

Axel Helbig

Der lyrische Text ist ein Generator

A. H.: Herr Drawert, eines Ihrer letzten Bücher ist in Österreich erschienen - ein editorisch sehr gelungener Band der Wiener Edition Korrespondenzen - „Nacht. Fabriken - Hausermaterial und andere Prosa“. Eine sehr dichte, metaphernreiche Prosa. Vielleicht der Versuch, ein Endspiel zu schreiben, einen Text, der das gescheiterte Gesellschaftsexperiment DDR als Folie für ein Endspiel nimmt?

K. D.: Die im Buch unter anderem enthaltenen drei Texte sind gewissermaßen ein Vorabdruck eines Romanprojektes. Die „Hauser-Materialien“ können das Ganze gewiss nur schwer erkennen lassen. Andererseits stehen diese Kapitel auch für sich selbst und geben einen Eindruck. Ausgangspunkt ist die Figur Kasper Hauser und der Versuch, deutsch-deutsche Geschichte aus dieser orientierungslosen, sprachlosen und kulturlosen Perspektive zu erzählen. Kaspar Hauser war ja seiner Bedeutung nach für das 19. Jahrhundert die große Chiffre des Unwissens im Herzen der Aufklärung. Und das kann ich gut für die Gegenwart gebrauchen, in der alles überkommene Wissen ja auch und Stück für Stück in sein Gegenteil, das heißt in seine Fragestellung zurücksinkt. Ich nehme also diese klassische Chiffre und transferiere sie in die Nachmoderne. Etwas wirklich Spannendes für mich. Und das Einbrechen des Ostens in den Westen, man könnte auch sagen, das Einbrechen des Realen als eine physische Präsenz in das Imaginäre einer weithin synthetischen Wirklichkeit, es entspricht ja durchaus der Szene in Nürnberg, wo dieser arme Kerl plötzlich auf dem Marktplatz steht mit einem Schild um den Hals. Im dritten Kapitel dieser Vorveröffentlichung wird das vielleicht am ehesten deutlich. Es ist im Grunde natürlich auch der Versuch, meine eigene Geschichte zu erzählen, das ist klar, aber nicht wichtig. Es wird eine Reise durch die Hölle sein, wie bei Dante, in viele Schuldbezirke gegliedert, und der erste war meine Arbeiterschaft eben. So spielt am Anfang alles unter der Erde, naturgemäß. Erst spät taucht Hauser im Westen auf, auf der Via Condotti in Rom, um von dort aus sofort in eine Klinik geschoben zu werden, in der ich tatsächlich auch einmal lag. Zufälle eben. Aber es wird auch eine zweite Erzählperspektive geben, die des Kriminalisten Feuerbach, der das alles in die Ordnung seines Wissens zu übertragen versucht und am Ende, wie Hauser ja auch, ermordet wird. Kurz vor der Auflösung des Rätsels, logischerweise. Wichtig allein ist mir die Metapher der zwei ineinandergefallenen Welten und Wirklichkeiten. Das hat mit der DDR konkret wenig, vielleicht gar nichts zu tun oder eben nur in Verweisung auf ein Thema, das mich interessiert und sich mit meiner Biographie kreuzt. Der Stoff, diese tiefe Ablagerung von Erlebtem in der Erinnerung, ist halt da und sucht seine Form, und diese Prozesse sind auch kaum steuerbar für einen, der Kunst machen will. Es sind Obsessionen, gewissermaßen, ganz undramatisch und trocken gesagt, und allein daraus entfaltet sich ein ästhetisch komplexes Werk von einer inneren Spannung und Logik. Dass dann vielleicht einmal Ortsnamen auftauchen, die meine so langsam alt werdenden Knochen tatsächlich ein-

mal durchwandert haben – mein Gott, wie unwesentlich. Irgendwo muss ja irgend etwas auch spielen. Und die Buchwelt ist ja eh und immer eine andere, wahrere.

A. H.: Ein obsessives Verhältnis besteht offenbar auch zum Themenzusammenhang Heimat/Herkunft. Bereits in „Spiegelland. Ein deutscher Monolog“ schreiben Sie, dass es nach Ihrer Erfahrung „keine Heimat, sondern immer nur Herkunft gibt“. Herkunft wird zugleich als „eine Fremde“ bezeichnet, als etwas, das man „entschieden verlassen“ kann.

K. D.: Dass es sich bei der Vokabelhäufung „Heimat“ und „Herkunft“ in meinen zumindest etwas älteren Texten um ein obsessives Verhältnis handeln könnte, ist mir gar nicht aufgefallen. Ich halte Heimat nämlich schlichtweg für inexistent. Aber andererseits muss es ja auch ein Begehren danach geben, wenn es so oft in den Sätzen erscheint. Wenn es nun doch so etwas wie Heimat gibt, dann würde ich sie für mich am ehesten als Sprache definieren. Sprache ist vielleicht der einzige Ort, der eine Ursehnsucht einlösen kann, allerdings nicht von selbst und aus sich heraus, sondern im Prozess einer Arbeit am Text. Das Nachdenken über Heimat, das Sprechen über Heimat, das ist etwas auch sehr Deutsches. Dies findet man im Ausland so nicht. Dort ist Heimat offenbar so selbstverständlich, dass es die Reflexion darüber hinfällig macht. Aber das notorische Denken daran offenbart ja bereits den Verlust. Und ganz verloren ist eine Heimat dort, wo sie auf dem Transparent erscheint, um das ein Volkschor gruppiert ist und singt. Das ist gewissermaßen die Antiheimat. Für mich jedenfalls, und das fällt ja kaum ins Gewicht.

