

Leseprobe

Christian Schärf

Diebe des Feuers

Über den poetischen Wahnsinn

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2023

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über [http:// dnb.d-nb.de](http://dnb.d-nb.de) abrufbar.

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2023
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld
Lektorat: Hanns-Martin Rüter
Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de
Druck: docupoint GmbH, Magdeburg
Alle Rechte vorbehalten

Print ISBN 978-3-8498-1854-8
E-Book (PDF) ISBN 978-3-8498-1855-5
www.aisthesis.de

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	7
Einleitung	8
I. Diebe des Feuers	20
II. Das prometheische Stigma	106
III. Das babylonische Objekt	186
Anmerkungen	219
Übersetzungen	231
Literatur	234

Vorwort

Die nachfolgenden Seiten beschäftigen sich mit einer Geste. Sie erscheint uns meist als selbstverständlich und manch einem dürfte sie als Geste noch nicht einmal aufgefallen sein. Aus einem gewissen Abstand heraus, wird sie jedoch als das merkwürdige Phänomen, als das sie hier behandelt werden soll, erkennbar. Es ist die Geste der dichterischen Rede. Sie erscheint, egal in welchem sozialen Zusammenhang, niemals als normales Verhalten eines Menschen in seinen Kontexten. Sie entsteht in bestimmten Rahmungen, die vorgegeben sind.

Doch muss eine besondere Situation eintreten, um sie zu ermöglichen. Stets muss jemand auftreten, der sie ausführt, der oder die dafürsteht, dass es dazu kommen möge. Die Suche danach geht nicht so vonstatten, dass man fragt, wer es denn machen möchte. Die Geste des lyrischen Sprechens erfolgt aus der Selbstermächtigung. Diese geht mit einer Absonderung einher. Aus dieser Absonderung kommt der lyrische Sprecher wieder zurück zu den anderen – als ein anderer.

Vom Augenblick dieser Selbstermächtigung zur Andersrede an ist das Subjekt der Rede nicht mehr dasselbe wie zuvor. Der Dichter oder die Dichterin schlüpft in eine Rolle, so könnte man sagen, doch das wäre zu naiv ausgedrückt, handelt es sich doch keineswegs um die kontrollierte Erfüllung eines Rollenmusters. Vielmehr scheint eine Verwandlung mit der in Frage stehenden Person vor sich zu gehen. Diese Verwandlung ist Gegenstand der folgenden Ausführungen. Sie ermöglicht die Geste, von der die Rede ist. Ihr Medium ist der dichterische Wahnsinn, der sich der Subjekte bemächtigt und von dem schon die Antike Kunde gegeben hat. Der Begriff des dichterischen Wahnsinns soll hier beim Wort genommen werden, ohne das Phänomen mit irgendeiner Art psychischer Erkrankung gleichzusetzen.

Die Auseinandersetzung mit dem Gedicht wird unter diesem Gesichtspunkt wieder zu einem eigenen Thema, auch und gerade unter den Bedingungen der Gegenwart. In diesem Rahmen kann die Frage, was ein Gedicht denn sei, erneut gestellt werden – nicht als Bestimmung und Analyse einer Gattung, sondern vom Spezifikum seiner eingreifenden Performanz her.

Einleitung

The poem

It's all in
the sound. A song,
Seldom a song. It should

be a song – made of
particulars, wasps,
a gentian – something
immediate, open

scissors, a lady's
eyes – waking
centrifugal, centripetal¹

Was der amerikanische Dichter Kenneth Koch in seinem Aufsatz „Die Sprache der Poesie“ Ende der neunziger Jahre feststellt, würden wohl auch heute noch die meisten Zeitgenossen unterschreiben:

„Die Poesie gilt vielen als Rätsel, und in mancher Hinsicht ist sie eines. Niemand weiß so recht, woher sie kommt, niemand weiß so recht, was sie ist und eigentlich weiß auch niemand, wie man überhaupt Poesie schreiben kann.“²

So viel Unwissen bei so viel Beschäftigung mit einer Sache ist selten. Jeder kann sich etwas unter einem Gedicht vorstellen, doch was die Poesie / lyrische Dichtung / das Gedicht sein soll, kann offenbar keiner sagen. Auch nicht die Poeten selbst, wie *The poem* von William Carlos Williams zeigt. Sein Gedicht aus den vierziger Jahren ist eine kunstvolle Auseinandersetzung mit dieser Verlegenheit. Es wagt zunächst eine klare Aussage: *It's all in the sound*. Der Sprecher aber kommt mit dieser Feststellung überhaupt erst ins Grübeln: „A song. / Seldom a song. It should / be a song“.

