

Die Ortlosigkeit

Rodica Draghinescu: Fragen an Kurt Drawert

in: Entretiens avec Rodica Draghinescu, Editions Autres Temps, Paris 2004.

R.D.: Für Ted Hughes kann ein einziges Gedicht das Bewusstsein eines ganzen Jahrhunderts Literatur widerspiegeln. Was verbindet der Schriftsteller Kurt Drawert mit dem Gedicht? Träume? Proteste? Illusionen? Entdeckungen? Offenbarungen?

K.D.: Allein für diese Frage bräuchte ich einen ganzen Essay oder auch mehrere, um einigermaßen geantwortet zu haben. Und ich habe ja auch schon theoretische Texte zur Lyrik geschrieben, zum Beispiel den Essay "Die Lust zu verschwinden im Körper der Texte", der in meinem letzten Essayband "Rückseiten der Herrlichkeit. Texte und Kontexte" steht. Hier will ich wenigstens ein paar Stichworte geben. Gedichte sind für mich die höchste sprachliche Organisationsform, zu der Menschen fähig sein können, weil sie mit Sprache einen maximalen sprachlichen Mehrwert und auf kleinstem Raum eine größte kommunikative Dichte erzeugen. Wie sie das erreichen, habe ich mit dem Begriff eines Generators erklärt, der dafür zuständig ist, dass Sprachfiguren eine Vielzahl neuer Bedeutungen bekommen und das Reale der Sprache (also das, was ihr konventioneller semantischer Komplex ist) mit dem Imaginären (also dem Unausprechlichen) verbinden. Denn das Poetische ist in der Sprache selbst, die ja rein instrumentell ist, gar nicht vorhanden, sondern es entsteht in ihr (und durch sie hindurch). Mit dieser Komplexität kommt ein Gedicht der Wahrheit der Wirklichkeit am nächsten. Warum? Weil es auch Empfindungen festhalten und wiedergeben kann, über die sich anders nicht sprechen lässt. Nicht was ein Gedicht will oder sagt, ist entscheidend, sondern was es hervorruft. Oder anders gesagt: die Wahrheit des Gedankens ist seine Form. Und natürlich sind Gedichte dadurch, dass sie Emotionen und kulturelle Befindlichkeiten abspeichern und reproduzieren können, gewaltige Archive, die mehr über Geschichte sagen, als alle Geschichtsbücher zusammengerechnet. Das meint vielleicht Ted Hughes, den Sie ja zitieren. Und im übrigen ist jedes Gedicht ein singuläres ästhetisches Ereignis, das nur mit sich und seinem Anliegen konkurriert und nicht mit einer anderen poetologischen Vorstellung. Es selbst legt die Regeln fest, mit denen es sich bewegt, und so gelingt oder scheitert es auch nur an seinem eigenen Anspruch. Ich sage das noch, weil ich die Vielfältigkeit aller poetischer Möglichkeiten einer und im Grunde ja auch ideologisch geführten Tendenzdiskussion vorziehen muss, will ich das Gedicht als einen Ort der Freiheit bewahren.

R.D.: Sie sind ein mit wichtigen Literaturpreisen ausgezeichnete(r) Schriftsteller: Dichter, Theater- und Romanautor, Essayist, Herausgeber poetischer Anthologien – eine klare Stimme der deutschen Gegenwartsliteratur. Welches von den literarischen Genres, die Sie praktizieren, gibt Ihnen die Sicherheit, demjenigen, den Sie in sich selbst suchen, näher gekommen zu sein?

Welches Genre bereitet Ihnen noch Überraschungen? Ist die Poesie, ist der Roman oder das Theater der Schlüssel, mit dem Sie magische Türen öffnen, von deren Existenz Sie gar nichts wussten?