A. H. : Mit dem Themenkomplex Heimat/Herkunft korrespondiert in Ihren Texten oft die Metapher der Flucht. In „Rückseiten der Herrlichkeit“ sprechen Sie davon, dass wir „auf der Flucht (sind), uns selbst wahrzunehmen“, auch um „die Begegnung mit dem eigenen Selbst und seiner möglichen Substanzlosigkeit“ zu vermeiden. Sind die in diesem Buch enthaltenen Reisetexte - über Reisen nach Polen, über eine Reise mit der Transibirischen Eisenbahn - ein Versuch, diesem Getriebensein auf den Grund zu kommen?

K. D.: Metaphorisch meine ich das gar nicht, sondern schon sehr konkret. Wir sind doch umgeben von Techniken der Zerstreung und Ablenkung, der Dissoziation und Subjektvernichtung. Vielleicht ist diese Vernichtung des Subjekts auch eine Art korrigierendes Steuerungsprogramm einer grenzenlosen Lust auf sich selbst und einer exzessiven Individualisierung, die längerfristig und gesellschaftlich gar nicht durchzuhalten ist. Jedenfalls ist das, was die Psychoanalyse einmal das Selbst genannt hat, hauptsächlich ein synthetisches, industriell präfiguriertes Produkt geworden oder schon immer gewesen, und , im Zustand seiner Selbstwahrnehmung, notgedrungen etwas Fremdes und Anderes eben. Das ist die Bedrohung des Subjektes durch sich selbst, und die Flucht ist ein logischer Reflex darauf. Selbst dort, wo es angeblich um „Selbstfindungen“ geht, ein furchtbarer Begriff übrigens, so als fände man in einem Topf Erbsen die Seele, handelt es sich doch um Surrogate und Ersatzbefriedigungen. Ich kann jetzt hier nicht spekulieren, ob das nun eine Folge der techni-

schen Entwicklung mit ihren Beschleunigungen und Virtualisierungen des materiellen Lebens ist, oder der tiefere sozialpsychologische Grund dafür, diese Entwicklungen vollzogen zu haben. Hin wie her, die Zentren der Welt, auf die wir reagieren, sind oder werden zunehmend entsubstantialisiert. Und wo dann Substanz auftaucht, herrscht das große Erschrecken. Diesem Phänomen bin ich während einer Fahrt mit der Transsibirischen Eisenbahn begegnet, die ja eine exakt rückläufige Bewegung beschreibt, von der Geschwindigkeit in die Verlangsamung, in die Verzerrung und Ausdehnung von Zeit und Raum. Man empfindet, unter diesen völlig anderen Koordinaten, Angst. Diese Angsterfahrung ist die genaue Kopie einer Selbstevidenz. Ich muss mich wahrnehmen, ich muss die Leere, die Stille um mich her ertragen, ich muss die Zeit „aushalten“. Dies ist ein sehr schwieriger Vorgang für jemanden, der es nicht gewohnt ist, mit sich selber zu sein, da er immer von sich weg lebt. Die Individuen der modernen Gesellschaft leben jedoch permanent von sich weg. Und zur Beruhigung eines schlechten Gewissens darüber machen sie das mit allerhand Formeln der Anständigkeit, bis zum Bastelnachmittag in einer Selbsthilfegruppe. Von daher ist die Transsibirische Eisenbahn geradezu ein therapeutischer Geheimtip.

A. H.: Die Texte des Bandes „Rückseiten der Herrlichkeit“ zeigen im Vergleich zu früheren Essaybänden verstärkt die Tendenz, die Philosophie (und auch die Erkenntnisse der Psychologie) des 19. und 20. Jahrhunderts als Ausgangspunkt für einen weitreichenden kulturphilosophischen Ansatz zu wählen.

K. D.: „Rückseiten der Herrlichkeit“ ist ein bewusst komponierter Band. Die Reiseessays - durch Tschechien, Polen, Russland - sind vielleicht weniger abstrakt als andere Essays. Jedoch wird auch in diesen Texten Landschaft zur Projektionsfläche für Reflexionen. Innen- und Außensicht, Individualität und Historizität spiegeln und ergänzen sich gegenseitig. Die abstrakteren gesellschafts- und kulturkritischen oder literaturtheoretischen Essays unterscheiden sich im sprachlichen Habitus von den Reiseessays. Sie wollen ja auch etwas anderes erreichen, höchste gedankliche Transparenz nämlich. Von daher ist es ja ganz klar, dass ein gewisses klassisches Bildungsreservoir und fremde Lektüre hinzukommen – wie sonst sollte man denken und vielleicht etwas Neues entwickeln können. Aber Gott behüte, dass ich da eine im Kopf versenkte Bibliothek zur Schau stellen will, warum auch. Ich suche nach Antworten, und dafür nutze ich natürlich auch die Archive. Ein Tiefseetaucher nimmt ja auch eine Ausrüstung, wenn er auf den Meeresgrund will, und keiner würde sagen, dass er die technischen Standards ihrer selbst willen vorführt.

