eben nicht. Auch literarische Begabung ist eine dynamische Größe. Wo keine zu sein scheint, kann sich gegebenenfalls noch eine zeigen. Und wo eine zu sein scheint, kann diese sich möglicherweise niemals so produktiv entfalten, wie sie es verdient hätte.

Die Wege künstlerischer und literarischer Entwicklung hängen von vielen Umständen und Einflüssen ab und sind in der Regel

nicht planvoll organisiert und organisierbar. Doch gibt es einige wenige elementare Voraussetzungen, ohne die eine schriftstellerische Entwicklung sicher nicht denkbar ist: Dazu gehört ohne Zweifel ein starker Schreibwunsch, wenn nicht gar ein Schreibzwang. Wer schreibt, der tut es meist, weil er es – aus welchen Gründen auch immer – tun muß. Doch ein Schreibwunsch oder gar Schreibzwang ist noch keine Garantie für gelingendes Schreiben. Es kann, im schlechtesten Falle, ein lebenslanger Schreibwunsch und lebenslanges Schreiben durchaus zu literarisch nichts Nennenswertem führen. Doch davon erfährt die Welt dann in der Regel auch nichts.

Zu dem Schreibwunsch sollte also auch das hinzukommen, was gemeinhin literarische Begabung genannt wird, auch wenn diese schwer zu fassen und zu definieren ist. Wenn die Begabung sich jedoch zeigt, dann kann sie in der Regel auch erkannt werden. An der Musikalität eines Textes beispielsweise, seinem Ton und an dem, was man Stil nennt, und sei dieser noch so unausgereift.

Neben dem Schreibwunsch und der Begabung gibt es noch ein Drittes, was den Schriftsteller ausmacht: seine Biographie. Kindheit, Jugend, Familie, soziale, sprachliche und geographische Herkunft gehören naturgemäß zu den entscheidenden Ressourcen literarischer Imagination und Produktivität. Selbst und natürlich auch dann, wenn nichts davon in einem Werk auftauchen oder jemals thematisch werden sollte. Und natürlich ist auch die Biographie jedes einzelnen und sind die Umstände seiner Herkunft und seines Aufwachsens etwas, dem er sich nicht planvoll überlassen kann, sondern in die er sich vom Schicksal hineingestellt sieht.

Wenn Begabung, Biographie und Schreibwunsch auf günstige Weise miteinander kommunizieren, dann hat der Schreibende eine Chance, zum Schriftsteller zu werden, wenn er es denn unbedingt möchte. Das geschah und geschieht in der Regel auf ganz individuelle und zumeist autodidaktische Weise. Das kann aber auch auf institutionelle Weise geschehen. In den USA ist dies schon seit beinahe einem Jahrhundert in den Creative Writing Programs zahlreicher Colleges und Universitäten der Fall. In Deutschland grob geschätzt erst seit den letzten zehn bis zwanzig Jahren – an der Universität der Künste in Berlin beispielsweise, der Universität Tübingen, an der Universität Hildesheim oder auch am Deutschen Literaturinstitut der Universität Leipzig, das

1995 seine Lehrtätigkeit aufgenommen hat und in diesem Frühjahr sein zehnjähriges Jubiläum begeht.

An keinem der genannten Ausbildungsinstitute kann man, um den Titel eines weiteren Ratgebers zu zitieren, *Garantiert schreiben lernen*, wohl aber kann man dort, und hier sprechen die Herausgeber dieses Bandes natürlich auch pro domo, Schreiberfahrungen gleichsam unter Laborbedingungen intensivieren und konzentrieren. Auch das Studium am Leipziger Literaturinstitut kann weder eine erfolgreiche Laufbahn als Schriftsteller noch die Erarbeitung gelungener Literatur garantieren, wohl aber kann es Schreibprozesse initiieren und diese praktisch und theoretisch über einen Zeitraum von drei Jahren begleiten.