K.D.: Jeder Textversuch ist ein Abenteuer. Ich weiß nie, wo und wie etwas endet, weil sich das sprachliche Material immer auch verselbständigt und auf ungeahnte Wege führt. Wer nicht nur mit, sondern auch in der Sprache arbeitet, wird von der Sprache Antworten bekommen und oft überrascht sein. Und dieses Überraschtwerdenkönnen sind ja auch der Sinn und die Lust am Text. Wenn ich etwas weiß, kann ich höchstens noch einen Artikel schreiben, aber keine Literatur mehr. Literatur entsteht, weil ich etwas eben nicht weiß, es aber spüre und dann erkenntnissüchtig genug bin, es zu entdecken und bei einem Namen zu nennen. Natürlich sind die Verhältnisse des Autors zu seinem Wissen über einen Gegenstand entscheidend bei der Wahl eines Genres. Ein Roman kann nicht aus einem Nichtwissen heraus geschrieben werden, er braucht eine gewisse und schon vorgegebene Evidenz, um dann sein Geheimnis zu finden, seine verborgene Triebkraft. Bei der Entstehung eines Gedichtes hingegen habe ich fast gar nichts an schon gesichertem Stoff zur Verfügung. Es gibt einen Initialmoment und eine kleine versprengte Gruppe von plötzlich bedeutend werdenden Wörtern, die sich ihren Sinn noch zu geben haben, und das ist alles. Erst am Ende, wenn das Gedicht in einem oft langen Prozess an Entwürfen und Verwerfungen fertig ist und in der ganzen Selbstverständlichkeit seiner Sprache auftritt, bin ich mir sicher, dass ich es sagen wollte. Das heißt, hier ist ein körperliches Wissen zur Sprache und damit zu einem Bewusstsein gekommen, und als dieses wirkt es auf den Körper auch wieder zurück. Es ist also ganz und gar nicht so, dass der Gedanke vor der Sprache erscheint (wie auch sollte er das können), sondern der Gedanke findet sich erst in der Sprache und im Akt des Gebrauchs von Sprache selbst; das heißt, er hat durchaus eine Vorstellung von sich, was man Intuition oder Ahnung nennen kann, aber noch keine Form. Sicherheit jedenfalls, gleichviel, ob ich Gedichte oder Prosa oder Dramatik verfasse, habe ich nie. Und das ist vielleicht die Basis der Produktivität.

R.D.: Es heißt in einem Ihrer Gedichte: »Darf sich das Geld dem Gedicht / zum Geschenk anbieten, andererseits, / darf das Gedicht Geld als Geschenk / überhaupt nehmen?« (Geld & Gedichte). Was verdient heutzutage ein Autor mit seiner Literatur? Was verdient die Gesellschaft an demselben?

K.D.: Seit ich mich freiwillig zu der Erfahrung verurteilt habe, dass es zwischen der Arbeit an Gedichten und sozialer, sagen wir mal: Insuffizienz einen umgekehrt proportionalen Zusammenhang gibt, was, praktisch gesprochen, bedeutet, Geld zu benötigen, um arbeiten zu können, anstatt, und noch für jede Reinigungshilfe logischerweise, Geld für erbrachte Arbeit zu bekommen, mache ich mir Gedanken darüber, warum ein Gedicht, das nachweisbar die beste Maschine zur Erzeugung von Mehrwert ist, die erfunden zu haben Menschen sich rühmen

können, nicht eben auch Geld produziert. Die Antwort ist nur scheinbar einfach: weil Gedichte aus Worten bestehen und als Ware materiell nicht oder eben nur in der Weise von bedrucktem Papier zirkulieren; und bedrucktes Papier... nun ja, man wickelt Fisch damit ein oder wischt den Ketchup vom Boden, wenn man es gelesen hat und nicht mehr gebrauchen kann. Aber heißt eine Primärformel des Kapitalismus nicht (und das ist nicht einmal metaphorisch, sondern durchaus wörtlich zu nehmen): Zeit ist Geld? Und verschenkt diese kleine Wundermaschine der Sprache nicht fast unendlich viel Zeit, wenn sie sinnliche Erfahrung und rationale Erkenntnis ganzer Kulturen aufs ökonomischste verkürzt in sich aufnehmen, konservieren und reproduzieren kann? Geschenkt, dass ich hier nur von Gedichten rede, die ihre Genrebezeichnung verdienen, und nicht von den unzähligen Attrappen, die keine Maschinen zur Erzeugung von Zeit, sondern Zeitdiebstähle sind. Wie viele Folianten ergeben einen guten Vers und wie viele Bibliotheken ein gutes Gedicht? Kann es nicht sein, dass unsere westeuropäische Wohlstandswelt aus der Differenz an Lesedauer der einen zur anderen Mitteilungsart hervorgegangen ist? Das ist natürlich alles schon ein wenig ironisch gesprochen, aber in der Ironie verbirgt sich ja doch eine Wahrheit. Zusammenfassung: Gedichte lesen macht reich, und Gedichte schreiben führt in den Notstand.

