

SWR2 LITERATUR

DAS ENDE DER MODERNE

FORM UND ANTI-FORM IN DER NEUEN AMERIKANISCHEN LYRIK

VON MATTHIAS GÖRITZ

SWR2 LITERTUR /// 17.02.2009 /// 22.05 UHR

Mitschnitte auf CD von allen Sendungen der Redaktion SWR2 Literatur
sind beim SWR Mitschnittdienst
in Baden-Baden erhältlich.

Bestellungen über Telefon: 07221/929-6030

ENTDECKEN SIE DEN SWR2 RADIOCLUB!

Lernen Sie das Radioprogramm SWR2 und den SWR2 RadioClub noch näher kennen!
Fordern Sie unverbindlich und kostenlos das aktuelle SWR2-Programmheft und das Magazin
des SWR2 RadioClubs an unter Telefon 01803/92 92 22 (0,09 €/Min. aus dem dt. Festnetz, Mobilfunk ggf.
abweichend)
oder per E-Mail an radioclub@swr2.de.

Einsturzgeräusch / Türme 11ter September, dann elektronisches Summen / menschliches
Summen / einige Takte aus „Kontakte“ von Stockhausen / dann voiceover Spr. 3

Spr. 3

Die Tage sind wundervoll.

Die Tage sind wundervoll.

Was Tage sind, weiß ich.

Das andere ist Wetter.

Was Wetter ist, weiß ich.
Die Tage sind wundervoll.

Spr. 2

Es waren schöne Tage, damals im September 2001, wundervoll.
Am Morgen des 11ten September fuhr ich ans Bard College, upstate New York, wo ich damals unterrichtete. Mein altersschwacher babyblauer Mercedes mit den lebensgefährlich ausgeleierten Stoßdämpfern hüpfte die Route 9 entlang, als im Radio von einem Unfall berichtet wurde. Anscheinend war ein Flugzeug in einen der Türme des World Trade Center geflogen. Wie viele Tote es gegeben habe, wisse man noch nicht.

Spr. 3

Die Tage sind wundervoll.
Die Türme sind gestern.

Die Türme sind Zufall.
Was ist Asche?

Hier ist der Hut
der nicht reist.

Hier ist das Kleid
das nach Nacht riecht.

Hier sind die Worte
zurückgezogen in ihre Bücher.

Hier sind die Steine
Losgelöst.

Hier ist die Brücke
über dem Wasser.

Hier ist der Ort
wo die Sonne aufging.

Hier eine Jahreszeit
trocken wie Zunder.

Hier ist die Asche.
Die Tage sind wundervoll.

Spr. 2

Man erinnert sich vielleicht noch an die Aussage Stockhausens, der das Ganze für eine großartige Emanation des Erhabenen hielt. Künstler können blind sein – Kunst darf es nicht. Der amerikanischen Lyrikerin Ann Lauterbach ist es mit dem eben gehörten Gedicht „Hum“, dem Gesumm vor aller Sprache, vor aller Musik, besser gelungen, den Schock dieses 11. September in all seiner Widersprüchlichkeit zu beschreiben, als alle Oliver-Stone-Filme, alle trauermusikseeligen Loopwiederholungen im Gedenkfernsehen oder alle Romanzitate dies bisher vermochten.

Spr. 1

Angesichts des Schreckens sind wir alle wie Kinder. Was uns zu sagen bleibt, ist die Geste des Zeigens. Hier, hier, schau, da. Und die Ohnmacht aller Sprache verwandelt sich in ein Summen, eine Verlängerung des Einschlags, das Schockgeräusch, die Wahrnehmung einer unheimlichen Stille, die die Stadt auf einmal befahl. Tausendmal echter als jede gesuchte Bebilderungssymphonie.

Spr. 2

Hum. Das Gesumm. Der erste Teil des feststehenden Ausdrucks von ‚hum and haw‘: herumdrucken. Das Gedicht von Ann Lauterbach drückt sich nicht. Jeder, der Freunde hat in New York, weiß, daß sich spät abends unter New Yorkern das Gespräch oft immer noch darum dreht, wo man am 11. September war. Es ist wie eine Versicherung, daß man etwas Unbegreifliches überlebt hat, ein kollektives psychisches Trauma. Es ist auch eine Versicherung, daß man sich daran erinnern wird, wie es für einen selber war, es ist ein Kampf gegen die symbolische Inbesitznahme dieses Tags durch die Nachrichten, durch die allgemeine Erinnerungskultur.

Spr. 1.:

Die Dichterin Ann Lauterbach, die wie viele der Professoren am Bard College damals eine zweite Wohnung in New York hatte, *in the city*, wie jeder *upstate* die Kapitale und Enklave an der Ostküste nennt, ist wie keine andere zeitgenössische Dichterin in Amerika besessen von den Fallstricken der Sprache. Rhythmisch und syntaktisch von den Mehrdeutigkeiten gerade

der kleinen Wörter lebend, sind ihre Gedichte immer wieder Kämpfe zwischen der Besessenheit zu sprechen und dem Schweigen, zwischen den Wünschen des Ich, sich endlich irgendwo anzusiedeln, und dem Begehren nach einer nomadischen Existenz. Es geht immer um jenes Dazwischen, das Unterwegssein. Es ist eine Poetik der Erfahrung, wie Ralph Waldo Emerson sie theoretisch beschreibt: mit der Natur, mit der Sprache, mit dem Selbst. Sie birgt höchste Risiken, sie nimmt die Zerrissenheit der Welt an – eine Poesie des Fragments, eine, die befreit.

Spr. 2:

Das Gedicht „Summ“ ist so und ganz anders. „Hum“ versucht, ein Gefäß zu sein für den Ton der Trauer. Wenn ich das Gedicht lese, fällt mir immer das Wort „Urne“ ein. Und daß eine Urne wohl so ein Geräusch von sich geben müßte, ein Summen, das unterirdische Gegenstück zu einer Glocke.

Spr. 1:

Ein Gedicht ist keine Waffe, kein Gerichtshof, kein Friedenszeichen. Ein gutes Gedicht hat auch keine einfache Moral. Es ist der Spiegel, den wir uns vorhalten. Eine Welt, die so sein wird wie ein dauerndes Summen. Wollen wir das wirklich?

Spr. 2

Der Terrorangriff vom 11. September war eine Zeiteinschneidung. Stehen wir am Anfang des 21ten Jahrhunderts an einem Nullpunkt? Ist er Neubeginn oder Scheitelpunkt, wie wird die Geschichte, die wir einmal schreiben werden, aussehen? Ein Fall? Ein neuer Aufbruch? Eine Rückbesinnung? Etwas ganz und gar Neues? Und was haben unser Weltbild und die Form der Poesie miteinander zu tun?

(Fade in Summen – dann Musik, einige Takte von Stockhausen Kontakte / dann Ralph Vaughn Williams Ausschnitt aus: Sea Symphony (Sinfonie Nr. 1) für Sopran, Bariton, Chor und Orchester (1910) nach Texten von Walt Whitman)

Spr. 1:

Die vereinigten Staaten von Amerika, ihre Literatur – und vor allem die moderne amerikanische Lyrik - zeigen seit ihren Anfängen einen Hang zur Rebellion, zur Erneuerung, zur Erfindung. Ihre ersten Zentralgestirne - Edgar Allen Poe, Emily Dickinson und vor allem Walt Whitman - stehen auf einzigartige Weise für die Suche nach einer eigenständigen Dichtersprache, die sich von den Traditionen der klassischen und romantischen Formen der europäischen Tradition abhebt.

Spr. 2:

Was aber ist das spezifisch amerikanische in der Lyrik? Ist es ein spezielles Sujet? Oder eine besondere Diktion?