Es gibt, wir haben es anfangs gesagt, keinen Königsweg, um zum Schriftsteller zu werden. Und auch die institutionelle Schreibausbildung kann ein solcher nicht sein. Wer gegen eine institutionalisierte Schreibausbildung einwenden möchte, daß Goethe niemals einen Schreibkurs besucht hat, der hat vollkommen recht. Auch von Franz Kafka oder Thomas Mann wissen wir nichts dergleichen. Wir wissen aber auch, daß wohl kein Autor ganz allein und in völliger Autonomie seinen Text zur Druckreife bringt. Wenn es nicht die eigene Familie oder der jeweilige Partner ist, dem man seinen Text zuerst zeigt oder vorliest und sich gegebenenfalls gute Ratschläge holt, dann ist es in der Regel der Verlagslektor, den es trotz aller Unkenrufe noch immer als unersetzlichen ersten oder auch zweiten Leser eines Manuskriptes gibt. Insofern ist der Schreibprozeß auch des zurückgezogensten Autors wohl niemals ein ganz autonomer – so wie auch innerhalb einer institutionalisierten Schreibausbildung der eigentliche Schreibvorgang in der Regel in schönster Isolation und zu Hause geschieht.

Erst wenn ein Text vorhanden ist, kann auch mit ihm gearbeitet werden. Das gilt für die Studierenden des Literaturinstituts genauso wie für alle anderen Schreibenden. Wobei diese Arbeit bei ersteren zwar in Seminaren stattfindet, aber niemals einer einheitlichen Methode noch einer wie auch immer gearteten einheitlichen Vorstellung davon verpflichtet sein kann, was gute Literatur ist oder zu sein hat. Das ist unseres Erachtens nicht nur eine intellektuelle und künstlerische Selbstverständlichkeit – dafür garantiert auch die Verschiedenheit der Lernenden und Lehrenden.

Diese Verschiedenheit soll auch in den Beiträgen dieses Sammelbandes dokumentiert werden. Die Verfasser eint, daß sie ent-

weder als Lehrende oder als Studierende oder auch in beiden Funktionen dem Leipziger Literaturinstitut verbunden waren oder weiterhin verbunden sind. Es kommen Lyriker, Erzähler und Dramatiker ebenso wie Literaturkritiker, Dramaturgen, Theaterwissenschaftler und Drehbuchautoren zu Wort. Die Herausgeber haben alle von ihnen gebeten, ihre jeweils eigenen ›Schreibgeschichten‹ zu erzählen, sei es aus ganz persönlicher und autobiographischer oder auch aus unterrichtspraktischer Sicht.

J. H./H. U. T.

Norbert Hummelt

Anstiftung

I

frühling im hyde park

denk nicht ich denk an dich
die natur ist doch auch was
wert farben formen verwirrt
zerfließen schatten werden
welt. fand kein wasser
noch trocken die brunnen
mattgrüne möwen kreischen
wiesen. wachsen lindlau krokusse
und blühend: luft. bricht
sonne durch wolken: spannt regen-

-bogen. fuhr fort von dir
übers meer, wo die
tauben tanzen torkeln
übers meer, wo du
nicht bist bin ich du
bist zu haus hab meine ruh
ich muß schließlich arbeiten.
also: farben formen verwirrt
zerfließen schatten werden –
du?!

versteckst du dich etwa irgendwo
dort zwischen diesen spröden bäumen
bleckst deine blöden blauen augen
und lachst auch noch. läßt mich
nicht arbeiten in ruh, gedichte
malen von diesem blöden
frühling. oder warst du's doch

nicht? anyway, mein herz ist hin
und die ruh fällt mir schwer, ich
find sie wohl auch diesen
frühling nicht mehr, fahr
oder flieg oder schwimm gleich

nach haus. farblos. formlos. verwirrt
übers meer, oder sonstwohin.
auch da ist frühling, und du
sowieso