A. H.: Sie Schreiben Lyrik, Prosa, aber auch Dramen und Essays. Können Sie ihre Arbeitsweise beschreiben? Wann wissen Sie, ob ein Gedicht, ein Stück Prosa, ein dramatischer Text oder Essay im Entstehen begriffen ist? Wird das von innen heraus verordnet oder ist das ein mehr rationaler Vollzug?

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 Differenziale 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. 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. Gewiss, für die Kritik ist das manchmal ärgerlich, weil ihr nicht mehr sehr viel zu tun bleibt. Sie umarmt ja lieber die, deren Texte interpretationsbedürftig sind und gewissermaßen Geburtshilfe brauchen. Und das schafft ja auch Arbeitsplätze. 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, dass 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 abgehangenes Schweinefleisch, um dann abends um acht ein oder zwei brauchbare Seiten zu haben.

A. H.: Sehen Sie sich in erster Linie als Lyriker?

K. D.: Ich weiß nicht, als was ich mich in erster Linie sehe. Das ist ja auch egal. Aber ich denke schon, dass diese absurde, sprachlose Welt, die immer neue Techniken der Bewusstseinszerstörung entwickelt, um einer Transparenz ihrer Nichtigkeit zu entkommen, recht gut in einem Gedicht desavouiert werden kann. Eine Zeile meines toten Freundes Karl Krolow, die mir oft einfällt, heißt: „Der Anzug hält sich aufrecht/ für die schöne Blume/ im Knopfloch“. Wäre ich Deutschlehrer, würde ich einen Aufsatz nur über diesen Satz schreiben lassen. Allein daran schon sehen Sie, was für ein unglaublich großer sprachlicher Mehrwert in einem Gedicht entsteht. Der lyrische Text ist ein Generator, dessen Effizienz jeden Mechaniker vor Neid nur noch erstarren lassen kann, und vielleicht lesen Techniker deshalb so ungern Gedichte, weil sie es nicht ertragen können, dass es eine Instanz gibt, die die Gesetze der Physik außer Kraft setzt. Und etwas unheimlich ist es ja tatsächlich, wenn mit einem Dutzend ganz alltäglicher, kaum noch zu verwendender Wörter plötzlich etwas mitgeteilt wird, das nicht mehr in den Wörtern selber erscheint, durch sie aber entstanden ist. Während eines öffentlichen Gespräches über Lyrik habe ich kürzlich die Bemerkung gefunden, die daraufhin etwas durch die Zeitungen streunte und vielleicht noch bekannter wird als ich selber: „Das, was ein Gedicht nicht sagt, ist das Gedicht.“ Im Essay „Die Lust zu verschwinden im Körper der Texte“, enthalten in „Rückseiten der Herrlichkeit“, habe ich versucht, das zu erklären. Und das ist die Großartigkeit wieder, sich mit dem Essay ein Koordinatensystem zu erschaffen, das dem nichtdiskursiven Textversuch einen Halt gibt, eine Referenz. Deshalb, vielleicht, wechsle ich gern die Positionen.

A. H.: Von Autoren der Postmoderne wird der Aufbruch zu neuen Formen gefordert. Matthias Politycki lehnt es ab, „klammheimlich weiter modern zu schreiben, um sich dabei bewährter Techniken bedienen zu können.“ Finden Sie diese Formendebatte verfehlt, weil es ja eigentlich auf die Substanz ankommt?

K. D.: Form und Inhalt lassen sich nicht trennen, das ist immer eine textimmanente praktizierte Korrelation. Ich muss für jeden Inhalt die Form finden, die ihn ästhetisch bestätigt. Stil oder das, was man Stil nennt, ist ja nichts von vornherein Gegebenes, sondern die Art und Weise, wie sich ein Erzähler seinem Gegenstand nähert. Entscheidend ist dann die Be-