Das Gedicht sagt zunächst, was ein Gedicht ausmacht, um es in der Folge in Zweifel zu ziehen. Die anscheinend so sichere Erklärung

verliert sich in der zögerlichen Benennung verschiedener Dinge oder bildlicher Elemente: „open / sissors, a lady's / eyes – waking“. Wäre der Klang oder der Sound oder wie auch immer man das akustische Ereignis nennen will, als Bestimmung für das Gedicht hinreichend? Wohl kaum.

Es scheint eine unausgesprochene Übereinkunft darüber zu geben, dass keine definitive Bestimmung der Poesie zu finden ist. Alles Reden und Diskutieren darüber führt entweder direkt oder auf verschlungenen Wegen zu diesem Ergebnis. Ein Konsens ist nicht in Sicht. Er wird nicht angestrebt und scheint auch nicht notwendig zu sein. Die Debatten nehmen trotzdem kein Ende, egal, ob sie in der Öffentlichkeit geführt werden, ob sie akademisch unterfüttert sind oder in versprengten privaten Zirkeln ablaufen. Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, als diene das Reden und Schreiben über Poesie dazu, immer erneut zu bestätigen, dass man damit nicht fertig wird.

Dass die Reflexion darüber, was ein Gedicht ist, obsolet sein soll, wird daraus gleichwohl nicht zu folgern sein. Eher liegt eine in sich paradoxe Bestimmung des Problems nahe: Zur Bedeutung des Gedichtes im kulturellen Feld gehört, dass der Versuch seiner Bestimmung immer weiter fortgeführt werden muss. Gedichte und die Frage, was sie sind, bilden so etwas wie eine konstante diskursive Formation, die ständig in Bewegung ist.

Wüssten wir, was ein Gedicht sein soll, wäre vielleicht das Dichten zu Ende. Die schöpferische Offenheit ist es ja, die uns an Gedichten reizt, als Autor und als Leser. Jeder Autor kann sich von Neuem daran versuchen und behaupten, was er geschrieben habe, sei ein Gedicht. Man wird es ihm in den meisten Fällen nicht bestreiten. Auch wenn mit der Akzeptanz der Bezeichnung noch kein Qualitätsurteil verbunden ist. Oft genügt eine bestimmte Textgestalt, um ein bestimmtes Sprachphänomen als Gedicht zu identifizieren. Aber noch nicht einmal der Zeilenbruch muss dazu herangezogen werden. Es gibt auch Texte, die wie Prosatexte aussehen und sich Gedichte nennen. Im Übrigen kann man alles als Gedicht bezeichnen, was man geschrieben hat und darauf bestehen, dass es als Gedicht behandelt wird. Es gibt Gedichte, die ohne Wörter auskommen und solche die begehbar sind. In manchen Wäldern hängen sie an den Bäumen und in vielen Städten kann man sie an den Bushaltestellen lesen. Wir erkennen

solche Texte dann sofort als Gedichte. Doch worüber reden wir dann hier eigentlich?

Es muss ein intuitives Vorwissen bei den Mitgliedern einer literarischen Kultur darüber geben, um die Behauptung, dies oder das sei ein Gedicht, überhaupt aufzustellen und damit Akzeptanz zu finden. Dieses Vorwissen kann nur aus der poetischen Tradition, aus dem fortgesetzten Gespräch über Gedichte und aus den verschiedenen Meinungen darüber, was sie sein sollen, entnommen werden. Fast könnte man so weit gehen zu sagen: Ein Gedicht ist die Abweichung von einer Norm, die es gar nicht gibt, über die aber fortgesetzt Verhandlungen geführt werden. Dass diese paradoxe Behauptung Bestand hat, geht auf eine kulturelle Konvention zurück, an der alle partizipieren, die Gedichte schreiben oder über sie sprechen.