Nach zwei Wochen London, im März 1986, hätte ich beinahe mit dem Schreiben aufgehört. Nach zwei Jahren tastender Versuche in Richtung einer Kurzprosa, die immer kürzer wurde und dann ganz ausblieb, nachdem ich mich erst der scheinbaren Sicherheit der Fremdsprache Englisch anvertraut und dann im Deutschen die Kluft zwischen Sagen und Fühlen, die Unzulänglichkeit meines Ausdrucksvermögens mit jedem Versuch schmerzhaft in Erfahrung gebracht hatte, gab ich mir noch diese zwei Wochen. Wenn ich darin nichts zustande brächte, so mein Entschluß, sollte es das gewesen sein. Meine Absichten gingen vage aufs Erzählerische, konkrete Ideen gab es keine, ich wartete auf das, was man Eingebung nennt. An einem der letzten Tage setzte ich mich auf eine Bank im Hyde Park, nah bei einem Brunnen, mit Notizbuch und Stift. Eine Geschichte wollte nicht kommen. Um nicht völlig untätig zu sein, machte ich mir Notizen zu den Dingen, die ich sah. Im Brunnen kein Wasser. Krokusse. Einfach so. Und dann geschah etwas. Die Krokusse wuchsen da, im grünen Gras. Dann standen sie als Wort im Notizbuch und sahen mich an. Ich sah auf die Wiese, ich sah in die Luft und wieder aufs Papier. Da waren Augen. Worte. Ein Du. Ich begann, die Worte hin- und herzuschieben, in meinem Kopf. Mit dem Stift in meiner Hand. Im Brunnen kein Wasser: noch trocken die Brunnen. Da war ein Puls in diesen Worten, und indem ich sie einzeln und dann zu mehreren in die Hand nahm, nahm mich etwas bei der Hand und führte mich, hin zu einem ersten Gedicht. Ich sah, daß es gut war.

War es gut? Die Meinungen in der Autorenwerkstatt an der Uni Köln, wo ich bald erst dieses und dann einen ganzen Schwung weiterer Gedichte vorstellen konnte, waren geteilt. Den einen erschien das Gedicht zu sprachspielerisch, den anderen gefiel es gerade deswegen. Man billigte mir zu, einen neuen Anfang gemacht zu haben, und widmete meinen Versuchen fortan eine gewisse gespannte Aufmerksamkeit, die mir guttat. Die praktischen Vorschläge der anderen zu meinen Texten, ihr Lob und Tadel, ihr Rat zu Streichungen und Umstellungen, ihre Ansätze zur Neuformulierung, das alles ging in mein Schreiben ein – selten an der monier-

ten Stelle, doch wanderten diese Diskussionen in den Fundus meiner ästhetischen Überlegungen, machten empfindlich für die erkannten Schwächen oder forderten ein trotziges: Jetzt erst recht.

Es war also in diesem Anfang meines Gedichteschreibens beides zugleich da: Einsamkeit und Resonanz, passive Empfänglichkeit und bewußte Arbeit am Text. Daß sich das erste Gedicht einer Lockerung des Willens verdankte, dem Abdanken des Absichtsvollen, ist als Grundfigur jedes lyrischen Schaffensprozesses bis heute geblieben. Niemand hatte nach meinen Gedichten gefragt, und wäre mein Brunnen im Hyde Park trocken geblieben, wäre das Verstummen eines Autors, der noch längst keiner war, niemandem weiter aufgefallen. Aber die Möglichkeit zur raschen Kontrolle, das kritische Feedback anderer, die unterwegs zu ihren eigenen Texten waren so wie ich, ist eine Stimulanz geblieben. Ich hatte ja nicht schon mit 14 vor, Schriftsteller zu werden, und wäre vielleicht nie auf diese Spur gekommen, wenn nicht der Austausch mit anderen mich dazu gebracht hätte, die eigene Stimme als unterscheidbar wahrzunehmen.

II

Im Hyde Park war ich 23 Jahre alt. Ich studierte seit gut zwei Jahren Deutsch und Englisch auf Lehramt an der Uni Köln, hatte aber das Lehramtsziel schon aus den Augen verloren, seit ich nach einem Semester Latein gegen das Massenfach Deutsch und damit die Chancen auf eine spätere Stelle gegen den Blick ins Offene eingetauscht hatte. Was ich einmal tun wollte, war mir noch unklar, sollte aber in jedem Fall mit Schreiben zu tun haben. In den ersten Semesterferien hatte ich als freier Mitarbeiter einer Lokalzeitung begonnen, journalistische Praxis zu sammeln und mir zur Halbwaisenrente und der Unterstützung meiner Mutter etwas hinzuzuverdienen. Gleichzeitig war eine erste englischsprachige Kurzgeschichte entstanden, *A Light in the Black*, inspiriert von Stephen King und einem Song von Rainbow. Von deutschsprachiger Gegenwartsliteratur hatte ich damals noch wenig Ahnung und hätte mich wohl kaum an einem Literaturinstitut beworben, wenn es im alten Westen eins gegeben hätte. Dennoch bot die Universität wichtige Rahmenbedingungen für mein Schreiben. Da gab es eben Seminare und Vorlesungen und Bibliotheken, ein