R.D.: Der Autor Kurt Drawert pendelt zwischen Genres. Obwohl der Roman einen höheren Marktwert als die Poesie hat, schreiben Sie nicht nur Romane, sondern auch Poesie. Die Poesie aber setzt Geheimnisse in die Welt, enthüllt Geheimnisse, versucht diese zu lösen. Diese Geheimsprache unserer Seele spricht für alle, ohne jeden anzusprechen, und zieht deshalb die Verlage, die am liebsten alle ansprechen wollten, wenig an. Warum haben Sie diese Beschäftigung mit dem Geheimnisvollen für sich ausgewählt? (Hatten Sie überhaupt die Wahl?)

K.D.: Ein bestimmtes Genre zu nutzen ist eine Entscheidung, die ich treffe, ehe ich mit dem Schreiben beginne. Das hängt weitestgehend von dem Gegenstand ab, den ich betrachte. Je klarer er mir ist, um so poetisch unergiebig wird er. Diskursive Texte sind auf Erkenntnisse aus, literarische auf Infragestellungen. Es gibt ja keinen Sinn, eine im Bewusstsein bereits klare Aussage noch einmal durch den pseudopoetischen Bildgenerator zu jagen, nur damit etwas in der simulierten Weise von Versen entsteht. Das sind dann die gutgemeinten Lehrgedichte, die schon in der Überschrift sagen, dass sie gegen das Waldsterben sind. Völlig überflüssig. Oder positiv gesagt: Literatur wird erst zwingend, wenn die Sprache nicht mehr sprechen und zu sich selbst kommen kann. Wenn ich ein Wissen habe, es aber nicht kenne, dann erst fügt sich ein literarischer Text, in der äußersten Not sozusagen und aus ihr heraus. Für die Entstehung eines Gedichtes als die größte sprachliche Komplexität ist es geradezu zwingend, für mich jedenfalls, dass der Text noch nichts über sich selbst weiß und erst am Ende eines langen Prozesses in der ganzen Selbstverständlichkeit seiner Sprache auftritt. Die Gesetze des Theaters und der Bühne sind wieder sehr andere, weil die Differentiale von Raum, Zeit und Körper anders aufeinander reagieren, materieller und physischer sind. Dann kommt die kollektive Entfremdung des Textes im

Moment seiner Darstellung hinzu. Eine sehr neue Erfahrung für mich. Wenn man in größeren Zusammenhängen denkt, führt das ja automatisch zu einem Universalismus, der dann die verschiedenen formalen Möglichkeiten geradezu erzwingt. Die Komplexität der Dinge und der eigenen Anwesenheit bewirkt die komplexe Reaktion. Dabei entsteht ein Essay unter anderen Bedingungen als ein Gedicht, dieses wieder unter anderen Bedingungen als Prosa oder ein Theaterstück. Es ist immer ein Beobachten des Gegenstandes aus einer anderen Perspektive, eine fortwährende Annäherung.

R.D.: Wer, was inspiriert Sie beim Schreiben?

K.D.: Das kann ich wirklich nicht sagen. Ich glaube auch nicht, dass Inspirationen, was immer man darunter versteht, schon entscheidend für einen gelungenen Text sind. Gewiss gibt es diese Initiationsmomente, in denen ein Geschehen oder ein Bild gewissermaßen aus sich selbst heraustritt und mehr bedeutet als es darstellt. Aber das gibt nur die Sicht auf ein Material frei, das zu bearbeiten, zu formen, zu organisieren ist. Produktivität im Sinne einer Bewegung entsteht meistens erst im Prozess des Schreibens und in der Arbeit mit und an der Sprache. Man muss nur bereit sein, sich selbst irritieren und überraschen zu lassen. Man muss offen für das Unerwartete sein.

R.D.: Wie kommt die Poesie-, wie die Roman-, wie die Theatersprache zum Sprechen? Einfach so? Oder je nach Jahreszeit, Laune, Lebenslage, finanzieller oder stilistischer Not?