Die nie endende Debatte über das Gedicht hat Spuren im kulturellen Gedächtnis hinterlassen. Man wird ihnen folgen, wenn man sich für Lyrik interessiert, und feststellen, dass der Fragenkomplex, was ein Gedicht sei, wie man es herzustellen habe und wodurch der Dichter seine Inspiration erfahre, eine der breitesten Furchen im geistesgeschichtlichen Gelände überhaupt ausmacht. Auch wenn manchmal etwas Gras darüber wächst, kommt diese Furche immer wieder zum Vorschein.

Vom Geschenk der Musen bis zu den subjektiven Zwangslagen aus den Handbüchern der Tiefenpsychologie findet sich einiges im Repertoire der dichterischen Motivationen, was die Arsenalen pathogener Diagnosen und intellektueller Bildbestände zu bieten haben. Vom tiefgründigen Mitteilungsdrang bis zum spontanen Loslabern gehören die unterschiedlichsten Verhaltensweisen ins performative Portfolio des lyrischen Gedichts. Dabei behaupten die Dichter und Dichterinnen jeweils eigene Positionen. Etwas anderes ist auch gar nicht vorstellbar, seit Regelpoetiker und Literaturpäpste von der Bildfläche verschwunden sind. Das sogenannte poetologische Gedicht ist ein modernes Phänomen.³ Es ist an die individuelle Auffassung von den Bedingungen und der Herstellung eines Gedichts gebunden. In poetologischen Gedichten werden Aspekte der Entstehung und Herstellung von Gedichten aus individueller Sicht thematisiert. Auch poetologische Gedichte sind nun einmal Gedichte, mithin Ergebnisse einer Rede, die nicht den Zweck informationsorientierter Kommunikation verfolgt, sondern primär die Differenz eines nicht erklärbaren Sprechens zu dieser Kommunikation in die Wahrnehmung

einzeichnet. Hingegen waren Poetiken in der Folge von Horaz' *Ars poetica* bis ins 18. Jahrhundert hinein regelgeleitet und unterwarfen das Dichten diesen für alle geltenden Regeln.

So gerät die moderne Poetik des Gedichts zu einem Sammelsurium von Vorschlägen und Tonarten, die jeweils den Anspruch erheben, man habe sie zumindest zu tolerieren. Doch spricht daraus auch die Tatsache, dass jeder, der sich zum Schreiben von Gedichten berufen fühlt, für sich selbst eine Vorstellung davon entwickeln müsste, was ein Gedicht denn nun sein soll: „Was ist das: Ein Gedicht? Ein Apfel ist ein Apfel, und ein Mofa ein Mofa. Aber was ist ein Gedicht? Baudelaire definiert es anders als Brecht, Cummings anders als Hilde Domin, Éluard anders als Hegel.“⁴

Theorien der Lyrik sind aller Ehren wert und erweisen sich doch als unergiebig. Schon der Ausdruck *Theorie der Lyrik*⁵ weckt den Verdacht, er beherberge einen performativen Selbstwiderspruch, den die von den Möglichkeiten der Theorie Überzeugten gerne übersehen. Tatsächlich hat die Lyrik eine Theorie in sich, die in jeder Praxis zum Vorschein kommt. Jedes Gedicht thematisiert seine eigene Unwahrscheinlichkeit.

Den meisten Dichtern und Dichterinnen ist eine von außen her-angetragene Theorie der Lyrik gleichgültig. Aber genau genommen, gibt es so viele Theorien der Lyrik wie es Lyriker und Leser gegeben hat und gibt. Zumindest die Hälfte des literarischen Schaffens ist dem Reden über das literarische Schaffen gewidmet. Die Standpunkte sind zumeist subjektiv und weisen zurück auf diejenigen, die sie vertreten. Und doch muss etwas an dieser Rede sein, was über das bloß Subjektive zumindest hinausweisen will. Nicht nur das Dichten eines Dichters oder einer Dichterin wird damit thematisiert, sondern eben auch immer *das Gedicht* als Gegenstand einer allgemeinen Erörterung und literarischen Orientierung.