Spr. 3:

„Camerado, dies ist kein Buch;
wer dies berührt, berührt einen Mann.“

Spr.1:

„I contain multitudes“, Ich umfasse viele, wie Walt Whitman gesagt hat. Mit seinem Lyrikband „Grashalme“ von 1851 steht er Pate für die positive, demokratische und befreiende Wirkung der alle Formfesseln sprengenden Poesie. Es ist eine radikale Poetik des Sprachexperiments, die sich auf die Suche nach dem Verhältnis von Sprache und Ding, Äußerung und Selbst, poetischer Form und politischer Praxis macht.

Spr.3:

„Gedicht und Stoff sollen aus ihrem Leben erwachsen, Schaffende und Findende sollen sie sein.“

Spr. 2

In Walt Whitmans Nachfolge suchten die Dichter von Ezra Pound, T.S. Eliot bis William Carlos Williams in den Scherben der im ersten Weltkrieg zerbrochenen Kultur eine neue Richtung des Dichtens. Ezra Pound etwa glaubt bei Whitman das „nationale Timbre“ angestimmt zu hören. Als Pound 1908 nach Europa geht, um abwechselnd in London, Paris und Italien zu leben, ist es die spezifische Klangfarbe Walt Whitmans, die ihm „für die Nation bürgt“. Der „amerikanische Grundton“, den Pound bei Whitman ausmacht, zeichnet sich aus durch

Spr. 3

„eine gewisse Großartigkeit ; eine gewisse Sorglosigkeit oder Gelöstheit, wenn man so will; ein Haß auf alles Muffige, eine Gabe, über Einzelheiten hinwegzusehen um des Ganzen willen; ein Denken in großen Räumen; den Mut, Angriffsflächen zu bieten.“

Spr.1:

Und Angriffsflächen bot die Poesie Pounds genug; vor allem die späteren, an Whitman anschließenden epischen Großgedichte der Cantos. Für eine Gruppe aus Dichtern, die sich

in den späten 1980er Jahren sehr lose um Edgar Bowers, Dick Davis, Dana Goia und Donald Justice formierte und der sich auch der Dichter und Übersetzer Peter Filkins zugehörig fühlt, ist Pound ein rotes Tuch. Diese Schule der neuen Formalisten setzt sich bewußt von dem ihrer Meinung nach formlosen freien Vers ab und propagiert die Rückkehr zur Metrum und Reim. Für Davis steht die ganze dichterische Moderne intellektuell auf tönernen Füßen – und als deren Zentrum wird ihm Pound zum Ziel erbarmungsloser Angriffe.

Spr.2:

Davis attackiert Pounds, wie er findet, „ex-cathedra Getue“, er sei ein „Scharlatan“, ein „Barbar im Museum“. Der ehemalige Verlagslektor, Literaturprofessor und Spezialist für Metrik, Ben LaFarge, sekundiert:

(O-Ton: II, 3:22 bis 4:12)

Spr. 3

„Das ist ein sehr interessanter Aspekt der amerikanischen Dichtung, wahrscheinlich auch der europäischen, es sticht bei vielen amerikanischen Schriftstellern, nicht nur Dichtern, ins Auge, diese Notwendigkeit, mit Wissen anzugeben.

Der frühe Pound und Eliot sind typisch amerikanisch in diesem Sinn, kein englischer, nicht einmal ein französischer Dichter hätte das müssen: Bildung derartig herauszustellen. Und sie haben das noch nicht einmal bewußt gemacht, es war keine Strategie. Es hat mit einem zutiefst amerikanischen Bedürfnis zu tun, ich würde das ein amerikanisches Angstgefühl vor kultureller Unterlegenheit gegenüber den Europäern nennen, mit ihnen nicht mithalten zu können, nicht gleichberechtigt zu sein.“

Spr. 1:

Pounds Kritiker weisen immer wieder auf dessen relative Unkenntnis des Chinesischen und des Lateinischen hin, beides Sprachen, aus denen Pound mit der Hilfe von ausgewiesenen Experten übersetzt oder zitiert hat. Dick Davis sieht hier nicht bloß „Klugscheisserei“ am Werk, sondern ist überzeugt, „daß die Nähe vieler modernistischer Strömungen zum Faschismus kein Zufall war.“

Spr. 2:

Soll das im Umkehrschluß heißen, daß ein Festhalten an der traditionellen Poesie, den Faschismus verhindert hätte? Wohl kaum. Die amerikanische Dichtung durchzieht eine Polemik, die immer wieder Politik und Form zusammenbringt, die aus der Entscheidung für oder gegen eine Ästhetik ein Glaubensbekenntnis macht.

Spr. 1

Für einen Vertreter traditioneller Dichtkunst wie Ben LaFarge ist die Kennerschaft von Versformen, Dichtarten und Metrik so grundsätzlich, gehört so sehr zum Handwerk, daß überhaupt von Gedichten nur gesprochen werden könne, wenn die bindende Musik des Versfußes nicht fehlt:

(O-Ton La Farge, 17:20 bis 19:08)

Spr. 3

„Der Einfluß der Technik auf die Künste ist enorm wichtig. Photographie trieb die Malerei in Richtung Abstraktion, auch wenn das viele Generationen dauerte. Ich denke die Möglichkeit der Tonaufzeichnung, Edisons Erfindung, hatte einen ähnlichen Effekt auf die Musik, auf die sogenannte klassische, ernsthaft komponierte Musik, indem sie Musik für alle erreichbar machte, populär, seit hundert Jahren sind wir jetzt dauernd umgeben von Musik. Aber der Edison-Sound hatte auch einen indirekten Effekt auf die Poesie. Eliot und Stevens waren beide sehr musikalische Dichter, die immer noch in Pentametern schrieben, auch wenn Eliot und Pound über freien Vers sprachen. Aber der freie Vers meinte damals noch etwas anderes als heute. Die Musik, die Eliot und Stevens hörten, war die der frühen englischen Romantiker oder der viktorianischen Dichter, in Eliots Fall Tennyson, denke ich. Die Dichter haben das Interesse daran verloren, in dieser Art und Weise musikalisch zu sein. Wenn heute irgendjemand davon redet und zugibt, daß er interessiert ist an der Musik seiner Worte, dann versteht er etwas ganz anderes unter Musik: nicht den romantischen oder viktorianischen Klang, sondern etwas, das von einer fehlerhaften Schallplatte stammt, einen Klang voller Kratzer.“

Spr. 2

Peter Filkins, der unter anderem auch der gefeierte Übersetzer der Dichterin Ingeborg Bachmann ist, sieht die Frage nach der Form offener und differenziert auch die Rolle des freien Verses darin: (O-Ton, 5:08 – 5:46)

Spr. 3

„Ich sehe es bei meinen Studenten, daß sie viel eher darauf aus sind, sich mit Form zu beschäftigen, und sie sehen es als Teil einer Notenschrift. Wenn man Musik verstehen will, dann muß man die Tonleitern kennen. Man kann diese Kenntnis darauf verwenden, Schönberg zu spielen – oder Beethoven. Und viele Dinge dazwischen. Wenn Metrik so unterrichtet wird, also in einer befreienden Weise, anstatt einfach nur die Tradition

nachzuahmen, genau das Gegenteil zu machen, nämlich die Tradition dazu zu benutzen, die Sprache wiederzubeleben, dann ist das eine gute Sache.“

Spr. 1

Die Dichterlegende Robert Kelly widerspricht den sogenannten neuen Formalisten allerdings vehement: (O-Ton: 3:45 –4:43)

Spr. 3

„Die Leute, die sich in Amerika die neuen Formalisten nennen, verstehen diese Bedeutung von Form nicht. Für sie bedeutet Form immer noch feste Gestalt und Sicherheit. Man kann sich vorstellen, warum Menschen mit einer bestimmten psychischen Ausprägung oder religiösen Einstellung Zuflucht in dieser Vorstellung von einem Kasten finden. Kästen sind sicher. Säрге sind extrem sicher. Ich habe nichts gegen die neuen Formalisten einzuwenden, weil sie Formen, Reime und Metren gebrauchen – wir alle gebrauchen Reime, wir alle gebrauchen Metren – aber wir benutzen sie nicht, um uns einzusargen. Die Vorstellung von Poesie ohne Metrik ist unmöglich – Poesie besteht aus dem Metrum: aber nicht unbedingt aus einem abgezählten. Es geht vielmehr um das, was William Carlos Williams den variablen Vers genannt hat.“

Spr.2:

Der Kampf um die Form ist dabei immer politisch. T.S. Eliots späte Hinwendung zum traditionellen Vers etwa, kann als Beispiel für die sich auch durch einzelne Dichterbiographien ziehende Verwerfungslinie gelten. Das Genesisgelände der Poesie steckt voller Minen. Doch zurück zum Beginn, zurück zu Whitman.