Ich kann im Essay Dinge für mich klären, wie ich es in einem anderen Genre so nicht kann. Dies wiederum ermöglicht andere Formen. Ich bin eben ein durch und durch rationaler Autor, der sich selbst dort am meisten misstraut, wo Emphase ins Kraut schießt und eine dunkle Seite des Sprechens. Dennoch, die höchste Form von literarischer Bewältigung, vielleicht sogar von Wahrheit, ist für mich das Gedicht. Es ist die Summe der Erkenntnisse und zugleich deren Überschreitung auf eine höhere, komplex gewordene und durch eine adäquate Form beglaubigte Aussage. Das Gedicht fasst am Ende alles, was ich in anderen Texten zu sagen versuchte, zusammen, und das kann auch nur ein Bild sein oder ein Satz. Und es gibt mir etwas zurück, das ich vorher nicht wusste. Aber es ist schon auch so, dass ich in einem Genre eine Weile bleibe und dann nicht so leicht wechseln kann. Wenn ich einen längeren Essay schreibe, dann kann ich in dieser Zeit schwer Gedichte schreiben. Weil die Strukturen des Denkens sich unterscheiden. Man denkt stringenter, eindeutiger, wenn man einen Essay schreibt. Eindeutigkeit ist nun aber für das Gedicht, was die Nägel für den Sarg sind. Ein Gedicht mit dem Lehrsatz am Ende und dem kopfnickenden Einverständnis des Lesers: aha, das wollte er sagen, kann man gleich wieder vergessen. Wenn es keine Polyvalenz gibt, keinen unaufgeklärten Rest, der zu einer stets neuen Herausforderung wird, haben wir eine Parole geschrieben oder gelesen, und die kann man dann ja

auch billiger haben. Das Gedicht, wo es brauchbar ist, enthält sprachlichen Mehrwert, etwas, das die Sprache, die es benutzte, wieder verlässt. Das kann man nicht in Serie produzieren, oder ich kann es nicht. Nach vier, fünf oder sechs Gedichten, die alle oft unüberschaubar viele Fassungen haben, bin ich für längere Zeit lyrisch gewissermaßen erschöpft. Und dann ist es sehr richtig und gut, wieder etwas zu schreiben, wo man früh um acht herangehen kann wie ein Metzger an sein abgehängtes Schweinefleisch, um dann abends um acht ein oder zwei brauchbare Seiten zu haben.

R.D.: Ihre Bildungsjahre haben Sie in Leipzig, in Ostdeutschland gelebt. Nach dem Mauerfall gingen Sie in den Westen und nahmen den »Dichter als Privatbesitz« dorthin mit. Sie leben als freier Schriftsteller, also vom geschriebenen Wort. Kann man davon leben?

K.D.: Offen gesagt, ist mir die Frage jetzt sehr unangenehm. Zumal ich das ja schon beantwortet habe.

R.D.: In Deutschland sind Sie mit Ihrem autobiographischen Roman Spiegelland, in dem Sie eine linguistische Hypersensibilität aufweisen, bekannt geworden. Es folgten erfolgreiche Bücher wie Fraktur (Prosa und Essays, 1994) und Revolten des Körpers (Essay, 1995), Theaterstücke, Anthologien ... Was diesem Werk eigen ist, ist eine gewisse Dringlichkeit und Unmittelbarkeit des Sprechens. Überall verteidigen Sie die Freiheit des poetischen Sprechens, überall sagen Sie den Perversitäten der »hölzernen Zunge«, wie wir im Osten zu sagen pflegten, der Hohlheit des politischen Diskurses Ihr poetisches »Nein«. Das scheint mir nicht nur ein ästhetisches, sondern zugleich auch ein moralisches Engagement zu sein. Wie urteilen Sie über die deutsche Literatur nach dem Fall der Berliner Mauer aus der Perspektive dieses Engagements? Was ist der spezifische Beitrag der Schriftsteller aus Ostdeutschland zu dieser Literatur?

K.D.: Eine Gesellschaft, die ihre Überlebensfähigkeit dadurch regelt, dass sie der Sprache das Potential der Kritik entzieht, schafft eine besondere Bedingung dafür, die Sprache kritisch zu beobachten und ihr kritische Immanenz auch zuzuerkennen. Das war meine Grunderfahrung, wie ich sie in "Spiegelland" beschrieben habe und wie sie auch zu meinem poetischen Bewusstsein wurde: dass es eine in der Verneinung praktizierte Überschreitung der Sprache, die entmündigt und als inaugurierte Ideologie krank macht, geben muss. Das heißt, dass die Sprache vor dem Hintergrund ihrer Vereinnahmung und instrumentellen Verwendung durch ein totalitäres System schon ihre Würdigung gefunden hat, bedeutend zu sein und also auch Bedeutungen hervorbringen kann, die den offiziellen Diskurs sabotieren. In dem Sinne ist die Sprache also auch brauchbar, sie muss nur, um es theoretisch zu sagen, zu einem Prozeß des Sprechens, also der individuellen und subjektiven Aneignung werden. Vielleicht ist gerade die Sklavensprache, wie wir das nannten damals, was in der DDR geregelte Sprache war, geeignet, semantische Schatten zu erzeugen, die