Manche verschenken ihre Gedichte auf öffentlichen Plätzen oder bestücken Briefkästen mit ihnen. Ein Kioskbetreiber steckte mir fast jede Woche diskret seine neueste Schöpfung als Kopie in die Zeitung, die ich bei ihm kaufte. Meist waren es ellenlange Balladen, Festspiele des Schüttelreims. Andere lassen ihre Werke auf handgeschöpftem Papier drucken und im engsten Bekanntenkreis verteilen. Oder sie stellen nur ein einziges Exemplar her und legen es in einen feuchten Keller, trotzig seines Verfalls harrend. Wieder andere

werfen Gedichte aus fahrenden Autos heraus oder aus Helikoptern über Großstädten ab. Die publizistischen Aktivitäten sind vielfältig, wenn es darauf ankommt, Lyrik unter die Leute zu bringen, die dazu ausgewählten Orte werden immer vielfältiger: „Möglich, daß zur Zeit gerade irgendwo ein junger Unerhörter in der Anatomie vorträgt, am Autobahzubringer, in der Trockenrasiererzentrale, neben der Dampftramme.“⁶

Mit dem Internet wurden endlich alle Schleusen geöffnet. Eine Lyrikflutwelle durchrauscht die virtuellen Welten, ein Gedicht wird von allen anderen mit sich fortgerissen, taucht irgendwo kurz auf und versinkt wieder in der Flut.

Bleibt die Frage: Wer hört zu?⁷

Jedem sein Dichten und jedem sein Gedicht. Noch vor wenigen Jahrzehnten bestimmten Labels wie „Neue Subjektivität“ den Rahmen der das Einzelpheänomen überspannenden Bezeichnungen. Die Lyriker des Prenzlauer Berges bildeten 1989 keine Schule, standen jedoch scheinbar für eine bestimmte Thematik oder wurden als zusammengehörig angesehen, weil sie alle im selben Berliner Stadtteil wohnten. Das ist jetzt vorbei. Nachbarschaften sind nicht mehr dazu geeignet, lyrische Schulen auszubilden. Nicht einmal solche thematischer Natur. Auch wenn etwa die „Regentonnenvariationen“⁸ von Jan Wagner unverkennbare Züge von Naturlyrik aufweisen, könnte man sie doch nicht einer über den Dichter hinausweisenden Tendenz zuordnen, die heute schlechterdings en vogue wäre oder den Zeitgeist anzeigt. Die Felder lyrischen Dichtens sind total diversifiziert.

Dies ist sicherlich ein Aspekt, der sich gegenüber früheren Zeiten verändert hat. Dass das Feuilleton und die sozialen Medien nach Gruppen, Cliquen oder gar Generationen als Markenzeichen Ausschau halten, versteht sich von selbst. Es gehört zu den Mechanismen ihres Geschäfts, ändert aber nichts an der Atomisierung des lyrischen Schreibens, die, das muss man sehen, schon zahllose Vertreter der Moderne für sich in Anspruch genommen haben. Man möchte nicht verglichen werden, und so tut sich gerade in heutiger Zeit ein weiterer gravierender Widerspruch auf. Gedichte sind pausenlos ventilierte Massenware und zugleich die heiligen Insignien einer in sich verschlossenen Individualität. Das Individuelle ist das massenhaft Auftretende – das gilt auch für die Lyrik.

Unter diesen Bedingungen zerfällt die Bestimmung des Gedichts endgültig in die einzelnen Thesen seiner Autoren zu Entstehung und

Bedeutung ihrer Arbeiten: „Eine Theorie der Lyrik in chronologischer Abfolge [...] ist eine Auflistung von Behauptungen, und zwar von ebenso vielen, wie es Dichterinnen und Dichter gibt, die sich poetologisch geäußert haben.“⁹

Im poetischen Milieu, jenen sozialen Enklaven, in denen das Lyrische wie ein rares Gut gehegt und wie eine vom Aussterben bedrohte Art gepflegt wird, ist man sich denn auch weitgehend einig, dass die persönlich gehaltenen Poetiken der Autoren der Sache am nächsten kommen. Sie können als Kommentare zu den Erfahrungen gelesen werden, die ein Dichter oder eine Dichterin mit der eigenen Inspiration gemacht hat. Dennoch sind diese Aussagen naturgemäß von einer ureigenen Unzuverlässigkeit.¹⁰

Aber spräche denn, wer über sein eigenes Dichten spricht, wirklich über sich selbst?

Hier nun wäre der Willkür einmal Einhalt geboten. Von der Seite der Ausführenden her wäre das Gedicht durchaus zu bestimmen. Dichter ist man, wenn man ein Verhältnis zu einer Inspiration unterhält, die das Gedicht ermöglicht. Doch was auf diesem Gelände geschieht, ist schwer zu beobachten und noch schwerer zu bestimmen. Im Kern handelt es sich um eine Black Box, deren inneres Geschehen meist auch das Urteilsvermögen der Produzenten übersteigt. Die Autoren sind die einzigen, die berechtigt scheinen, darüber Auskunft zu geben.