(O-Ton Whitman, dann voice over:)

Spr. 3

„Amerika

Mittelpunkt gleicher Töchter, gleicher Söhne,
Alle, alle sind gleich geschätzt, erwachsen, nicht erwachsen, jung oder alt
Stark, üppig, schön, begabt, belastbar, reich,
Beständig mit der Erde, in Freiheit, Recht und Liebe,
Die große, heile, hoch gewachsene, hingesezte Mutter
Sie führt den Vorsitz in der Unnachgiebigkeit der Zeit.“

Spr. 1:

Im 19. Jahrhundert wird die Notwendigkeit einer eigenständigen, kulturellen Identität Amerikas von Ralph Waldo Emersons, dem Whitman seine Gedichtsammlung „Grashalme“ gewidmet hat, formuliert. Ihre Schriften werden als intellektuelle Unabhängigkeitserklärungen begrüßt und gefeiert.

(O-Ton, Ben LaFarge, I, 2:03 bis 3:04)

Spr. 3

„Sehr deutlich sieht man das bei einem Idealisten wie Emerson mit seiner eminent amerikanischen Überzeugung, daß jeder das Recht hat, seine eigene Geschichte zu erzählen, daß man nicht die ganze Tradition, nicht die Vergangenheit kennen muß, daß wir Amerikaner frei sind. Diese Art von Freiheitsvorstellung ist das Problem – und darin liegt zugleich auch eine große Kraft. Viele Amerikaner leiten daraus den Anspruch ab, sie könnten all das tun, was sie gerade möchten. Viele Amerikaner glauben das. Und wenn meine Studenten versuchen metrisch gebundene Verse zu schreiben, und es Ihnen nicht gelingt, dann zieh ich sie damit auf, daß ich sage: Ihr seid Amerikaner, Ihr könnt gar nicht anders! Ihr wißt, daß man Verkehrsregeln einhalten sollte, ihr erkennt die Regeln an, wißt, daß sie notwendig sind, aber ihr glaubt nicht an sie, weil ihr nicht wollt!“

Spr. 2:

1855 fasst Walt Whitman Emersons Lehre in die freien Verse der „Grashalme“, dem Buch „Leaves of Grass“. Whitman entwirft darin ein ganz eigenes Bild von Amerika, indem er als typisch amerikanisch empfundene Strukturen wie Multinationalität, Demokratie, Reichtum an Natur und Natürlichkeit in die mystifizierende Lehre des Transzendentalismus bettet, sich dabei von europäischen Einflüssen löst.

Spr. 3:

„Ich feiere mich selbst und singe mich selbst,
Und was ich mir anmaße, sollst du dir anmaßen,
Denn jedes Atom, das mir gehört, gehört auch dir.“

Spr.1:

Mit Walt Whitmans „Song of myself“, dem „Gesang von mir Selbst“, beginnt die amerikanische Lyrik der Moderne. Whitman setzt mit seiner gewaltigen Energie, die das Formerbe der europäischen Tradition ein für alle Mal sprengt und als Sujet ganz selbstbewußt die Feier des Körpers, der Leidenschaften, des eigenen Lebens stellt, eine Bewegung in Gang, die etwas ganz eigenes, ungewöhnlich Einflußreiches in der Poesie der

Welt bildet. Gedichte sind die Brücken, die Amerikas ersten eigentlichen Beitrag zur Kunst und zur Kultur darstellen - so wie die Brooklyn Bridge, dieses erste große Wunderwerk der Technikmoderne, die Städte New York und Brooklyn verbindet, Städte, deren erster Herold Walt Whitman war.

(O-Ton LaFarge: 25:41 bis 26:42)

Spr. 3

„Whitman hatte ein unglaublich starkes Gefühl für Rhythmus. Ein Rhythmus des freien Verses, aber zusammengehalten und bestimmt durch Anaphern, lange Listen von Dingen, die wie Synekdochen für das amerikanische Alltagsleben funktionieren. Und das baut einen Rhythmus auf, der sowohl „Das Lied von mir Selbst“ oder „Auf der Brooklyn-Fähre“ durchzieht. Das sind wunderschöne Gedichte. Und dazu kommt noch, daß die Whitmansche Langzeile gebrochen ist, grammatisch unterteilt in Phrasierungen auch durch die Zeichensetzung, Dinge, die auch ein musikalisch völlig unbegabter Amerikaner hören kann. Es ist also ein poetischer Rhythmus, der Amerikaner anspricht, die sich nicht mit den technischen Aspekten von Poesie beschäftigen wollten, z.B. dem Metrum. Und das ist vielleicht auch das am typischsten Amerikanische an Whitman.“

Spr.2:

Whitman verbindet die Vorstellung, daß jeder Mensch etwas vollkommen Eigenes sei und in der Schöpfung gefeiert werden müßte, mit der demokratischen Vorstellung, daß diese Feier des Selbst, dieser neue Kult, für alle gilt, die leben. Dieser Kult steht der traditionellen Religion genauso entgegen wie der neuen Religion des Geldes und seiner Uniformierung. Nicht ein Halm macht das Gras, sondern viele, vielleicht gar erst alle.

Spr. 3:

"Ich glaube ein Grashalm ist nicht geringer als das Tagwerk der Sterne
und die Ameise ist nicht minder vollkommen
und des Zaunkönigs Ei und ein Sandkorn
und die Baumkrone ist ein Meisterstück vor dem höchsten
und die Brombeerranken könnten die Hallen des Himmels schmücken".

Spr. 1:

Kraft, überbordender Optimismus der Gedichte und die Bescheidenheit dieses in der Metapher vorgetragenen Gedankens verblüffen bis heute. Doch von Anfang an hat Whitman die Feier offener Sexualität, wie sie in den folgenden Versen anklingt, im pruden Amerika

Feinde gemacht. Es galt als ein doppelter Tabubruch: sich von den alten Formen fortzubewegen, unregelmäßige Langverse zu produzieren und gleichzeitig, was das Sujet betrifft, absolut freizügig zu sein.

Spr. 3:

„Ich presse mir nicht die Hand auf den Mund,
ich bin so rein in den Eingeweiden, als wie in Kopf und Herz,
Begattung ist mir nicht anstößiger Tod.