auf einen Sinn verweisen. Das sind ja klare dialektische Verhältnisse. Wenn die Zeitung verwaltetes Schweigen ist, muss ihr weißer Hintergrund die Rede sein. Unter diesen Bedingungen wird Dichtung quasi immer auch eine Art Übersetzungsleistung, wobei sie nun oft etwas mehr übersetzt als zu übersetzen gegeben ist. Das Geheimnis, mit dem Dichtung ja notorisch umgeht und spielt, ist hier nicht an das Imaginäre, sondern an das Reale im Zustand seiner verhinderten Mitteilbarkeit gebunden, und das schafft ganz andere kommunikative Voraussetzungen und beeinflusst das Lesen und Verstehen. Es gibt ja keine reinen Texte, sondern der Text ist immer auch ein Produkt der Verhältnisse, unter denen er aufgenommen wird. Und die Verhältnisse waren eben so, dass mit wenigen Zeichen ein großer Vorrat an Bedeutungen produziert werden konnte, weil im Mangel eben alles, was ist, auch etwas bedeutet. Die Sprache war also ein durchaus subversiv zu gebrauchendes Material, und mit diesem Material nun auch bewusst umzugehen, lag nahe. Von daher hat sich vielleicht auch ein verstärkt moralischer Anspruch erhalten, weil der Sprache die Energie zugetraut werden konnte, diesen Anspruch zu behaupten. Wobei diese Energie natürlich nicht in der Sprache selbst zu finden sein kann, sondern in dem Kraftfeld ihrer Distribution. Es ist wie mit der Freiheit, die dann erlischt, wenn sie sich absolut einlöst. Die Beziehungen von Sprache und Sprechen in den totalitären Verwaltungen des Ostens sind also nicht übertragbar auf die der westeuropäischen Demokratien, und es ist zwingend, dass sich auch sehr verschiedene kulturelle Subsysteme gebildet haben, weil die Antworten des einzelnen auf seine Umstände eben sehr andere waren oder sind.

R.D.: Apropos Ost: Haben Sie auch manchmal den Eindruck, die osteuropäische Kultur sei das Aschenputtel Europas?

K.D.: Nein, den Eindruck habe ich nicht. Von der osteuropäischen Kultur gehen Impulse aus, die aus den sehr anderen historischen Bedingungen, die ich eben etwas erläutert habe, hervorgegangen sind und den Wertekanon einer westeuropäischen Kultur auch in die Krise bringen. Was vielleicht hin und wieder wie eine Arroganz des Westens aussieht, ist tiefe Irritation und Verletzlichkeit. Denn die Lesbarkeit der Texte ist ja nicht nur im Osten nicht mehr gegeben. Die ganze Welt ist nicht mehr so lesbar wie vor dem Systemzusammenbruch 1989, und das trifft auch die Texte des Westens. Nur ist das Wissen darüber dort noch nicht allzu gut angekommen, weil die Katastrophen immer die Katastrophen der anderen sind. Aber wir leben in einem kulturellen Kreislauf, in dem alles das zirkuliert, was früher getrennten Systemen angehörte und nicht deshalb schon ausgelöscht ist, weil es zu keiner politischen Basis mehr gehört (einschließlich aller Leichengifte, die der Osten so hinterlassen und in den Megakreislauf des Westens eingeschleust hat). Nehmen wir nur einmal die Erfahrung von Zeit und Geschwindigkeit. An meine Ostzeit erinnere ich mich nur in der Weise eines gigantischen Stillstandes von Zeit, so als würde man selbst gar nicht alt werden und sterben können. Jetzt denke ich manchmal, die Zeit ist schon abgeschafft worden, weil sie gar keinen Widerstand mehr zeigt. Der moderne Europäer

ist nicht diese oder jene Erfahrung, sondern er ist die Differenz, die zur Kontingenz wird. Auf einer Reise mit der Transsibirischen Eisenbahn durch Sibirien habe ich das irgendwie begriffen, und beschrieben habe ich das auch.