Wenn die Poetik-Dozenturen ihre Pforten schließen, die Germanistinnen ihre Laptops einmal zuklappen und das Feuilleton mit etwas völlig anderem beschäftigt ist, sieht man sich sofort wieder auf den scheinbar unentzifferbaren Mythos zurückgeworfen: „Daß überhaupt jemand Poesie schreiben kann, erklärt man sich so: Der Poet ist ein Genie, dem Inspiration zuteil wird.“¹¹

Aber ist das Gedicht denn überhaupt an Leser gerichtet? Unser Literatursystem wie auch unser Bildungssystem sind zweifellos ganz auf Lesende, Rezipierende und Deutungswillige ausgerichtet. Alles wird für Leser und Leserinnen geschrieben, das sagen uns Verleger, Buchhändler, Lehrer und Professoren. Gedichte auch? Selbstverständlich!, schallt es zurück, wozu denn sonst?

Zweifel an dieser ehernen Kundenbindung sind allerdings schon alt eingeführt. Bei einer Umfrage unter amerikanischen Autoren in der Mitte des 20. Jahrhunderts gab es auf die Frage, für wen Gedichte geschrieben würden, auch Antworten wie die folgende: „Ein Gedicht [...] ist an die Muse gerichtet, und diese ist unter anderem

dazu da, die Tatsache zu verschleiern, daß Gedichte an niemanden gerichtet sind.“¹² Soweit Richard Wilbur, den Gottfried Benn in seinem Vortrag „Probleme der Lyrik“ zitiert. Diese bedenkenwerte Replik lässt alles noch rätselhafter erscheinen. An niemanden gerichtet? Und es interessiert uns doch?

Dieses Buch versucht, die Frage nach dem lyrischen Gedicht in mancher Hinsicht neu zu stellen. Wobei ‚neu‘ nicht den Push einer kompletten Innovation meint. Den Anspruch, eine bündige und endgültige Antwort zu geben, will und kann es nicht erheben. Seine Absicht ist es, das unendliche Gespräch über Gedichte und ihre Voraussetzungen fortzuführen, diesem Gespräch einen Beitrag hinzuzufügen, ohne dem Glauben anzuhängen, es zu einem Abschluss zu bringen oder ihm gar ein Ende zu bereiten.

Wozu auch? Dass dieses Gespräch weitergeht, kennzeichnet ja gerade die Frage nach dem Gedicht. Aber womöglich lässt sich ein neuer Zug, eine andere Perspektive, ein zusätzlicher Faden einflechten. Schon würde das Gespräch eine neue Richtung nehmen.

Ein naheliegender Perspektivwechsel gegenüber der landläufigen, auf hermeneutischer Analyse gegründeten Blickpunkte bestünde darin, den Fokus auf den Zwischenraum zwischen Produktion und Rezeption zu legen. Ein Grund für diesen Perspektivwechsel wäre die herkömmliche Interpretationspraxis, die das Gedicht auf seine Aussage festzulegen versucht. Auch die formalen Aspekte des lyrischen Gebildes werden zumeist auf eine Aussage bezogen, die man herauszufiltern hätte. Die Aussage aber soll als das Kennzeichen eines bleibenden Zeugnisses der Literatur oder gar der Kultur, eines Monuments ihrer Geschichte, verstanden werden.

Das Gedicht vom Augenblick seiner In-Szene-Setzung her zu denken bedeutet, den Blick auf den Sprecher¹³ zu lenken, auf seine exponierte Gestalt, auf ihren besonderen, herausgehobenen Status und auf den jeweiligen Gestus der Rede. Zu diesem gehören die besondere Haltung des Sich-Präsentierens und des Sagens, die Wahl des Strophenmaßes, des Metrums, die Rhythmik, aber auch inszenatorische und stimmliche Effekte, die, wie wir wissen, epochenspezifisch sehr unterschiedlich ausfallen und geradezu als Zeugnisse einer Mentalitätsgeschichte gehört werden können.