Fundus vielfältigster Anregungen, und das Wichtigste waren die entstehenden Freundschaften (so mit Marcel Beyer, der in Siegen studierte, aber bald nach Köln zog) und die Gespräche, die außerhalb der Uni fortgeführt wurden in den Kneipen an der Zülpicher und Kyffhäuser Straße und sich oft bis in den frühen Morgen erstreckten. Eben so, wie es sein muß, wenn man studiert. Uni, Mensa, Kneipen, Wohnung lagen auf einer Strecke von etwa einem Kilometer Länge zu beiden Seiten der Zülpicher Straße, ein Biotop, das ich, so will es mir heute scheinen, oft über Wochen nicht verließ, weil es alles enthielt, was ich zum Leben, Lesen und Schreiben brauchte. Meine damalige Wohnung lag am Zülpicher Platz, gleich um die Ecke begann die Engelbertstraße, in der bis 1975 Rolf-Dieter Brinkmann lebte, eine raumzeitliche Diagonale, die unsere neu aufbrechenden literarischen Versuche kreuzte. Brinkmann, der für mich wichtig war als legendäre Figur mit dem Nimbus des Frühverstorbenen, weniger als Autor. Was ich las, war vielfältig, und alles war neu, da es in meinem Elternhaus zwar viele Bücher gab, aber wenig Dichtung, und mir die im Deutschunterricht erlittenen Max-Frisch-Exegesen keinen Weg aufzeigen konnten. Mit einer Art Kompaß, von dem ich bis heute nicht weiß, wo ich ihn eigentlich her habe, suchte und fand ich dagegen, was ich brauchte, und das speiste sich nahezu ausschließlich aus den weiten Bezirken der Romantik und der Moderne, deutsch wie englisch. Hölderlin und Eichendorff, die Winterreise und die Athenäumsfragmente, Keats und Wordsworth, Joyce, Beckett, Eliot, Benn, Mayröcker, Jandl, Musil, Dylan Thomas, dazu der frisch entdeckte Thomas Kling, damit ging es los, und das alles mischte sich in mir mit Schubert-Liedern und Heavy Metal. Daraus einen eigenen Sound für Gedichte zu entwickeln, schien mir bald die wichtigste Aufgabe zu sein, frei von Überlegungen, wohin all dies mich einmal führen könnte. Wilde Gruppenlesungen in verräucherten Kellern waren wichtiger als Wettbewerbe und Verlagskontakte, und natürlich gab es für diese Lesungen kein Geld. Wohlgemerkt, all das ergab sich im Kontext einer absoluten Massenuniversität, nicht an einem kleinen Elite-Institut. Es waren allein 4500 Germanisten, die sich am Kaffeeautomaten im Philosophikum in die Quere kommen konnten, aber mit etwaiger Anonymität hatte ich nie Schwierigkeiten und glaube bis heute nicht, daß es leichter sein könnte, unter 50 Menschen Freunde zu finden als unter 5000.

Das Besondere und den Bedingungen eines Deutschen Literaturinstituts in gewisser Weise Vorgreifende war jedoch, daß es in der Kölner Germanistik zwar recht wenig wissenschaftliche Avantgarde gab (von der erzählte mir wiederum Marcel Beyer, wenn er aus Siegen kam), dafür aber gleich mehrere Einrichtungen, die das eigene Schreiben von Studenten förderten. Walter Hinck, stets aufgeschlossen, undogmatisch und als praktizierender Literaturkritiker selbst mit einem Fuß im Außeruniversitären stehend, veranstaltete bis zu seiner Emeritierung 1987 jeweils im Sommersemester ein »Forum für schriftstellerische Versuche von Studenten«. Er saß in jenen Jahren an der Seite Marcel Reich-Ranickis in der Jury des Klagenfurter Bachmann-Wettbewerbs und fand Gefallen daran, eine Art Klein-Klagenfurt mit uns nachzuspielen. Was bedeutete, daß er im Verlauf des Semesters neben einigen thematischen und formalen Schreibübungen einen Wettbewerb lancierte, bei dem die Seminarteilnehmer gleichzeitig zu schreiben und zu jurieren hatten. Ich erinnere mich, die Sache relativ ernst genommen zu haben, und daß es als Preise vom Herrn Professor persönlich überreichte Bücher gab, ganz offenbar unverlangt eingesandte Rezensionsexemplare, die er sich auf diese Weise aus dem Haus schaffte. Auch die zweite Nachkriegsgeneration war noch mit wenigem zufrieden. Zweifellos aber war eine Anstiftung da, wie unschuldig man sich diese Anfänge auch denken muß, denn es bedeutete mir etwas, daß da ein Älterer war, eine regelrechte Koryphäe, die sich fürs erst kaum sich abzeichnende Schreiben der Jungen interessierte. Natürlich aber gab es für dieses Ergänzungsseminar keinen Schein, und es wäre wohl allen Beteiligten grotesk erschienen, wenn es anders gewesen wäre.