R.D.: Die Globalisierung der Zerstörung in jedem Lebensbereich nimmt rasch zu. Wie eine Seuche. In immer mehr Ländern lassen sich sogar Kulturmenschen vom politischen Diskurs der Gewalt infizieren. Kann der Schriftsteller etwas dagegen tun? Was?

K.D.: Ich weiß nicht, ob Ihre Aussage so richtig ist. In der durch Globalisierung stattfindenden Zerstörung alter Strukturen finden ja auch eine Reihe von Konstituierungen statt, die nutzbar zu machen sind. Störungen sind die Offenbarung von Nacktheit, und das lässt sie sinnvoll werden. Der sich in einer absoluten Sicherheit illusionierte Westeuropäer hat hier seinen Lernbedarf entdeckt, das ist alles. Wo zwei Drittel der Welt in Armut und roher Gewalt verfallen sind, kann man ja nicht einen Frieden zum Maßstab der Werte machen. Die Entgrenzung der Welt sorgt nur für eine neue Transparenz dieser Verhältnisse, aber sie ist nicht die Ursache dafür. Und da sie auch nicht rückgängig zu machen ist, lohnt es auch wenig, sie abzulehnen. Etwas anderes ist, welche Rolle ein Schriftsteller dabei spielt. Aber was kann er anderes tun als gute Bücher schreiben? Und einmal gibt es die Situation der Aufmerksamkeit, und ein anderes Mal die der Ignoranz, weil ein Buch ganz und gar nichts bedeutet und "Schriftsteller" fast schon ein Schimpfwort ist. Es ist ja erschreckend, wieviel schon gesagt wurde und was nicht alles irgendwo schon geschrieben steht, um dann trotzdem zu passieren. Im Gegenteil: die Realität übertrifft noch die kühnste und in mahnender Absicht entworfene Phantasie. Und das ist wirklich ein Trauerspiel: Es gibt eigentlich nichts und niemanden mehr aufzuklären.

R.D.: Kann man von einem deutschen Realismus der 90er Jahre sprechen? Oder von einem europäischen?

K.D.: Keine Ahnung, was ein deutscher oder europäischer Realismus sein könnte. Ich weiß überhaupt nicht, wo Realismus beginnt oder endet. Kunst ist in sich unrealistisch, sonst könnte sie ja keine Kunst sein. Selbst die sogenannte Realismuskunst ist eine Vortäuschung von Realität mit den Mitteln der Irrealität. Oder sie ist Kitsch, wie es die ästhetischen Diktaturprodukte unter Hitler und Stalin usw. beweisen. Aber ich mißverstehe Sie jetzt auch, damit ich erst einmal einen Begriff loswerde, den ich überhaupt nicht denken kann. Und wenn wir uns einigen könnten, dass die Begriffe Realismus und Kunst einander ausschließend sind, dann könnten wir mit Realismus etwas anderes fassen: den Gegenstand der Betrachtung selbst, und nicht die Art und Weise, wie er betrachtet wird. Und da kann es durchaus so sein, dass es eine Hinwendung gibt zu einer Art von existentieller Rückversicherung, anwesend unter Anwesenden zu sein, und ein Bedürfnis, hinter aller virtueller Vorspiegelung die physische Präsenz wiederzufinden. Das ist dann die

Antwort auf die Epoche der Dekonstruktivität und Subjektverlorenheit, die sich theoretisch gut behaupten ließ, solange der historisch rückständige Osten noch die Konterrevolution zu einer modernen Technologiewelt garantiert hat. Aber dieses Versprechen hat er ja gebrochen, wie wir wissen, und die Notbremse der Beschleunigung existiert also nicht, und in diesem rasenden Schnellzug sagen die ersten, dass das alles so nicht gemeint war. Hoffen wir auf die Fußgänger.

R.D.: Wir leben zwischen Kultur und Subkultur. Kultur findet heutzutage an Orten der Subkultur statt: Poetry Slams, Lesungen in Kneipen, zwischen der Bar und dem Büchertisch ... Wie sollte ein Buch sein, was für einen magischen Inhalt und was eine magische Sprache sollte es haben, damit es den Leser noch erfreuen, erbauen und zugleich herausfordern kann?