Seit es die technische Aufzeichnung von Gedichtvorträgen gibt, kann man verfolgen, wie sich dieser Teil der lyrischen Geste nicht

bloß individuell verschieden gestaltet, sondern wie er sich auch mit der Zeit verändert.¹⁴

Angesichts des akustischen Phänomens springt uns die Entschlossenheit des Sprechers an. Was ermächtigt ihn dazu, das Wort zu ergreifen und eine Geste einzunehmen, die seine Rede von der herkömmlichen Kommunikation abhebt? Dies ist vielleicht noch immer das Rätselhafteste am Gedicht: die Selbstentschlossenheit des Sprechers, mit der lyrischen Rede eine Intervention zu setzen, die nicht zu erwarten war und die weder notwendig noch erklärbar scheint.

Aus alledem ergibt sich die zentrale, etwas verzwickte Frage: Ist der, der die Geste des Sprechens einnimmt, denn überhaupt identisch mit dem, der als Person seinen Namen dafür hergibt? Oder findet hier nicht notwendigerweise eine Differenzierung statt, aus der heraus der poetische Akt als besonderer Sprechakt eigentlich nur zu erklären wäre?

Zu dichten hieße dann, die Rolle oder die Maske (*persona*) des Dichters einzunehmen. Gefordert wäre, sie jeweils autochthon und neu zu deuten. Sind also der poetische Sprech-Akt und die von ihm ausgehende Geste nicht, wenn man das dichterische Sprechen einmal so bezeichnen will (aber welches Sprechen wäre mehr Akt als dieses?), auch noch bei der stillen Lektüre, genau das, was uns interessiert – weit mehr als die schließlich ermittelte Aussage, Botschaft oder Weisheit lyrischer Zeilen? Viele Gedichte Gottfried Benns etwa thematisieren Vergänglichkeit. Faszinierend werden sie aber nicht durch die bloße Wahl des Themas oder durch die Vermittlung einer bestimmten Haltung dazu, sondern durch die Geste, die der lyrische Sprecher jeweils einnimmt. Erst durch sie erlangt ein eigentlich standardisiertes Thema seine besondere Ausstrahlung.

Ein Gedicht ist wesentlich mehr Objekt im Sinne seines Erscheinens als jeder lineare Prosatext. Ein solches Objekt versteht sich als Form, als Klang, als Inszenierung – und eben auch als Aussage. Seine Erscheinungsweise ist multipel. Der lyrische Sprecher erscheint als derjenige, der sich in den Zustand dieser Vielschichtigkeit hineinversetzt und ihn zum Ausdruck bringt. Er ist mithin Teil des Gedichts, gehört in seine Objektsphäre und stellt einen Aspekt der lyrischen Performanz dar. Diese Objektsphäre ist überhaupt eine besondere. Sie ist sowohl faktisch als auch virtuell, sie hat einen Bereich, der sich nachvollziehen lässt, den man aufzeichnen und wiederholen kann

und einen, der sich im Imaginären ereignet und nur dort in Erscheinung tritt.

Dass das Gedicht sowohl Klangphänomen als auch Druckbild ist, erweist sich für diese Polymorphie des Objekts als eine besondere Herausforderung. Denn im Druckbild ist das Klangphänomen nur abgeschwächt gegenwärtig; dieses selbst aber ist durch seine Flüchtigkeit gekennzeichnet.

In der akustischen Aufführung, der Lesung, ist der lyrische Sprecher anders anwesend, als bei der stillen Lektüre. Einmal wird er durch eine Person realisiert – bei der Lesung –, in der stillen Lektüre aber durch eine Imagination. Dann käme noch die Möglichkeit des lauten sich Vorlesens hinzu, ferner, im Falle des Vortrags, alle Aspekte, die die Geste des monologischen Sagens auszeichnen. Auch sie können am Schriftbild nicht abgelesen, sondern müssen inkorporiert werden.

Somit lautet der Ausgangspunkt der folgenden Überlegungen: Das Gedicht ist als materiell-imaginäres Hybridobjekt ein nicht transformierbares Ereignis, das auf verschiedenen Ebenen stattfindet. Transformierbar wäre es, wenn etwa im Falle der Interpretation kein Substanzverlust eintreten würde. Es hat immer etwas von einer theatralen Präsenz, die ins Leben gerufen werden muss, wenn es gelesen wird. So gibt es nicht zwei identische Realisierungsmomente für ein Gedicht, auch wenn das fixierte Schriftbild dies nahelegt. Das Schrift- oder Druckbild ist lediglich ein Aspekt in der Vielseitigkeit seines Erscheinens. Diese Vielgestaltigkeit des Objekts bewirkt, dass jede Betrachtungsweise nur vorläufig sein kann und keine je das ganze Gedicht erfassen wird.