ziehung zwischen Stoff und Stil, die Angemessenheit von Ton, Rhythmus, Bild, von Erzählzeit und Zeit des Erzählens und so weiter. Experimente mit der Form an und für sich sind schnell fabriziert und auf längerer Textstrecke ermüdend. Form ist und bleibt ja eine Hülle, ein Gefäß, das seinen Inhalt aufnimmt. Natürlich ist es am Ende die Form, die über das Gelingen eines Textes entscheidet, aber ein ausbaufähiges Konzept ergibt sich allein aus einer reinen Experimentierlust wohl kaum. Das ist einfach zu langweilig. Außerdem kann ich mir nicht vorstellen, dass noch Formen gefunden werden könnten, die nicht schon irgendwie gebraucht worden sind. Schon der Barock ist ja voll von Techniken, die später der Moderne zugeschrieben wurden. Die Form ist demnach etwas Repetitives. Ausgenommen freilich sind Techniken, die aus den modernen Kommunikationsmitteln hervorgehen, da entsteht ja sowieso etwas vollkommen Neues. Interessant ist, ich habe das während der Arbeit an einer Anthologie junger deutscher Lyrik festgestellt, dass es eigentlich keine Herrschaftsdiskurse ästhetischer Art mehr gibt, sondern dass ein souveränes Nebeneinander ganz verschiedener Traditionen existiert. Das ist vielleicht tatsächlich neu. Die jungen Leute scheeren sich einen Dreck um Paradigmen, und wenn sie reimen wollen, dann reimen sie eben. Das ist wirklich bemerkenswert. Noch in den 80er Jahren, wo immer auch Trends zu verzeichnen waren, ist das ganz anders gewesen. Jetzt wird alles geschrieben, bis hin zum klassischen Sonett und zur reglementierten Versform oder eben zum sprachexperimentellen Text, zum atomisierenden Text, zum Text, wo Sprache nur noch morphologisch behandelt wird und über sich selbst spricht. Im Grunde ist es völlig gleich, was und wie einer etwas macht. Entscheidend allein ist, ob die Intentionalität eines Textes, also das, was er verspricht, gehalten und ästhetisch eingelöst wird. Das ist mein einziger Maßstab, wenn ich Kritiken schreibe, der Rest ist Geschmack, Vorliebe, Ideologie. Es ist absurd, beispielsweise das lange Gedicht gegen das kurze auszuspielen, das narrative gegen das hermetische oder symbolische, das gereimte gegen das offene und freie, das syntaktisch klassische gegen das experimentelle und so weiter. Dieses plötzliche Auftreten aller Möglichkeiten literarischen Ausdrucks hat vielleicht auch etwas mit dem Ineinanderfallen zweier ehemals getrennter gesellschaftlicher Systeme zu tun, die ja auch eigene ästhetische Referenzen erzeugt haben. Wir erleben heute die Vermischung zweier zeitlich völlig versetzter und damit auch kulturell verschieden entwickelter Systeme. Die Interferenz, die dabei entsteht, ist die Spannung, auch die Kommunikationsstörung in gewisser Weise, gleichzeitig aber auch die Erneuerung von Kommunikation durch radikale Infragestellung ehemaliger Paradigmen. Ein ganz interessanter Aspekt ist dabei die Rolle des Subjektes im Text. Das Subjekt in der westlichen Lyrik ist weitestgehend schon seit Jahrzehnten instabil und dekonstruiert. In den 80er Jahren ging das soweit, dass das Subjekt eigentlich gar nicht mehr sprechen durfte und „ich“ zu sagen als schlichtweg altmodisch galt. Es gab kein Ich, es war alles Objekt. Übrigens ist da Foucault meiner Meinung nach völlig falsch verstanden worden. Die Ostliteratur, und da rede ich jetzt nur von der relevanten und eher subalternen, war zur gleichen Zeit viel subjektorientierter. Sie hatte gerade in einer Gesellschaft der Entindividualisierung und der verordneten Kollektivität das Ich als einen Ort des Widerstandes definiert. Paradoxerweise ist das viel näher bei Foucault, der dem Körper ein Potential von Widerstand zu-

schreibt, von Rebellion gegen die Praktiken der Züchtigung und Bestrafung durch einen Machtapparat. Das Subjekt hatte damit und auf diesem veralteten historischen Boden eine ganz andere Konsistenz. Vielleicht war der Osten so gesehen die reale Wunde der Theorie, ihr tatsächlicher Schmerz sozusagen. Natürlich muss man das Subjekt vom Autor getrennt betrachten. Das Subjekt im Text ist eine Referenz des Autors, eine Überschreitung der reinen Subjektivität und damit autonom. Die junge Lyrik heute, ich komme auf eben Gesagtes zurück, schreibt plötzlich wieder sehr bewusst „ich“. Und das wird gar nicht peinlich, nein. Auch das Zurückgreifen auf sinnliche Erfahrung, auf materielle Welt ist erkennbar, und das in einer Zeit der Virtualisierung und Entmaterialisierung, oder eben gerade deshalb. Die Sehnsucht nach Authentizität und Überprüfbarkeit wächst. Eigentlich alles Eigenschaften, die mit Postmoderne herzlich wenig zu tun haben. Aber was ist eigentlich Postmoderne? Im Grunde doch nichts als eine große Wiederaufbereitungsanlage, die alles Gewesene noch einmal durchmischt unter Beachtung einiger Verbotsschilder, erstens, nie von Wahrheit zu sprechen und zweitens, den Sprechenden zu einem Objekt erstarren zu lassen, zu einer Maske, hinter der am besten nichts ist. Danke auch. Ein Stil jedenfalls ist sie nicht. Am ehesten lässt sich sagen: Die Leere ist schon ihre einzige Substanz. Im Unterschied zur Moderne, die von der Leere in der Substanz spricht. Das Schweigen im Text, das Nichts im Sein, die Störung und der Bildbruch, das sind die Kennzeichen der Moderne. Die evident gewordene Inadäquanz von Zeichen und Bedeutung, die latente Aphrasie - das ist alles Moderne. Die Postmoderne ist reine Oberfläche und von daher eine mir höchst uninteressante Perspektive.

A. H.: Wie stehen Sie zu Thomas Meineckes Theorie des „entsubjektivierten Schreibens“, nach der „die Dinge selbst sprechen“ und der Autor nur ein Medium, eine Art DJ ist, der die literarischen und theoretischen Diskurstracks auf dem Papier lediglich zusammenmischt?