Ich glaube an das Fleisch und an die Begierden,
Sehen, Hören und Fühlen sind Wunder, und jeder Teil und Fetzen von mir ist ein Wunder.
Göttlich bin ich innen und außen und heilige, was ich berühre oder was mich berührt,
Der Geruch dieser Achselhöhlen ist ein feineres Aroma als Gebete,
Dies Haupt mehr als Kirchen, Bibeln und jedes Bekenntnis.“

Spr. 2:

Auf Whitman und seine Geste der Befreiung berufen sich dann vor allem die Beat Poeten,
Jack Kerouac, Gary Snyder, Lawrence Ferlinghetti, allen voran aber Allen Ginsberg, der mit
seinem berühmten Langgedicht „Howl“ / „Geheul“ den Beatschlag einer ganzen Generation
setzt:

(O-Ton Ginsberg, dann voice over:)

Spr.3:

„Ich sah die besten Köpfe meiner Generation vom Wahnsinn zerstört, verhungern
hysterisch nackt, wie sie

sich durch die Negerstrassen schlepten im Morgengrauen, auf der Suche nach
einer wütenden Spritze,

engelköpfige Freaks, gierig nach der alten himmlischen Verbindung zum Stern-Dynamo in
der Maschinerie der Nacht,

die armselig und verwaorlost und hohläugig und high in der übernatürlichen Finsternis ihrer
über den Städten

schwebenden Kaltwasserbuden hockten und kiffen und Jazz meditierten,

die dem Himmel ihre Gehirne entblössten unter der Hochbahn und mohammedanische
Engel taumeln sahen auf den

Dächern erleuchteter Mietskasernen,

die durch Universitäten strichen mit strahlenden kühlen Augen und Arkansas halluzinierten
und düstere Blake-

Tragödien zwischen den Magistern des Krieges,

die wegen Wahnsinns der Akademien verwiesen wurden, weil sie an die Fenster des
Totenschädels obszöne Oden
geschmiert hatten,

die in Unterwäsche kauerten in unrasierten Buden, ihr Geld in Papierkörben verbrannten und
dem Terror lauschten,

der durch die Wand kam,

die mit ihren Schamhaar-Bärten an der Grenze bei Laredo hochgenommen wurden mit
einem Gürtel Marijuana

für New York,

die Feuer fraßen in Absteigen oder Terpentin schluckten in Paradise Alley und daran
verreckten und ihre Rümpfe

im Fegefeuer quälten Nacht für Nacht,

mit Träumen, mit Drogen, mit Nachtmahren bei offenen Augen und Alkohol und Schwänzen
und endlosen Ficks.“

Spr. 1:

Ginsbergs Geheul platzte 1956 in das saubere Amerika der 50er Jahre wie eine Bombe,
wurde Klage- und Protestgesang einer verlorenen Generation. So wie Whitman in den
„Grashalmen“ und Pound in seinen „Cantos“ behauptete er die personale Einheit von
Gegenwart und Urgeschichte, von moderner Persönlichkeit und Gemeinschaft und schloß in
seiner Synthese von Lyrik und Epik vom Genre her an die Großgedichte von Walt Whitman
an.

Spr. 2

Bis heute ist Walt Whitman für die Dichter, die nach einem eigenständigen amerikanischen
Ansatz suchen, die eine eigene Dicht-Form anstreben, ein unentbehrliches Vorbild.

(Musik, Steve Reich)

Spr. 1:

An Ezra Pound scheiden sich die Geister.

Spr. 2:

Er ist ohne Zweifel der kontroverseste Dichter des 20. Jahrhunderts. Nach Pound muß Dichtung...

Spr. 3

„ebenso gut geschrieben sein wie Prosa: ihre Sprache muß eine schöne Sprache sein; sie darf in keiner Weise vom Gesprochenen abweichen – außer durch erhöhte Intensität (d.h. Schlichtheit); es darf in ihr keine Buchworte geben, keine Umschreibungen, keine Umkehrung der Wortfolge.“

Spr.1:

Es war eine Selbstmodernisierung, die Ezra Pound von sich und den Dichtern seiner Zeit am Beginn des 20. Jahrhunderts forderte. Der Angriff richtete sich gegen den Muff der immer noch vorherrschenden spätviktorianischen Plüschpoesie.

(O-Ton Filkins 20:10 - 20:31)

Spr. 3

„Wovon Eliot und Pound sich befreiten, waren die georgianischen und viktorianischen Dichter, die, ehrlich gesagt, ziemlich gestelzte traditionelle Verse fabrizierten. Ich glaube, es ist ein Fehler zu vergessen, daß es diese Spielart war, gegen die Pound ankämpfte. Nicht gegen Form, nicht gegen Tradition, sondern gegen schlechte Form, gegen schlechte Tradition.“

Spr. 1:

Aus Pounds Forderung an die dichterische Sprache wird dann bei William Carlos Williams, der diesen Zweig des Poundschen Dichtungsansatzes weiterführt, die berühmte Formel: „No ideas but in things“ – keine Ideen außer in Dingen. Die Sprache ist für Pound und Williams aus konkreten Dingen gemacht, die bildhafte Vorstellung (image) ist der Werkstoff des Dichters. Pound, Begründer des sogenannten Imagismus, beschreibt seine Epiphanie in der Pariser Metro, die zu einem seiner kürzesten, berühmtesten in der Auseinandersetzung mit japanischer und chinesischer Bildästhetik entstandenen Gedichte führen sollte:

Spr. 3:

„Vor drei Jahren stieg ich in Paris an „La Concorde“ aus einem Zug der „Metró“ und erblickte auf einmal ein schönes Gesicht und dann wieder eines und wieder eines und dann ein schönes Kindergesicht und wieder eine schöne Frau; und ich versuchte den ganzen Tag lang Worte für das zu finden, was es mir bedeutet hatte, und ich konnte keine finden, die mir so schön wie jenes jähe Gefühl oder seiner wert schienen. Und an jenem Abend auf der Rue Raynouard, auf dem Heimweg, suchte ich immer noch und fand plötzlich den Ausdruck. Nicht etwa, daß ich Worte gefunden hätte, aber es kam mir plötzlich eine Gleichsetzung...nicht in Sprachliches, sondern in kleine Farbflecke. Ja, das war es, ein „Muster“, oder noch nicht einmal ein Muster, wenn man unter „Muster“ etwas versteht, das eine „Wiederholung“ enthält. Aber es war ein Wort und für mich der Anfang einer Sprache in Farben.“

Spr.1:

Das Gedicht, das daraus entstand ist eine Augenblicksoffenbarung, ins Bild umgeschmolzene Erfahrung.

Spr. 3:

„In einer Station der Metro

Das Erscheinen dieser Gesichter in der Menge:
Blütenblätter auf einem nassen, schwarzen Ast“

Spr. 2:

Schreiben ist immer ein Kampf mit oder gegen die Regeln. Auch Pounds langjähriger Weggefährte William Carlos Williams schreibt Gedichte, wie etwa „Die rote Schubkarre“, die diese neue Art des Schreibens, in der nach einem ganz eigenen poetischen Ausdruck gesucht wird, vorantreibt:

(O-Ton Williams / Red Wheel Barrow, dann voice over)

Spr. 3

„so viel hängt ab
von

einer roten Schub-
karre

glänzend von Regen-
wasser

bei den weißen
Hühnern“

Spr. 1

Was hängt davon ab? Zeilenbrüche, wie der Umschlag von Regen in Wasser, die syntaktische Mehrdeutigkeiten erzeugen, die Gegenüberstellung von Farben, der Bildaufbau. Diese Gedichte, die die Tradition des Imagismus begründen sind wie Bilder, von der Form her offene Landschaften.

(O-Ton LaFarge, 10:41 bis 10:55)

Spr. 3

„Ich glaube, daß Williams verstanden hat, daß, wenn man den metrischen Versbau aufgibt, man einen Ersatz finden muß, sonst verhätschelt man sich am Ende lediglich selbst.“

Spr. 2:

Pound war auch als Mentor und genauer Lektor maßgeblich an der Entstehung von zwei Hauptwerken der modernen Literatur beteiligt, indem er James Joyces beim Schreiben von „Ulysses“ mit Kommentaren begleitete und T.S. Eliots Manuskript zum Langgedicht „The waste land“/ „Das öde Land“ durch Kürzungen und Umstellungen in die Form brachte, die es so einmalig machte. Seine eigenen Langgedichte, die Cantos, deren eigentlich epische Form sich um 1923 herauszubilden begann, führten unter der Maske, der Persona des Odysseus, zurück zu den Anfängen der Kultur, suchten nach Ausbrüchen aus der westlichen Zivilisation, die Pound immer kritischer und gefärbt von antisemitischen Zwischentönen unter der „Herrschaft des Wuchers“ sah.