Daraus folgt: Jede Aufführung, und sei es nur die imaginäre, die beim Lesenden im Kopf entsteht, ist einmalig und auch in der technischen Aufzeichnung einer Lesung noch die Kopie dieser Einmaligkeit. Allein unter diesem Aspekt gesehen, stehen Gedichte außerhalb der Grenzen einer Vernunft, die diskursive Verständigung und kommunikatives Handeln zum Ziel hat.

Nicht zuletzt aufgrund der performativen Ekstase, die damit benannt ist, und der unüberwindlichen Grenze gegenüber einer vernunftgemäßen Auflösung der poetischen Paradoxien hat man schon früh die Dichter mit dem Wahnsinn in Verbindung gebracht, nämlich mit dem göttlichen Wahnsinn, der *theia mania*.

Göttlicher Wahnsinn ist ein Phänomen, das nicht einfach in Vernunftkategorien übertragen werden kann oder für das man klare

Muster erkennen könnte. Dichter lallen und stammeln oder geraten außer sich. Sie verfallen in eine merkwürdige Erregung, manchmal in Stumpfsinn oder Blödigkeit¹⁵, manchmal gar in Raserei. Mitunter verlieren sie jede Verbindung zu Logik und Grammatik. Sie treten in eine Art Trance ein oder steigern ihre Erregung in schamanische Zustände der Abwesenheit. Sie fangen unvermittelt an und hören ebenso unvermittelt auf zu sprechen. Sie rühren selbst Steine zu Tränen und lassen wilde Tiere zutraulich werden.

Und doch hat diese Art des Wahnsinns nicht notwendig etwas mit irgendeiner klinischen Form von Geisteskrankheit zu tun. Dichter sind verrückt, nicht im Sinne einer geistigen Erkrankung, sondern im Sinne einer *Verrückung* des Geistes im Akt ihrer Äußerungen. Die Geste ihres Auftretens ist die einer im poetischen Sprechen erlebbareren Verrückung.

In der Annahme der *theia mania* am Anfang des Dichtens liegt eine Aufwertung im Hinblick auf den göttlichen Ursprung der dichterischen Rede. Doch kann darin ebenso eine nahezu komplette Entwertung gesehen werden, wenn man nämlich anerkennt, dass dieser sogenannte Wahnsinn, wie göttlich inspiriert er auch immer sei, niemals zu irgendeinem praktischen Zweck beitragen kann. Nicht einmal kann gesagt werden, was er für *die Kultur* leistet. Denn der göttliche Wahnsinn zeigt die Eigenschaft, dass er von kulturellen Mustern noch nicht eingehegt worden ist und wahrscheinlich auch nicht eingehegt werden kann. Immer tritt er trotz der kulturellen Systeme auf, die sich herausgebildet haben. Daher kann jeder Versuch des Genusses von Lyrik mit den Bestecken der Kultur nur eine Annäherung an das sein, was die Begeisterung des Dichters zum Vorschein bringt. Dass andererseits Gedichte allein aufgrund kultureller Rahmungen hervorgebracht werden können, offenbart einen zentralen Widerspruch, der uns in der Lyrik begegnet. Sie begegnet als eine Kunst von jenseits des Zauns, die nur mit Kenntnis der Mittel in Erscheinung treten kann, die von diesem Zaun schon eingehegt werden.

Die Frage nach dem Wahnsinn der Dichter, die, wie Platon meint, immerzu lügen, taucht in dessen Dialogen auf und konzentriert sich auf den Aspekt des Enthusiasmus – der Begeisterung. Der Enthusiasmus ergreift die Dichter im Augenblick ihres Dichtens. Es ist der Augenblick der Verrückung. Er muss auf die Inspiration durch den göttlichen Wahnsinn, *thea mania*, zurückgeführt werden.