K. D.: Ich glaube, das habe ich schon eben gesagt. Aber ich wiederhole das auch: Ich halte wenig davon, weil ich das wertende und Bedeutung erst schaffende Subjekt nicht aus dem Diskurs herauslösen kann. Die Dinge sind nichts ohne den, der sie benennt und bewertet. Es gibt keine sich selbst Bedeutung verleihende Objektwelt. Ich kann nichts mischen und die Rolle eines destabilisierten Subjekts übernehmen und es dann dem Leser überlassen, sich die Bedeutungseinheiten aus einer Art Würfelspiel der Objektsprache wieder zusammenzusuchen. Dies setzt ja voraus, dass der Rezipient eben das Subjekt einbringt, welches ich gerade zerstört oder verleugnet habe. Das ist unsinnig. Außerdem unterschlägt dieser Wunsch, der Leser möge eine Arbeit übernehmen, die im Grunde zur Arbeit des Autors gehört, dass die Selektion der Zeichen schon die erste Stufe ihrer Bedeutungszusprechung ist. Sprechen heißt erwählen. Wohl verstehe ich die Logik dahinter, auf eine Industrialisierung von Sprache mit industrialisierter Sprache zu reagieren. Aber was soll dabei herauskommen? Ist es nicht gerade die Arbeit eines Schriftstellers und seine Legitimation gewissermaßen, dass er den Entfremdungsvorgang der Sprache entfremdet und damit rückgängig macht? Moderne kontra Postmoderne, da haben wir es wieder. Und ich bin wohl

hoffnungslos existentialistisch und modern, ein Dinosaurier im Fachgeschäft für Computer. Andererseits, das will ich noch sagen, halten sich die Werke der Autoren ja nie an deren Theorie. Gott sei Dank. Flaubert wollte das Buch über Nichts schreiben, und er hat die Emma Bovary geschrieben. Und Thomas Meinecke schreibt eine etwas eloquente, aber doch gut lesbare Prosa, die natürlich mit Bedeutungen operiert, und ich bin mir jetzt ziemlich sicher, dass er sich selber da auch missversteht oder wir ihn, wenn wir darüber reden.

A. H.: Günther Eich, ein Autor, auf den Sie sich häufig bezogen, dem Sie auch Gedichte gewidmet haben, fordert vom Autor innerhalb der Gesellschaft Widerständigkeit und das „Schlachthaus nicht mit Geranien (zu) schmücken“. Sehen Sie in diesem Sinne eine Verantwortung, die Sie wahrnehmen wollen?

K. D.: Es gibt nur ein Gedicht, das ich Günter Eich zugeeignet habe, und das zwangsläufigerweise, da es eine Paraphrase auf dessen berühmtes Gedicht „Inventur“ ist und bei mir „Zweite Inventur“ heißt. Aber zur Verantwortung, was immer das jetzt meint. Kurz: man entkommt ihr ja nicht, als was oder wer immer man auftritt. Natürlich kann ich eine Definition für Individuum geben, die es von Verantwortung frei hält. Aber das nur unter dem Opfer, ihm Verstrickung in Geschichte wie eigene Geschichtlichkeit abzuerkennen, und es ist die Aberkennung all dessen, was wir schließlich Subjekt nennen und worauf sich der einzelne ja notorisch beruft. Die Kehrseite ist, und von daher sind auch die Rechtsforderungen eines einzelnen erst anzuerkennen, dass jeder, der sich seiner Entscheidungs- und Handlungskompetenz bewusst ist, von vornherein auch Verantwortung hat. Verantwortung ist eine Folge der Schuld, da zu sein. Das ist die Urschuld bei Kierkegaard und die Schuld in der Tragödie bei Hebbel. Im Existentialismus vor allem bei Sartre findet das dann gewissermaßen seinen Abschluss in den Begriffen Angst und Freiheitsbewusstsein, und ich habe da nichts Besseres gefunden bis jetzt. Aber die Verantwortung des Autors, das ist ja etwas sehr Spezielles und Sonderbares auch, und ich denke, das kann man gar nicht beantworten, ohne nicht auch die Bedingungen mit in Betracht zu ziehen, unter denen er schreibt und das Geschriebene gesellschaftlich zirkuliert. Denn zunächst einmal hat der Autor ja gar keine Funktion. Er ist überflüssig. Er ist so etwas wie der Faltenwurf einer Gardine, recht hübsch, und wenn man sie glättet, ist er halt weg und niemand erinnert sich daran. Kann man von einem Faltenwurf nun Verantwortung verlangen? Schwer. Hinzu kommt, dass sein Produkt, der irgendwie eigenartige, singuläre Text, etwas höchst Unselbstverständliches ist. Der Autor weiß ja selbst nie so recht, wie ihm geschah und wie er das Zustandegebrachte zustande gebracht hat. Kann man nun also von einem Text, den keiner, nicht einmal sein Verfasser, erwartet hat, Verantwortung verlangen, was ja wohl hieße, dass sich der Text bereits kennt, ehe er da ist? Absurde Vorstellung. Also sage ich jetzt, nein, ein Autor beziehungsweise sein Text kann keine Verantwortung haben, da es keine Verfügungsinstanz gibt, die den Schreibprozeß regelt. Andererseits haben der Autor wie sein Text eine Wirkung, sie haben keine Funktion, aber sie wirken. Und dafür ist man dann schon verantwortlich, wie ein Vater für seine Kinder, die noch nicht achtzehn sind, vielleicht. Literatur hat dort, wo sie sich