K.D.: Entschuldigung, aber es ist wieder so, dass Ihre Frage auf eine Feststellung gründet, die ich nicht teilen kann. Ich sehe nämlich keine Subkultur, was voraussetzen würde, dass kulturelle Bestandteile im öffentlichen Diskurs verschwunden wären und autonom nebenher existierten, so wie man das in Zensurgesellschaften naturgemäß hat. Aber die Erscheinungen, die Sie zitieren, sind ja alle überall sichtbar und diskutierbar. Es geht hier wirklich nur um die verschiedenen Strategien der Vermarktung. Zweitens geht es dann um die Frage, welche Literatur mit welchem Anspruch sich wie vermarkten lässt. Und die gute Literatur, so wie ich es verstehe, hat für diese Frage einfach keinen Sinn. Sie wurde geschrieben und erwartet ihr Schicksal.

R.D.: Wie fühlen Sie sich unter den Mitstreitern Ihrer Generation? Fühlen Sie sich einer »Richtung«, einer »Bewegung« verpflichtet? Sind Sie ein Einzelgänger?

K.D.: Ich bin immer für das souveräne Nebeneinander der verschiedenen poetologischen Konzepte eingetreten, unabhängig davon, ob ich das eine nun mehr oder nur weniger favorisiere. Jeder literarische Text hat sein eigenes Gesetz und erfüllt seinen Anspruch, den er sich selber gesetzt hat, oder eben auch nicht. Das ist für mich auch der einzige gültige Maßstab der Kritik: die Wirklichkeit des Textes an seiner Intention zu messen und nicht daran, ob sie erfolgreich mit den Wirklichkeiten anderer Texte konkurrieren kann. "Schulen" haben mich dabei nie interessiert, jedenfalls nicht in ihrer autoritären Ausschließlichkeit, die entsteht, sobald sie viele Einzelne als eine Gruppe fassen und repräsentieren wollen. Schreiben aber ist etwas völlig Singuläres, und ich kenne eigentlich keinen ernstzunehmenden Schriftsteller, der nicht auch auf seine Weise ein Einzelgänger ist. Natürlich gab es die großen Bewegungen in der klassischen Moderne, aber sie sind ja auch gescheitert an eben diesem einen entscheidenden Punkt: paradigmatisch sein zu müssen, um institutionell und organisiert auftreten zu können, und damit dann die Interessen des Einzelnen zu verraten. Von Breton ging ja am Ende der surrealistischen Bewegung wirklich eine ästhetische Diktatur aus, um hier ein Beispiel zu nennen. Was meine Generation betrifft, so weiß ich nicht viel von ihr. Die Autorenfreunde meiner frühen DDR-Jahre sind in alle Himmelsrichtungen

versprengt oder schreiben gar nicht mehr. Und im übrigen sind Schriftsteller ja oft sehr egozentrische und mit sich selbst beschäftigte Leute mit geringer Kontaktbegabung, dann kommt hinzu, dass jeder irgendwie existentiell durchkommen muss, und da bleibt ja dann kaum noch Gelegenheit und Zeit für Gespräche. Wozu auch? Die Einsamkeit beim Schreiben wird dadurch auch nicht kleiner. Vielleicht schade, aber kaum zu ändern.

R.D.: Wann haben Sie in aller Deutlichkeit verstanden, dass Sie ein Schriftsteller sind, dass Sie nur Schriftsteller sein können?

K.D.: Sehr früh. Aber verstanden habe ich das bis heute nicht.

R.D.: Gab es Vorbilder in Ihren Lehrjahren? Vielleicht einen Meister? Eine prägende Schule? Faszinierende Leseerfahrungen?