Der Frühaufklärer Earl of Shaftesbury schreibt, der Enthusiasmus sei eine „Erscheinung, welche den Geist mit sich fort reißt“¹⁶, und trifft, obgleich er den religiösen Fanatismus der Hugenotten damit treffen will, ins Zentrum der poetischen Frage. Wer vom Enthusiasmus besessen ist, ist nicht mehr er selbst. Er muss also ein anderer sein und als ein anderer reden. Das musste einen Aufklärer in Unruhe versetzen.

Unter dem Gesichtspunkt des dichterischen Wahnsinns wäre die Frage also nicht, was will uns der Dichter sagen. Sie lautet: *in welcher Weise zeigt sich die dichterische Ergriffenheit in der Geste des Sagens und was bewirkt sie für den Ausdruck und das Ereignis des Gedichts?* Ferner: Wie und unter welchen Bedingungen wandelt sich diese Ergriffenheit im Laufe der Zeit und unter unterschiedlichsten Bedingungen in sehr unterschiedliche Gesten? Und was sagt die Konzentration auf die jeweilige Geste als Merkmal des Gedichts aus?

Eine Erkundung dieser zerklüfteten Landschaft vermag womöglich zu bestimmen, was das Gedicht in der Lektüre sein kann. Jedoch immer eingerechnet die Tatsache, dass das Objekt, welches sich dann vor uns aufbaut, ein multiples Bild präsentiert: es ist Rede und Klangphänomen, Ausdruck des *Enthusiamos* und damit ein Monument intuitiver Gestik sowie – in der Neuzeit immer wesentlicher – gedrucktes Textbild, welches durch die technische Reproduktion weitere Aspekte zu diesem multiplen Objekt hinzufügt.¹⁷

Da das Gedicht irreduzibel komplex ist, kann es von keiner Interpretation ganz erfasst werden. Womit nicht zugleich gesagt sein soll, dass Interpretationen von Gedichten überflüssig wären. Sie sind aber nur ein Modus der Objektumkreisung und Textdurchdringung unter vielen. Das Gedicht vom Sprechakt her zu betrachten, heißt nicht, gegen Interpretation zu sein. Es bedeutet aber, dass die hermeneutische Operation am lyrischen Text nur *einen* Aspekt des *babylonischen Objekts* behandelt, als welches das Gedicht im letzten Sinne in Erscheinung tritt.

Jede akute Art und Weise der Begegnung mit einem Gedicht schließt andere Weisen der Begegnung mit ihm aus, oder stellt sie in den Schatten. Es gibt also niemals den Zugriff auf das Ganze.

Weshalb vieles dafür spricht, ein Gedicht als lebendigen Organismus anzusehen, dessen kardinales Merkmal die Unverfügbarkeit seines Erscheinens als ein Ganzes und Begriffenes darstellt. Manche sehen darin auch eine Art Maschine und in den Dichtern laut werdende Soundinstallationen.

Like a text machine – in dieser Assoziation liegt womöglich der Grund, weshalb man schon so lange daran denkt, Dichter durch Maschinen zu ersetzen oder ihnen Automaten an die Seite zu stellen. Die Poesiemaschine repräsentiert das automatisch integrierte Andere eines lyrischen Sprechers. Und doch konnte sie nie das Mensch-medium Dichter ersetzen, auch jetzt nicht, unter den Bedingungen von Künstlicher Intelligenz. Was der echten Maschine fehlt, ist der Augenblick der Doppelung, das Heraustreten und zugleich Eins-Sein der zivilen Person, die spricht, und des lyrischen Sprechers, der sich ihrer bemächtigt. Identität im Nichtidentischen – was für ein dynamischer und aufregender Zustand!

Das Gedicht als multiples Objekt zu verstehen, wäre mithin die Aufgabe, die den Gang des Denkens auf den folgenden Seiten bestimmen soll. Das geht mit dem Versuch einher, die Momente dieser Pluralität, selbst von diversen Gesichtspunkten aus zu beleuchten, deren Ausgangspunkt die Entschlossenheit zum Sprechen darstellt. Dabei wird die Frage, wer hier denn nun eigentlich spricht, zum zentralen Problem.¹⁸

Es zeigt sich: Dem Gedicht zu begegnen – das wird in unseren landläufigen Kulturpraktiken gern ausgeblendet –, ist keine Entspannungsübung und keine schulmeisterliche Aufgabe, sondern eine riskante und manchmal wundersame Expedition ins ästhetische Erleben wie ins philosophische Denken.