in den Dienst stellte, längerfristig immer versagt. Es gibt keine Literatur, die ihren Auftrag überlebt hätte. Majakowski gab sich die Kugel aus diesen Gründen. Eine moralische Konsequenz, die ihm heute keiner mehr nachmacht. Das direkte Eingreifen oder besser Eingreifenwollen in Gesellschaft hat die Literatur immer korrumpiert und sie zu einer Ideologieverlängerung gemacht. Der Autor ist nämlich doppelt frei. Er ist frei von seinem Text, weil der Text etwas Unselbstverständliches ist. Und er ist sozial frei, denn niemand hat ihn gerufen und niemand wird ihn vermissen, wenn er verstummt. Außerdem wird er nicht bezahlt, nicht adäquat jedenfalls, und wer nicht bezahlt wird, hat gar nichts zu müssen. Mit dieser doppelten Freiheit in den Stand des Propheten oder Weltverbesserers zu steigen, ist doch wohl sehr komisch. Aber vor diesem Hintergrund einer höchsten Relativierung, ist ein engagiertes Verhältnis eines Autors zur Realität, in der er lebt, mit Sicherheit die produktivere Basis. Und es gibt sicher politische Zustände, in denen das Wort eines einzelnen so viel wert ist, dass dieser einzelne es bewusst und engagiert einsetzen kann und auch sollte. Dann, wenn es wirklich Sinn gibt, sollte sich ein Intellektueller nicht zu schade sein, die Sprache für eine gerade sehr notwendige Sache zu opfern. Aber das sind gewissermaßen vorrevolutionäre Ausnahmezeiten, Sternstunden vielleicht und weit weg von unserer Situation einer allgemeinen Entbehrlichkeit. Und darüber hinaus gilt eigentlich immer: ein Text, der keine Kritik übt, ist höchst langweilig und interessiert mich überhaupt nicht. Literatur ist im Grunde ihres Wesens immer ein Reservoir von Kritik. Oder wie es bei Sartre heißt: „Wenn die Literatur nicht *alles* ist, ist sie der Mühe nicht wert. Das will ich mit *Engagement* sagen.“

A. H.: In einigen Texten des Bandes „Rückseiten der Herrlichkeit“ hat Auschwitz eine starke geistige Präsenz. Sie äußern darin u. a. Befremden über die Institutionalisierung von Auschwitz als Museum, weil, wenn es als MUSEUM AUSCHWITZ erscheint, Auschwitz für „beendet erklärte und abgetötete Geschichte“ wird. Sie wehren sich dagegen, im Zusammenhang mit Auschwitz ein „befreites Gewissen“ zuzulassen.

K. D.: Auf einer Reise durch Polen zu Beginn der 90er Jahre kam ich nach Oswiecim. Ich wusste damals nicht, dass Oswiecim Auschwitz heißt, und war, als ich es bemerkte, um so stärker schockiert. Dieser Schock, der ja in gewisser Weise ein auch heilsamer touristischer Unfall gewesen ist, hatte einen Text ausgelöst, für den ich drei Jahre Zeit brauchte, ehe er eine für mich gültige Form besaß. Dieser Text „Text“ ist sehr komplex und läßt sich nicht referieren. Meine Absicht war, einen Auslöschungsvorgang sprachlich transparent werden zu lassen. Das heißt, eine Auslöschung von Text selbst vorzunehmen, die dem maschinell betriebenen Auslöschungsakt von Leben syntaktisch nahekommt. Ich wollte auf jeden Fall Lesbarkeit verhindern, dies aber so, dass es lesend, also literarisch geschieht. Ein Paradoxon natürlich. Als vor kurzem die Walser-Debatte in Anlehnung an Walsers Friedenspreisrede aufkam, hörte ich Gedanken formuliert, die ich in meinem „Text“ auch äusserte. Die Fragwürdigkeit zum Beispiel, Denkmale zu errichten, deren Sinn die Gewissensbefreiung ist, da sie in Stein fassen, was allein Sache eines historischen Gedächtnisses ist, das sich im individuellen Erinnerungsvermögen aktualisiert. Monumente sind ja Fetische, also Stell-