(O-Ton, Pound, Ausschnitt Canto, Usura, dann voice over)

Spr.3

„Bei Usura hat keiner ein Haus von gutem Werkstein
die Quadern wohlbehauen, fugengerecht,
daß die Stirnfläche sich zum Muster gliedert
Bei Usura
hat keiner ein Paradies auf seine Kirchwand gemalt
harpes et luz...

oder die Kunde, die zur Jungfrau kommt
und Strahlenkranz, der vorkragt von der Kerbe
Bei Usura
kommt keinem Mann zu Augen Gonzaga, Kind, Kegel, Konkubinen,
es ist kein Bild gedacht, zu dauern, noch damit zu leben,
sondern nur seinen Schnitt zu machen, rasch seinen Schnitt zu machen...“

(Musik, Phillip Glass)

Spr. 1

Im Gegensatz zu Pound war der in Neuengland lebende und von dieser Landschaft inspirierte Dichter Robert Frost, 1874 in San Francisco geboren, mit Sicherheit kein Avantgardist. Er stütze sich vielmehr "auf Gesichertes - in oft ungesichertem Gelände", wie der deutsche Lyriker Thomas Kling einmal schrieb. Er ist in gewisser Weise, der Antipode zu Ezra Pound, ein Verfechter traditionellen Versbaus, ein Meister der Metrik fern aller Experimente. Frost war Farmer, seine Poesie entstand in direkter Konfrontation mit der Natur. Die Themen sind dabei aber nicht regionaler, sondern universeller Natur, seine Landschaftsbeschreibungen geraten nie zur "Schollenpropaganda", eher, so Thomas Kling, handele es sich bei Frosts Poesie um eine Lyrik des "Über-Tönens", in denen die menschliche Sprache von dem Getöse der Natur entstellt und entmenschlicht werde.

Spr.2

Als Beispiel mag hier das berühmte Gedicht „The road not taken“ in der Übertragung von Paul Celan dienen:

(O-Ton Frost / dann voice over)

Spr. 3

„Der unbegangene Weg

In einem gelben Wald, da lief die Straße auseinander,
und ich, betrübt, daß ich, ein Wanderer bleibend, nicht
die beiden Wege gehen konnte, stand
und sah dem einen nach so weit es ging:
bis dorthin, wo er sich im Unterholz verlor.

Und schlug den andern ein, nicht minder schön als jener,
und schritt damit auf dem vielleicht, der höher galt,

denn er war grasig und er wollt begangen sein,
obgleich, was dies betraf, die dort zu gehen pflegten,
sie beide, den und jenen, gleich begangen hatten.

Und beide lagen sie an jenem Morgen gleicherweise
voll Laubes, das kein Schritt noch schwarzgetreten hatte.
Oh, für ein andermal hob ich mir jenen ersten auf!
Doch wissend, wie's mit Wegen ist, wie Weg zu Weg führt,
erschien mir zweifelhaft, daß ich je wiederkommen würde.

Dies alles sage ich, mit einem Ach darin, dereinst
und irgendwo nach Jahr und Jahr und Jahr:
Im Wald, da war ein Weg, der Weg lief auseinander,
und ich - ich schlug den einen ein, den weniger begangnen,
und dieses war der ganze Unterschied.“

Spr. 1:

In der Übertragung von Celan, die rhythmisch, metrisch und vom Bildaufbau her wundervoll gearbeitet ist, zeigt sich aber auch die Schwierigkeit beim Übersetzen gerade einer so genau gearbeiteten, bestechend wortgenauen Dichtung. Celan gelingt es, Musik zu erzeugen ohne die Einfachheit und Direktheit der Frostschen Originale altbacken klingen zu lassen. Dafür verzichtet er allerdings auf den Reim.

Spr. 2

Die Gedichte von Robert Frost erfüllen sämtliche, von den neuen Formalisten wieder eingeforderte Kriterien: Sie sind klar, setzen Metren, Strophenformen und Reime der klassischen Verskunst gekonnt und gezielt ein. Gemeinsam mit Edna St. Vincent Millay, Elisabeth Bishop, W.H. Auden, Marianne Moore und dem Blankversvirtuosen Edgar Bowers kann Frosts Versbau als Beleg dafür gelten, daß es natürlich nie nur die sprachexperimentelle Spur der Avantgarde-Poesie im Gefolge von Pound, Eliot und Williams gegeben hat.

Spr. 1:

Bemerkenswert knapp findet Kling Frosts Sprache, "bestechende, bestechend wortgenaue Dichtung", in der man unweigerlich an den Satz "Ein Mann, ein Wort" denken müsse. Besonders stark sei Frost, wenn er "maskuline Alltagswelt zu seiner Sache macht".

Spr.3

INNEHALTEND INMITTEN DER WÄLDER
AN EINEM SCHNEE-ABEND

Wes diese Wälder sind, das weiß ich recht genau.
Allein im Dorf erst, drüben, steht sein Haus.
Der Schnee füllt ihm den Wald - steh ich und schau,
dann sieht er mich nicht, macht er mich nicht aus.

Mein kleiner Gaul, der findets wohl verquer:
kein Haus, kein Hof - und dahier hält sein Herr;
ein Teich, gefroren, und nur Wälder um uns her;
der Abend heut - im ganzen Jahr kein finsterer.

Das Zaumzeug schüttelt er - die Schelle spricht:
Ist das ein Mißverständnis - oder nicht?
Ich lausch und horch - ich hör sonst nichts;
doch, dies noch: leichten Wind, die Flocken, erdwärts, dicht.

Anheimelnd, dunkel, tief die Wälder, die ich traf.
Doch noch nicht eingelöst, was ich versprach.
Und Meilen, Meilen noch vorm Schlaf.
Und Meilen Wegs noch bis zum Schlaf.

(Fade in der letzten Strophe von Robert Frost, so daß das Englische ausklingt, dann nochmals die Strophe in Deutsch)

Spr. 2:

Der Wald ist lieblich, schwarz und tief,
doch ich muss tun, was ich versprach,
und Meilen gehn, bevor ich schlaf,
und Meilen gehn, bevor ich schlaf.

heißt es in der an dieser Stelle noch schöneren Übersetzung von Lars Vollert. Robert Frost ist ein Meister des Endes.

Spr. 1

Gute Gründe also Robert Frost höher als Ezra Pound zu schätzen und seine implizite Poetik zum Ausgangspunkt des eigenen Schreibens zu machen? Wenn man in freien Versen schreibt, dann könne man „ebensogut Tennis ohne Netz spielen.“ so lautete Robert Frosts berühmte und oft zitierte Abrechnung mit dem freien Vers, dem er sich mit seinem Blankvers stets widersetzt hat.

(O-Ton Filkins: 4.50-6:20)

Spr. 3

„Aber er hat nicht gesagt, daß man kein Tennis mehr spielen könnte. Das wäre sehr hart. Ich denke, daß ist es, was für eine Weile geschah. Dichter wie Williams, Olson, Creely spielten großartiges Tennis ohne Netz. Und was jetzt passiert ist, läßt sich so beschreiben: Das Netz ist wieder auf dem Platz. Aber es hat sich verschoben, wurde an eine andere Stelle gespannt, so daß sich das Spiel verändert hat.“

Spr. 2

Fragt man heute einen amerikanischen Lyriker nach den sprachlich interessantesten Dichtern, dann erhält man mit grosser Sicherheit ein Triumvirat der Language Poetry zur Antwort: John Ashbery, Rae Armantrout, Ann Lauterbach.