Für mein Schreiben wichtiger aber waren die nicht von einem Dozenten geleiteten Treffen der Kölner Autorenwerkstatt, offen für Hörer aller Fakultäten. Eine unabhängige Gruppe, nur lose verbunden mit der Studiobühne, einer Theater- und Filmwerkstatt der Uni, und hervorgegangen aus dem offenen Lektorat der Zeitschrift *Das Heft*, die sich seit 1980 jeden Mittwochabend während des Semesters einfand, um zwei Stunden lang über neue Texte, meist von zwei Teilnehmern, zu diskutieren. Zu der Zeit, als ich dort *frühling im hyde Park* vorstellte, wurde sie geleitet von Ekkehard Skoruppa (heute Ressortleiter im SWR). Aus den über Jahre hinweg wenig variierten Ankündigungstexten für die

Autorenwerkstatt erinnere ich mich an die Formeln »kritische Voröffentlichkeit« und »Resonanz« und daß es zwar aus dem Kreis der Teilnehmer immer wieder Hinweise auf Unstimmigkeiten, Brüche oder »Fehler« in den Texten geben könne, Patentrezepte für »richtiges« Schreiben jedoch nicht bereitgehalten würden. Was stattfand, waren oftmals sehr lebhaft, kritische und kontroverse Diskussionen, die ich als ausgesprochen fruchtbar erinnere. Es gab die altbekannten ästhetischen Grundsatzdebatten zwischen experimenteller und traditionell erzählender Schreibhaltung, mit Verve geführte immergrüne Grabenkämpfe, wie sie überall durchgespielt werden, freilich stets unter geänderten Vorzeichen. Was vorgestellt wurde, hieß Lyrik, Prosa oder einfach Text, das mußte bei uns nicht nach Studienfächern vorsortiert werden, und viele Gebilde bewegten sich in Zwischenräumen, über deren Marktchancen niemand nachdachte. Es gab keine Prüfungen und keinen Konformitätsdruck, wir stritten uns darum, was die beste Literatur sei und nicht die mit den besten Chancen. Es gab von seiten des Literaturbetriebs noch keinen Jugendkult, kein Agent ließ sich in unserem Dunstkreis blicken. Dennoch sind nicht wenige, die der Autorenwerkstatt angehörten, früher oder später mit Büchern hervorgetreten, ich nenne hier nur die Namen von Nika Bertram, Marcel Beyer, Dieter M. Gräf, Ingo Jacobs, Thorsten Krämer, Ute-Christine Krupp, Jochen Langer, Jennifer Poehler, Sabine Schiffner.

III

Nur vor diesem Erfahrungshintergrund, nicht etwa in Anlehnung an Konzepte eines *creative writing*, was für mich immer zu sehr nach Malen nach Zahlen klingt, als daß ich je versucht gewesen wäre, mich damit zu befassen, konnte ich meine Arbeit als Lyrikdozent am Deutschen Literaturinstitut angehen. Von 1988 bis 1992 hatte ich die Autorenwerkstatt geleitet; dazu von 1989 bis 1996 zusammen mit Ekkehard Skoruppa die Textgespräche des von einer Stiftung initiierten Kölner Literatur Ateliers, das die zeitweilige Strahlkraft und Intensität der Autorenwerkstatt aber nie ganz erreichte; auch war ich der ständigen Diskussionen um die Güte ungedruckter Texte müde geworden, als sie der eigenen Arbeit nichts Neues mehr zu geben vermochten. Ich sagte mir:

Das Schreiben ist nun mal ein einsames Geschäft, das muß man aushalten können, sonst wird nichts draus. Ästhetische Debatten führte ich fortan mehr mit mir selbst und mit einigen wenigen Freunden. Oder eben schriftlich, wie es sich für einen Schriftsteller gehört. Das ist gut so. Aber der Mensch, so sagte mir mein Vater einmal, als er noch lebte und ich noch nicht schrieb, der Mensch ist nun mal ein soziales Wesen. Auch das ist gut so, und daher sind zeitweilige Engagements, die den einsam Schreibenden dazu bringen, sich mitzuteilen, nicht allein aus monetären Gründen, nicht einmal vorwiegend aus solchen, eine Versuchung, der ich im Falle des Deutschen Literaturinstituts schon zweimal nachgegeben habe. Womit wir nun in Leipzig angekommen wären und bei der allseits beliebten Frage: Kann man eigentlich lehren und lernen, wie man Gedichte schreibt?

IV

Ein Gedicht ist fast nichts. Ein Gedicht ist schnell gelesen. Oft sind Gedichte so kurz, daß bei ihrer Lektüre eigentlich gar keine Zeit vergeht. Man sieht nur kurz auf ein Blatt, darauf ist etwas notiert. Etwas steht obenan, eine Art Überschrift: Das Ding soll einen Namen haben. Meist ist dieser Name eher kurz. Auch die übrigen Zeilen sind selten bis zum Ende vollgeschrieben. Oft stehen nur wenige Worte darin. Vielleicht sind einige Zeilen sogar ganz leer. Dadurch wirken jeweils einige andere Zeilen deutlicher zusammengerückt, sie stehen dann da zu viert oder zu dritt. Das wirkt irgendwie rhythmisch, noch bevor man genauer hinschaut und feststellen kann, daß vielleicht auch die Worte einen Rhythmus haben. Aber immer wieder tritt man hinzu und kann erst einmal nicht viel mehr erkennen, als daß rundherum viel weißer Raum ist. Man schaut nur kurz auf so ein Gebilde und ist selten gleich hinterher schon klüger. Häufiger hat man sogar genau in diesem Augenblick das Gefühl, besonders wenig zu wissen. Was soll da erst der Autor sagen, der einige Zeit vorher vor diesem oder einem anderen Blatt gesessen ist, als es sogar noch völlig leer war. Ernst Jandl faßt die Lage so zusammen: *um ein gedicht zu machen/habe ich nichts/eine ganze sprache/ein ganzes leben/um ein gedicht zu machen/habe ich nichts.*

Alles ist möglich – nichts verbindlich. Dazwischen liegt die Ar-

beit des Dichters, der etwas herstellen muß, etwas, das am Ende eben genau so und nicht anders lautet: *um ein gedicht zu machen/habe ich nichts/eine ganze sprache/ein ganzes leben/um ein gedicht zu machen/habe ich nichts*. Was die Frage aufwirft, wie es zugeht bei der Herstellung dieses speziellen Gedichts. Wie es kommen konnte, daß kein anderer, sondern eben nur Ernst Jandl einen vielen anderen ebenfalls vertrauten Sachverhalt in diese einfachen, merkfähigen, so aber noch nie gesagten Worte faßte. Aber ist *herstellen* überhaupt ein passender Begriff? Kann man ein Gedicht denn planmäßig fertigen, wie man einen Tisch zimmert oder ein Auto montiert? Verdankt sich das Gedicht nicht vielmehr dem göttlichen Funken, der sich in einem unvorhersehbaren Augenblick entzündet? Formt sich nicht etwas unter den Händen des Dichters, das er mit dezidierten Absichten gar nicht zu fassen bekommen kann? Entsteht ein Gedicht nicht eher so, wie sich ein Baum sät oder Gras wächst – abhängig vom Wind, vom Wasser, von der Qualität des Bodens, in den der Same fällt, aber eben ohne Absicht?