vertreterobjekte für ambivalente Affektreaktionen, die in gewisser Weise das Vergessen beschleunigen, weil sie entlasten. Aber dürfen wir von der Last der Geschichte befreit werden? Das ist eine Frage. Die andere ist, das beschreibe ich ja auch, ob Auschwitz touristisch benutzt werden darf oder ob es nicht angebrachter wäre, der Ort wäre ein in sich selbst ruhendes Zeichen ohne jede exponentielle Bedeutung. Übrigens haben die Polen genau das Problem zur Zeit: die marode und allmählich zusammenstürzende Anlage zu restaurieren oder sie verfallen und damit Natur werden zu lassen. Die erste Variante erscheint mir als schwieriger, da sie ein Verbrechen auf symbolischer Ebene auch neu konstituiert, allein um davor warnen zu können. Jedenfalls hat Walser für nichts als die Würde im Umgang mit Geschichte gesprochen, und es sind da einige üble Unterstellungen passiert. Es ist da eine, ich will nicht sagen Hysterie, aber doch und im übrigen durchaus begründete Übersensibilität im Spiel, die auch die Sprache von ihrem Gegenteil her beobachtet und überführt. Sätze können ja immer falsch gedeutet werden, weil es keine absolute Grammatik gibt. Oder man hörte auf zu kommunizieren. Soll man nun besser nicht sprechen, nur weil das Sprechen über diese oder jene empfindliche Sache das Missverständnis quasi mitproduziert? Das wäre die unverantwortliche Seite dieses Problems. Sprechen ist immer ein Engagement, und Kritik ist die höchste Form eines Willens zur Veränderung. Der Opportunismus beginnt mit dem Schweigen.

A. H.: Korrespondiert Ihr Text mit der früheren Debatte, die durch Adornos Feststellung, nach Auschwitz noch Gedichte zu schreiben, sei barbarisch, ausgelöst worden war?

K. D.: Das hat mit meinem Text nichts zu tun. Im Gegenteil. Ich habe in einem Gedicht den Satz von Adorno sogar negiert und geschrieben: „Nach Auschwitz haben die Deutschen nur noch ein Recht auf Gedichte.“ Das kommt mir richtiger vor. Denn das Gedicht ist ein Ort des Widerstandes und der Selbstwerdung und damit auch das Gegenteil von Staat oder jeder Form von Macht praktizierender Reglementierung. Im Gedicht kann ein einzelner in einer Weise für sich sein, wie es gesellschaftlich unmöglich ist, mit einem Wort: er entkommt seiner Domestikation. Also wenn es eine Antwort auf das Barbarische gibt, dann im Gedicht. Der Beweis ist Celan. Spätestens mit ihm war Adornos Satz ja nicht mehr zu retten. Es ist gerade dies die Bedeutung von Literatur, dass sie Dinge sagt, die im ausserpoetischen Diskurs nicht mehr sagbar sind. Deshalb auch meine Definition des Gedichtes, oder sollte ich richtiger sagen, des Poetischen als eine Sprachmaschine, einen Generator, der einen Diskurs im Diskurs eröffnet, etwas, das Zugriff auf das Wahre hat im Unterschied zum Tatsächlichen. Das und nichts anderes ist die große Herausforderung, vor der jeder Autor auf seine Weise steht.

A. H: Ich möchte Sie gern zum Stand der Literaturkritik in Deutschland befragen. In „Rückseiten der Herrlichkeit“ sprechen Sie unter anderem von der „Definitionsmacht“ der Hochschul- und Medienelite, im gleichen Text auch von „kultureller Erschöpfung und selektiver Fehlleistung“. Burkhard Spinnen sieht in der neueren Kritik die Tendenz, „Texte rasch als

Top oder Flop zu bezeichnen“, weil ein ökonomischer Druck gegeben sei, rasch entscheiden zu müssen, welches Buch 200.000fach nachgedruckt und welches der Papiermühle übergeben werden könne.

K. D.: Diese Sachzwänge existieren natürlich. Zumal keiner mehr durchsieht heute, was er und was er nicht lesen sollte. Es drängt ja alles im gleichen Anspruch, Literatur zu sein, auf den Markt, vom Schauspieler a. D., der seine Memoiren verfasst, bis zur Hausfrau mit skandalösem Doppelleben. Und überall steht drüber oder drunter, dass es sich um ein Ereignis des Jahres handelt, um ein Buch, auf das wir alle schon lange gewartet haben, und jetzt sei es halt da. Und der Massengeschmack, nun ja, ich will es nicht arrogant sagen, ich esse ja auch hin und wieder Pommes. Hier wäre die Stiftung Warentest richtig. Aber die kann das natürlich nicht tun, in dem Falle unausgebildet, wie sie ist. Also wird es zur Aufgabe der Kritik, hier vorzusortieren und Ordnungen anzubieten, die etwas Orientierungshilfe sind. Das heißt, ich erwarte von einem Kritiker die völlige Freiheit von merkantilen Interessen. Er hat sich auf nichts anderes einzulassen als auf die Qualität eines Textes, unabhängig davon, welche Leserschaft wann und unter welchen Umständen diesen Text dann tatsächlich auch annimmt. Aber die Praxis sieht gewiss anders aus. Entweder sind die Rezensionen nur Inhaltsangaben und keine Kritik, und das fällt dann in die Rubrik Werbung. Auch nicht schlecht. Oder die Kritik wird zu einer Variante der Disziplinierung oder Exekution mit nebengelagerten eher ideologischen als ästhetischen Interessen, wie es im neurotischen Innenleben der Wiedervereinigung nicht selten geschah. Auf dem Rücken des Buches wird dann eine Schlacht ausgetragen, die der Autor, schon lange x oder y geworden, von vornherein verliert. Da dies alles in einer uneigentlichen, das heißt verlagerten Terminologie passiert und jedes Buch ohnehin radikal angreifbar und schutzlos ist, kann man auch nichts machen dagegen. Und dann gibt es natürlich auch die Kritik auf dem Niveau ihres Gegenstands. Vor allem in Deutschland, soweit ich das überblicken kann, ist der Stand der Kritik, der relevanten Kritik, sehr hoch und vielleicht höher als in anderen Ländern. Es gibt wirklich fabelhafte Kritiken, Essays, die manchmal selbst schon ein Stück Literatur sind. Als Massenerscheinung, geschrieben von ehrgeizigen Journalisten mit Einarbeitungsfrist, ist sie so ephemere wie die meisten Druckerzeugnisse es sind.