Ganz und gar grundsätzlich scheint bei diesen dreien der Begriff einer experimentellen, an Sprache und ihrer Formkraft interessierten Poesie hinterfragt: Was diese drei Autoren auf sehr unterschiedliche Art und Weise verbindet, ist die Vorstellung vom Gedicht als einer Antwort auf Fragen, von denen niemand, noch nicht einmal der Dichter, wußte, daß er sie aufwerfen würde. Etwa die Frage, ob wir als menschliche Wesen Vokabularien sind und das „Ich“ eher ein sinnstiftendes Hilfsmittel zum Weltordnen als ein festes Selbst.

Spr. 1

Ann Lauterbachs vielleicht bester Gedichtband, ihr fünfter, „On a Stair“, borgt sich seinen Titel aus Ralph Waldo Emersons Essay „Experience“, Erfahrung, in welchem der Philosoph nach dem Ort fragt, an dem wir uns befinden. Die Antwort ist: „On a stair“. Auf einer Treppe, einer Leiter, in einer Sequenz. Und das schließt die Tradition mit ein, genauso wie die formsprengende Moderne. Die Präposition „on“ zeigt dabei nicht nur eine räumliche Beziehung an. „On“ kann „auf“ heißen, aber, wenn es mit einer „griechischen Urne“ („On a graecian urn“, John Keats), einem Begriff oder einem Themenwort verknüpft wird, wie jeder klassische Odenanfang, auch „über“ oder „von“. Es ist dieses Interesse an den Gelenken der Sprache, was Lauterbach zu einer der radikalsten Stimmen der amerikanischen Gegenwartsliteratur macht. Gedichte, wie das zu Anfang gehörte „Hum“, zeigen die Arbeit der

Sprache selbst an, weisen uns auf die Plätze im Vokabular und in der Grammatik hin, die unsere Erfahrungen miterzeugen.

Spr.2:

Auch ihre Faszination am Fragment ist mit dieser Vorstellung vom Gedicht verbunden. Lauterbach betrauert nicht wie Eliot oder Pound den Verlust des Ganzen, die Unmöglichkeit des Zusammenhalts. „Beschwerte Zelte stehn allen offen. / Nichts ist freigestellt. Und nichts zu“, schreibt sie in dem Gedicht „Auf (offen)“. Es könnte auch heißen: Nichts ist vollendet, nichts abgeschlossen. Und es gibt nur Fragmente. Schließlich ist die Welt größer als jedes Gedicht. Insofern öffnet Lauterbachs Lyrik mit ihrer Vorstellung von der Sprache als einem flüssigen Ganzen einen Bereich poetischer Möglichkeit, die in ihrem Ideal von Mobilität und dauernder Veränderung sehr amerikanisch ist.

Spr. 1

In ganz anderer Art und Weise innovativ ist die Dichterin Rae Armantrout, die in ihrem dichterischen Universum kichernde Zeichentrickfiguren, CNN-Schlagzeilen, Geplänkel aus dem Radio, eindringliche Rufe aus der Erinnerung mischt.

Spr. 2

Armantrout hat ihre Poetik eine „Cheshire Poetik“ genannt. Vergleichbar mit der Grinsekatz aus Lewis Carolls „Alice im Wunderland“, scheint in Armantrouts Gedichten immer etwas auf, das dann gleich wieder verschwindet. Eine Bedeutung wird von der anderen abgelöst, eine Metapher so lange gestreckt, bis sie wie eine unfundierte Brücke zusammenbricht und offen legt, dass sie genau dies ist und genau so funktioniert hat: als Metapher. Diese Poesie ist zugleich eine Anti-Poesie. Und das alles nicht sukzessive oder narrativ, in der Behauptung, sondern gleichzeitig, mitschwingend, präsent. Es ist eine Poesie der Abzweigungen, der semantischen Labyrinth.

Spr. 1

Begonnen hat Armantrout mit Gedichten in der Poundschen Tradition des Imagismus, beeinflusst insbesondere von William Carlos Williams. Das minimalistische Gedicht „Aussicht“, „View“, kann hier als Beispiel für Armantrouts frühes Interesse an der Doppelbödigkeit gelesen werden.
(O-Ton Armantrout, dann voice over)

Spr. 3:

„Nicht Lichter der Großstadt. Wir wollen

den Mond –

Der Mond

Für den haben wir nichts gekonnt!“

Spr. 2:

„View“ hat nicht nur zweierlei Bedeutungen, sondern zwei sich fast ausschließende. Auf der einen Seite sieht ein suspektes „Wir“ im Mond eine andere als die menschliche Sphäre. Ein Echo des Williamschen Diktums vom möglichen Erhaschen der Welt und der Dinge im Zustand der Unaufmerksamkeit scheint hier auf. Auf der anderen Seite stellt der Mond ein allgegenwärtiges, klischeebeladenes Sehnen aus und in Frage. Den „Mond zu wollen“ wird zur Falle, zum kindlichen Greifen nach dem Unmöglichen, es ist ein Greifen nach den Sternen. Der naturverliebte Romantiker und der zynische Großstadtmensch prallen aufeinander. Es bleibt, sagt Armantrout, kein Ausweg aus der Sprache. Diese in den längeren, vielstimmigen Gedichten ausgespielte Poetik der Kollision hat noch eine weitere Komponente.

Spr.1

Die Grenze zwischen dem privaten und dem öffentlichen Raum, zwischen der Privatsprache der Träume, unserer individuellen Illusion vom Leben und den bereits vorgestanzten Metaphern der Zivilisation in Filmen, Büchern, Comics, Politik und Werbung, kann nicht gezogen werden. Wo das Gedicht gelingt, da gelingt ihm gerade das Verschwimmen dieser Stimmen, das hochkomplexe Babeln, auf das Armantrout und ihre Leser aber meist mit einem Lächeln reagieren, nicht mit tragischer Desillusionierung. Insofern sind Rae Armantrouts Gedichte tatsächlich Verkörperungen der halbirren Cheshire Katze. Immer ist etwas in ihnen am Verschwinden. Aber was bleibt, verstört uns, zieht uns an - wie ein verwirrendes Märchen.

(O-Ton, Generation, dann voice over)

Spr. 3:

Generation

Altbekannte Geschichte.

Sie wird zu

rückkehren, findet aber ihre Spur

von Vögeln vertilgt.

Die Jahre; das
Unterholz

Spr. 2

Es ist ein verspielter Echoraum, den die Gedichte von Rae Armantrout aufmachen. Im Gedicht „Neu machen“, „make it new“, scheinen das Pathos Pounds und die syntaktische Doppelbödigkeit von William Carlos Williams wieder auf – nur mehrfach ins Ironische gewendet.

Spr. 3:

Satzteile schütteln
wie den Flaum
in der Schneekugel –

so ähnlich, wie der Schlaf
im Lebensmüll wühlt.

Jedes Gedicht sagt:
„Ich verzweifle“

dann: „Alles
muss raus!“

(Darin Altbekanntes zu hören
führt zu vorsichtigem Lachen.)

„Raus“ wohin?

Den steten Druck
auf das Gaspedal
kann man
annehmen

ebenso das Präriegras, das
am Rande des Sichtfelds schwimmt.

Und garantiert wird jemand
einen Diner oder eine Tankstelle
an eine verlassene Kreuzung gesetzt haben

und möglichst so
benannt, dass

das ganze menschliche Geschick anklingt

während
zugleich der
Impuls ironisiert wird.

Wie der Name lauten wird
bleibt die große Unbekannte

Spr. 1

Neu machen! Die Frage muß also nicht heißen, wo steht die amerikanische Lyrik im ersten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts, sondern wo bewegt sie sich hin, wo zeigt sie Möglichkeiten auf, Wege, die, um an Robert Frosts Gedicht anzuschließen, noch unbesritten sind. Ist also eine Lyrik, die sich auf traditionelle Versbildung, Metrik und Reime besinnt, die neue Avantgarde?