K.D.: Gewiss, aber ich fürchte, ich bekomme das in keine chronologische Ordnung. Es sind ja immer Phasen, in denen einmal das oder jenes wichtig ist. Und natürlich habe ich auch von vielen profitiert, ohne das jetzt im einzelnen beschreiben zu können. Wenn man zur Literatur kommt und selbst Literatur schreiben will, kann man gar nicht anders als erst einmal zur Kenntnis nehmen, wenigstens in groben Auszügen, was es alles bereits gibt. Und schon die Auswahl, die man lesend trifft, verrät Affinitäten und zeigt eine bestimmte geistige Verfasstheit. Dass mich in meiner DDR-Situation ausgerechnet der Existentialismus tief getroffen und beschäftigt hat, ist durchaus logisch. Sartres Definition von Angst als Freiheitsbewusstsein hat einen großen Eindruck auf mich gemacht. Überhaupt habe ich wirklich, vor allem in meinen zwanziger Jahren, sehr viel gelesen, und das lag an meinem Unglück. Ich habe Erklärungen gesucht und wollte verstehen, warum meine Lage so war, wie sie war. Ich glaube, dass die tieferen Motive zum Lesen und Schreiben in einem Verhältnis zum Leiden stehen, an sich selbst oder an den Dingen der Welt oder beides. Der Rest ist Design und uninteressantes Vergnügen. Es ist also klar, wenn ich das sage, welche Art von Literatur mich nie interessieren wird. Übrigens hatte ich große Leseprivilegien in dieser Zeit meiner schon manischen Lektürebesessenheit. Ich arbeitete als Hilfsbibliothekar an der Sächsischen Landesbibliothek in Dresden, und wenn ich mich freiwillig zu Nachtschichten eintrug, konnte ich mir alles nehmen, was ich wollte. Ich glaube, dass das mein Leben sehr beeinflusst hat, und das Schreiben sowieso. Wenn ich heute meine ersten Textversuche sehe, finde ich natürlich die Spuren der jeweiligen Lektüre darin wieder. Das ist völlig normal, jedenfalls für den Anfang. Durch die Stimmen der anderen hindurch formt sich dann mit der Zeit so etwas wie ein eigener Ton, und dann ist man auch nicht mehr rückübersetzbar auf alles das, was einen gestreift und berührt und beeinflusst hat.

R.D.: Wie sieht Ihr Schreiblabor aus? Wann, wie, wie oft schreiben Sie? Schreiben Sie für den Leser? Für sich selbst?

K.D.: Wann und wie ich schreibe, das sind rein technische Belange, und es ist nicht wichtig, ob ich jetzt sage: ich schreibe mit dem Computer in den und den Stunden am Tage oder in der Nacht usw. Ich brauche viel Zeit für jeden noch so leicht scheinenden Text, und dass immer wieder die Quantität von Büchern entsteht, kann ich selbst kaum begreifen. Interessanter aber ist die Frage, für wen ich schreibe, und sie ist ja jedem zu stellen, der schreibt. Ebenso, warum man schreibt. Das sind legitime Fragen, auch wenn sie wirklich naiv sind, weil sie eine Antwort erwarten, die es so klar gar nicht gibt. Mit ein wenig Arroganz ließe sich sagen: ich weiß es nicht. Und warum ich schreibe, das weiß ich auch nicht. Aber ich will es doch ernst nehmen, denn es ist eine ernste Frage. Ich glaube, dass ich gleichzeitig für mich wie für einen imaginären Leser schreibe, dass ich natürlich ganz bei mir selbst bin beim Schreiben, dies aber so, dass es jemanden anderen interessieren kann. Literatur realisiert sich im Leser und nicht in sich selbst bzw. in sich selbst nur auf die Weise, warten zu können, bis der Leser sie findet. Es müssen keine Massen sein, aber es muss der andere sein, der den Monolog des Autors übernimmt und für sich einem Verständnis zuführt. Wer der andere ist oder sein wird, das weiß ich natürlich nicht, denn ich denke an keine konkreten Gruppen oder Personen dabei, und es kann ja sogar sein, dass der andere ich selbst bin, als Leser gewissermaßen, der das Blatt Papier des Autors vor sich liegen hat und es kritisiert. Sich selbst zu lesen ist ja auch schon ein Dialog. Und dann gibt es auch die sehr konkreten Texte, die einen Anlass und eine Zielgruppe haben. Aber im allgemeinen habe ich keine klare Vorstellung darüber, wer das wann lesen wird. Man darf sich für den Leser nicht korrumpieren, das ist wichtig. Aber man macht sich auch etwas vor, wenn man die Bedeutung des Lesers aus einem falschen Elitarismus heraus ignoriert.

R.D.: Wie nihilistisch, wie experimentalistisch, wie traditionalistisch ist Ihr Schreiben?

K.D.: Das müssten Sie nun wirklich andere fragen.

R.D.: Herr Drawert, was bedeutet Leistung in der Literatur?

K.D.: Nichts.

Paris, im Februar 2003