Wer es unternimmt, andere im Schreiben von Gedichten anzuleiten, muß sich diese Fragen eigentlich jeden Tag stellen. Von Grund auf überzeugt, daß jeder seinen Weg zum Gedicht ganz alleine finden muß, ja, daß er ihn nur dann finden kann, wenn das Gedicht, jenes unbestellbare Etwas, seinen Weg – ja, *wie* denn eigentlich? – immer wieder von ganz allein zu *ihm* findet, verspürt er dennoch Lust, die unbeeinflussbaren Gesetze des Schöpferischen einmal außer Kraft zu setzen. Er möchte doch so gern von dem mitteilen, was er erfahren hat und was er weiß, und wie er bislang zurechtgekommen ist mit dem Schreiben von Gedichten, und er möchte damit *anstiften* zu Gedichten, die noch nicht geschrieben sind. Mit einemmal ersinnt er Aufgaben, stellt Themen in den Raum, fordert zum Nachdenken über den Begriff der Form auf, bringt Beispiele aus der Tradition, lobt gute Ansätze, zeigt sich begeistert, entnervt, geduldig, doktert an halbfertigen Entwürfen herum, prüft den Rhythmus, die Semantik, den Strophenbau, die Zeichensetzung, wechselt das Thema und erzählt von sich, sagt Provozierendes, wenn es ihm allzu still wird, macht einen Scherz, freut sich über verblüffende Antworten, legt sich auf jede erdenkliche Art ins Zeug und dies alles einzig mit dem Ziel, *anderen* den Weg zum Gedicht zu zeigen – und steht dann doch, die *eigene* Produktion betreffend, nach jedem fertigen klei-

nen Ding wieder vor dem Rätsel, wie um alles in der Welt er es hin zum nächsten schaffen soll.

Kann denn einer Hilfe anbieten, dem selbst nicht zu helfen ist? Eine paradoxe Situation. Auch geschätzte Koryphäen wissen nur zwiespältige Ratschläge beizusteuern. Da ist Gottfried Benn, der in seiner 1951 vor Studenten gehaltenen Rede *Probleme der Lyrik* einerseits behauptet: *Ein Gedicht entsteht überhaupt sehr selten – ein Gedicht wird gemacht* und damit eine gewisse Durchschaubarkeit des lyrischen Schaffensprozesses in Aussicht stellt – und sollte das, was sich durchschauen läßt, nicht auch lehr- und lernbar sein? –, bei gleicher Gelegenheit aber kategorisch erklärt: *Das Verhältnis zum Wort ist primär, diese Beziehung kann man nicht lernen. Sie können Äquilibristik lernen, Seiltanzen, Balanceakte, auf Nägeln laufen, aber das Wort faszinierend ansetzen, das können Sie, oder das können Sie nicht.* Stimmt eigentlich – sogar ohne Wenn und Aber. Aber kann man das so sehen und trotzdem am DLL unterrichten? Oder nehmen wir das Bonmot von Gerhard Falkner: *Creative writing ist wie ein Erotik-Schnellkurs. Wer den Glauben an die Poesie nachweislich verloren hat, wird als geheilt veröffentlicht.* Stimmt genau, und vorzugsweise im Seminar zu zitieren... Aber wer bringt denn das nächste Mal Gedichte mit, und kommen Sie gleich noch in meine Sprechstunde, damit wir über Ihre neuen Sachen reden können?

Wäre das Schreiben nicht ein derart einsames Geschäft, könnte es unmöglich so erquickend sein, sich darüber auszutauschen. Wäre ich nicht zutiefst überzeugt, daß es einzig und allein auf Begegnung ankommt, dann sähe ich nicht den geringsten Sinn darin, mich mit den Versuchen anderer zu befassen. Wüßte ich nicht, daß es in der Welt kaum ein aussichtsloseres Gewerbe als die Dichtung gibt, wäre ich kaum imstande, mich ihr so ganz zu verschreiben. Wüchsen mir diese jungen Menschen nicht so schnell ans Herz, könnte ich sie unmöglich dazu ermuntern, ein so riskantes und dazu noch unglamouröses Leben wie das eines lyrischen Schriftstellers auf sich zu nehmen. Wüßte ich nicht, daß ein, zwei Semester schnell herumgehen und die Einsamkeit des Schreibtischs danach wieder auf mich wartet, könnte ich in Leipzig nicht mit so viel Freude unterrichten. Ohne Freude ginge es überhaupt nicht, denn das Schreiben von Gedichten ist immer auch Trauerarbeit.

Das alles ist paradox und hat deshalb nichts mit *creative wri-*