(O-Ton LaFarge, 21:35 bis 21:49, 27:15 bis 28:37)

Spr. 3

„Ich weiß nicht, wie tief das geht oder wie lang dieses Interesse anhalten wird. Es könnte nur der Ausdruck eines gerade bestehenden Bedürfnisses nach Neuorientierung und Rückbesinnung sein... Ehrlich gesagt bezweifle ich, daß irgendein Dichter der jüngeren Generation, die jetzt gerade studiert, ein Großer wird. Ich hoffe natürlich, daß ich Unrecht habe! Aber ich glaube nicht, daß das neuerwachte Interesse am gesetzmäßig gebauten Vers großartige Gedichte hervorbringen wird. Es ist zu verschieden vom amerikanischen Ethos. Die Ästhetik des Formalen steht diesem Ethos entgegen. Und dieses Ethos besteht auf Freiheit – fast bis zu dem Punkt, wo es absurd wird. Die Wahl von Präsident Obama hängt irgendwie auch mit diesem Punkt zusammen. Viele Amerikaner, die sich ein paar Jahre zuvor vielleicht noch vor einem schwarzen Präsidenten gefürchtet hätten, fühlten das Bedürfnis nach einem Wandel. Was sie nicht erkannten, war, daß Obama ziemlich in der

Mitte steht, überhaupt kein Erneuerer ist, aber natürlich ein intelligenter Mann. Und das Grundgefühl mag den Leuten gesagt haben: vielleicht ist es das, was wir politisch gerade brauchen, ein bißchen mehr Intelligenz. Aber wir werden keine magischen Veränderungen erleben. Doch das, was Amerikaner periodisch immer wollen ist genau das: Magischer Wandel. - Und das erwarten sie auch von ihren Dichtern? Genau!“

Spr. 2

Die zeitgenössische Debatte setzt damit eine Konfrontation fort, die in Amerika bei Ralph Waldo Emerson und Walt Whitman beginnt: der zwischen poetischer Form und Lebensform, Avantgarde und Revolution.

Spr. 1

Möglicherweise ist dieser behauptete Zusammenhang, der über ein ganzes Jahrhundert lang von Amerika ausgehend die moderne Lyrik beflügelte und das 20te Jahrhundert eigentlich zu einem Jahrhundert des Gedichts machte, mit einer Explosion poetischer Schreibweisen und Formentwicklungen, auch nur ein Scheingefecht.

Spr. 2

Der Dichter Stanley Kunitz hatte in den siebziger Jahren mit triumphaler Geste jede Art von traditioneller Form und traditioneller Lebensweise bereits für tot erklärt. Freier Vers wurde offensiv auch politisch mit permissiver, freier Lebensweise assoziiert.

(O-Ton Peter Filkins, 24:55-25:38, 26:01-28-47)

Spr. 3

„Ich glaube, das ist ein Fehler. Lange Zeit wurde jeder Art von forminteressiertem Vers mit politischem Konservatismus gleichgesetzt. Völlig lächerlich! Aber diese Gleichsetzung war sehr präsent in den 1960ern und 70ern – um Kunitz zu zitieren: der metrische Vers ist tot! Das ist ungefähr so, wie zu sagen: Du hast ein Sonett geschrieben, also wählst du republikanisch. Lachhaft. Wenn man über die Politik der Form spricht, und das beschäftigt mich als Dichter: Gute Dichter schreiben nicht aus ihrer politischen Überzeugung heraus. Wenn sie das tun, sind sie verloren. (...) Ich glaube nicht an dieses Modell; es ist für mich nicht akzeptabel anzunehmen, daß jemand, der in freien Versen schreibt eine liberale Einstellung hat, und jemand, der traditionelle Verse schreibt eine konservative Einstellung hat. Obwohl das natürlich immer noch als Zerrbild umläuft. Aber im Moment ist das anders. Junge Schriftsteller, ich sehe das an meinen Studenten, weisen diese Verfälschungen zurück und verstehen, daß es nichts automatisch Konservatives gibt in einer Villanelle oder einem Sonett, sondern daß das uralte Ausdrucksweisen sind, die man neu machen, wieder nutzen kann. Sie sind die Quellen der Poesie.“

Spr. 1

Und zeigt nicht auch gerade Frosts Gedicht, daß es eben mindestens zwei Wege gibt, gleich schön, gleich bedeutend? Im Leben, wenn man das Gedicht als Lebensreise verstehen will, als Entscheidung für eine Liebe, einen Beruf, eine Art, die Dinge anzusehen – und in der Lyrik, als ein Weg der Tradition oder des Experiments.

Für bloße Wiederbelebung stehen die heute interessantesten Dichter der Avantgarde sowieso nicht – denn sie verstehen sich nicht als Sanitäter. Sie beleben nicht die alte Form neu, sondern sie machen etwas Neues mit den Formen.

Spr.2

John Ashbery etwa, der als bedeutendster amerikanischer Dichter der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts gelten darf, nimmt den Fehdehandschuh Frosts in seiner unnachahmlich ironischen Art auf und schwört bereits im Titel seines zweiten Gedichtbandes „The tennis court oath“ den Tennis-Platz-Eid.

Spr.1

Ironische Zärtlichkeit und zupackender Erotismus, dazu ein ewiges Verwirrspiel, das macht die Gedichte John Ashberys aus. Oftmals, wie in dem Langgedicht „Mädchen auf der Flucht“, nach Motiven des Außenseiter Künstlers Henry Darger, sind seine Gedichte Achterbahnfahrten in der Sprache – pulsiert das Erotische ungezügelt, werden alle: Leser, Dichter, Figuren, von den Wörtern „verschaukelt“.

Spr. 3

„Und damit entwurzelten die Stangen das Zelt.
Tausend Leidenschaften entfesselten sich,
aber zum Glück für die Mädchen war keins zum Bezeugen da –
sie waren in einem Käfig auf und davon, mit den Kanillenvögeln. Jetzt,
wo es Zeit wurde abzustimmen, für wen die Tat vollbracht
worden war, zählten auch die anderen. Da hatten sie Pech im Unglück.

(...)

Hin- und her gerissen zwischen unmöglichen Alternativen: Sein
und dem Nein zur Bedrohung. Zu aller Überraschung hielt der Bus.
Unsere tapfere kleine Engelschar stieg ein und wurde ins nächste Kapitel
verschaukelt.

Spr. 2

Immer wieder zitiert Ashbery den Satz des Malers Barnett Newman: „Birds don't make good ornithologists“, Vögel sind keine guten Ornithologen“, und welche Art von Poetologie sollte ein seltsamer und seltener Vogel wie Ashbery auch entwerfen? Ashbery ist letztlich ein Außenseiter geblieben – trotz oder gerade wegen seines Erfolgs.

Spr. 1

In einem Ashbery Gedicht kann alles passieren: Eine Kundenansage in der Mall, „Attention Shoppers“, kann ebenso rasch in ein orgiastisches Einkaufsfest wie in ein hochkomplexes Verwirrspiel der Sprachreflexion umschlagen - oder die ganze Tragik des Lebens macht sich am Loch einer Socke fest. Französischen Surrealismus, die Malerei des Abstrakten Expressionismus, der Jazz und seine Kunst der Improvisation, amerikanische Fernsehserien und überhaupt Alltagskultur verbinden sich, inspirieren Ashbery, der auf Lesungen mit seiner zurückhaltenden Diktion immer so wirkt, als geschähe ihm gerade etwas vollkommen Unerwartetes. Insofern ist er wie die von ihm geliebte Metropole New York, in der er – wenn er nicht auf Reisen ist, oder sich in sein altes Walfängerhaus in Hudson zurückgezogen hat – lebt und dichtet. New York, diese "Stadt, die mit ihren schönen Vororten in das All / Fällt".

Spr 2

Ashberys Gedichte erscheinen wie der Echoraum fast aller Bewegungen in der amerikanischen Lyrik der Moderne. Whitmans Öffnung, Pounds Enzyklopädie, Stevens intellektuell-religiöser Suche, Frosts schöner Einfachheit, Williams Timing - und doch bleibt Ashbery allen Beschreibungsversuchen seltsam entzogen, steht er da wie ein Solitär.

Spr. 3:

„Stell dir vor, dieses Gedicht handele von dir - würdest du die Dinge hineintun, die ich sorgfältig ausgelassen habe: Beschreibungen von Schmerz, und Sex, und wie unberechenbar die Leute miteinander sind? Naja, steht wohl alles schon in einem Buch. Für dich habe ich die Beschreibung des Hühner-Sandwiches aufgehoben, Und des Glasauges, das vom bronzenen Kaminsims erstaunt auf mich starrt und nie befriedet werden kann.“

Spr. 1

So heißt es in dem Gedicht „Das Problem mit der Ängstlichkeit". Es fällt schwer, sich einen anderen zeitgenössischen amerikanischen Lyriker vorzustellen, der einen derartigen Bezug zur Tradition aufzubauen vermag – allerdings einen, der

jederzeit die Verwandlung und das Unfaßbare einfordert und den Ashbery in seiner Poesie herstellt, nicht in programmatischen Schriften.

Spr.3:

“Was ist eine eine einfache Ebene? Sie ist das und andere Dinge, von denen sie ein System ins Spiel bringt. Spiel?
Ja, eigentlich schon; doch betrachte ich Spiel als ein tieferes Außending, ein geträumtes Rollenmuster, wie in der Verteilung von Gnade an diesen langen Augusttagen ohne Beweis. Mit offenem Ausgang. Und bevor du dich auskennst, geht es im Dampf und Geratter von Schreibmaschinen unter.“

Spr. 2

Manchmal schärfen gerade die Gegner den Blick für das Gute, das Besondere eines Dichters. Den Gedichten von Ashbery wird bis heute vorgeworfen, sie seien völlig wirr und unverständlich, zwar von großer Eloquenz, lockten den Leser aber ein ums andere Mal in eine Sackgasse. Dick Davis, der Verfechter strenger poetischer Formen, hält Ashbery für einen späten Hohepriester der Romantik, in deren Betonung des Gefühls, des Innenlebens und des Geheimnisses er den „Ausverkauf des Handwerks“ und den Abschied von jeder Art von Verstand beobachtet, der sich sprachlich formuliert und auf menschliche Realität bezieht.

Davis fordert, dass Gedichte implizit und explizit nachvollziehbar sein müssen. Das heißt, sie müssen paraphrasiert werden können. Seine eigenen Gedichte punkten in ihrer epigrammatischen Kürze mit wenigen Einzelheiten und klaren Pointen in dieser Kategorie. In „Wenn deine Kinder groß werden“ etwa schreibt Davis:

Spr. 3

Du siehst Dein eigenes Gesicht, in dem ein anderer denkt,
Dein eigenes Denken dann in einem anderen Gesicht.
Du bist es, bist es nicht, mal grob, mal allzu schnell gekränkt,
Peinliche Ähnlichkeit, in die sich fremde Anmut mischt.

Spr. 1

Ein anderer Spieleinsatz als der der Avantgarde – und gewiß leicht zu verstehen und sogar zu paraphrasieren. Das Gedicht als gereimter Gedanke; aber genügt das? Vergleicht man Dick Davis Gedichte mit den poetischen Reflexionen von Robert Frost, fällt die Antwort deutlich aus. Der dichterische Diskurs der neuen Formalisten mag interessant sein, die

Gedichte sind es oftmals nicht. Wie immer geht es um Macht. Um Einfluß. Um den Kampf der Systeme.

Spr. 2

Die Vertreter einer traditionellen Versästhetik, die sich fast ein Jahrhundertlang von den Torwächtern der Avantgarde aus dem Establishment verbannt sahen, suchen nun neue Angriffsflächen, die den alten Vorwürfen gegen die Moderne bis aufs Wort ähneln. Jede Generation kämpft wieder um einen eigenen Zugang, eine eigene Formulierung, eine eigene Ästhetik. Das ist auch gut so.

Spr. 1

Das, was aber noch besser ist, und längst nicht mehr postmodern genannt werden muß: Man braucht nicht mehr nur den einen Weg zu gehen. Es gibt viele.

Spr. 2

Ein handwerklich gut gebautes Sonett, ein gereimtes Quartett, ist noch lange kein wirklich gutes Gedicht, so wenig, wie ein dunkles Changieren oder die Befreiung von Versformen irgendeinen poetischen Mehrwert an sich besitzt. Das sind längst abgekämpfte Ideologien. Auch John Ashbery oder Robert Kelly schreiben Pantums, Villanellen, Sestinen oder Sonette, auch Peter Filkins schreibt unregulierte Verse, und Rae Armantrout und Ann Lauterbach suchen sowieso weiter nach eigenen Formen, einer neuen Semantik, einer neuen Musik.

Spr. 1:

Für die Zukunft der amerikanischen Lyrik heißt das: auch die Avantgarde ist längst Tradition geworden, hat ihre eigenen Stämme ausgebildet. Die großen Dichter der Formsprengung haben gleichermaßen Zulauf wie die der Formerneuerung und des klassischen Versmaßes.

Spr. 2

Aus dem Summen wird kein Verstummen werden. Jedes gelungene Gedicht ist eine Kammer, eine Box, die etwas Wunderbares enthält. Oder man sieht Form, man sieht Sprache und das Gedicht als etwas ganz und gar Organisches, wie Robert Kelly:
(O-Ton, Robert Kelly, 1:32 -3:02, dann voice over)

Spr. 3

„Form. Formaggio. Fromage. Formaggio ist Käse, weil er in einer Forma gemacht wird. Eine Forma ist eine Form. Es gab eine Zeit bis vielleicht 1910, als man mit Form noch die Gestalt

meinte. Aber irgendwie begann dieses Wort von innen zu leben. Das Ohr in der Form kam zum Vorschein. Form wurde mehr zu einer Form, eine Gestalt, die nicht länger einer hölzernen Box glich, sondern von innen wuchs. Stellt Euch vor: Ihr nähmt eine Eichel und zeigtet sie einem Kind, einem Stadtkind: es würde die Spitze abnehmen und sagen: Das ist ein Kasten. So wäre die Eichel eine Form, ein Gefäß, so wie früher. Wenn man die Eichel aber in die Erde steckt, wässert, und 150 Jahre wartet, dann habt ihr plötzlich eine wunderschöne Eiche! Die Eichel als Form: Form ist, was geschieht, wenn sie ihre Hülle aufbricht.“

Spr. 1

Und mit Robert Kellys organischer Metapher von der Eichel für das Gedicht, die einen Baum ergibt, den man entweder nach einer organischen Form suchen und wachsen lassen kann, oder sich vorschnell eine Kiste baut, tritt die verschmitzte zweite Ahnin der amerikanischen Moderne, ganz zum Schluß, auch noch einmal ins Licht. Was braucht man wirklich für ein Gedicht? Seine Landschaft, seine Blüten? Für Emily Dickinson läßt sich die mehrgründige Abhängigkeit des Gedichts von Inhalt und Form, Dichter und Sprache, Wort und Ton in ihrem kleinen poetologischen Meisterwerk von Biene und Klee erkunden, die notwendig sind, um eine Prärie zu machen.

(engl. O-Ton: „To make a prairie“, dann voice over)

Spr. 3:

Für die Prärie - nimm Klee und eine Biene,

Ein Klee, die Biene

Phantasie.

Die Phantasie allein wird dienen,

gibt's keine Bienen:

Elektronische Geräusche – Summen - Summen von Bienen – ein paar Zeilen Lauterbach

....Die Tage sind wundervoll....dann Anheben von Lou Reed: „This magic moment....“

Fade out