A. H.: *Matthias Politycki hat kürzlich einen „Minimalkonsens“ darüber gefordert, „was als gut oder wenigstens als wichtig gelten könne“. Halten Sie das für möglich bzw. sinnvoll?*

K. D.: Was soll denn ein „Minimalkonsens“ sein? Die Welt, gerade in ihrer Entgrenzungsphase, zerfällt zunehmend in mikrophysische Systeme, die singuläre Interessen verfolgen und mehr oder weniger in Rivalität zueinander stehen, und da sind Ordnungsmodelle in der Form von Pyramiden immer unwahrscheinlicher. Wir leben in einer positivistischen Gesellschaft, deren Vorzug es ist, allem auch ein Löschprogramm beizugeben. Selbst die großen Meinungsfeuilletons erzeugen ja keinen Konsens mehr, oder höchst selten. Wenn A sagt,

das Buch hat die Note eins verdient, gibt B mit ziemlicher Sicherheit eine fünf. So geht das wie auf der Achterbahn. Lustig, wenn man nicht drin sitzt.

A. H.: Kann man überhaupt aus einem schlechten Buch auf Dauer einen Bestseller machen?

K. D.: Nein, aus einem schlechten Buch kann man gar nichts machen, weil es eben schlecht ist. Und es gibt Container voller schlechter Bücher, jedes Halbjahr neue, und sie verstopfen regelmäßig die Zu- und Abflüsse des Literaturbetriebes. Aber es gibt auch und immer wieder gute Bücher, mehr, als wir lesen können, und da ist es dann Schicksal, welches gesehen und welches im Massengrab vergeblicher Erzeugnisse landet. Hier haben die Jurys und die Redaktionen ihren Sinn, und sie sind, wie wir alle, überfordert. Dann gibt es gewiß auch die „gemachten“, soll sagen, die im größeren Einverständnis gelobten und als Sensation gepriesenen Bücher. Es wird ja immer das Wunder erwartet, wenn alles entzaubert und die Welt frei von Wunder geworden ist. Deshalb sind Debütanten jetzt sehr gefragt, weil sie sozusagen das Potential des Wunders in sich haben. Da gibt es dann Übertreibungen und ganz und gar unrealistische Verhältnismäßigkeiten in der literarischen wie materiellen Wertschätzung, deren Desaster ja auch vorprogrammiert ist unter dem Motto: sie tanzte nur einen Sommer. Ein Buch zu schreiben und Schriftsteller zu sein, das sind nun wirklich zwei paar Schuhe. Aber die Jungen fallen wenigstens mit Geld in der Hand und landen dann weicher, und das ist schon ein Privileg. Ich kann wirklich nur staunen, was heute ein Debütant, Mitte zwanzig und möglichst mit Wohnsitz Berlin, für ein paar Seiten Prosa bekommt. Das hat Gottfried Benn in seinem ganzen Leben nicht verdient. Aber der hatte ja wenigstens noch seine Patienten mit Haut- und Geschlechtskrankheiten, die ihn ernährten. Andererseits, um auf den Einfluss der Kritik zurückzukommen, ist deren Wirkung auch rückläufig. Die Zeiten, wo eine Rezension in einem großen Feuilleton die Verkaufskurve sichtbar ansteigen ließ, sind vorbei. Die Leute wollen Sensationen, keine Bücher. Wir sind in einer Inszenierungskultur. Es muss ein „Event“ sein. Wenn das medial erzeugt wird, dann ist der Bestseller fällig. Und das kann auch mit mittelmäßigen Büchern geschehen, die Werte sind da ja sowieso durcheinander. „Bestseller“ und gute Literatur ergeben demnach auch keinen zwingend qualitativen Zusammenhang. Der Bestseller ist die Beurteilung eines Buches als Ware, das ist alles.

A. H: In Ihrem Stück „Alles ist einfach“ ergießt sich eine Spott-Tirade über die Institution der sogenannten „Goethe-Wanderstipendiaten“, denen es obliege, „isoliert und weltverloren in ihren Subventionsklitschen“ sitzend, „Zivilisationsdekor“ zu erzeugen, damit einschlägige Kulturbeamte ihre Stellen behalten. Das liest sich wie eine Fundamentalkritik der Kultursubventionspolitik in Deutschland. Welche Formen der Förderung von Literatur sollten ihrer Meinung nach angestrebt, abgeschafft oder beibehalten werden?

K. D.: Das hat Harry gesagt, eine der beiden Hauptfiguren im Stück, und dafür möchte ich jetzt nicht haftbar sein. Aber natürlich hat er auch nicht ganz unrecht, dieser Nörgler. Die einzig effektive Förderung eines Autors ist, ihm Geld zu geben und ihn dann in Ruhe arbeiten zu lassen. Diese Form der Förderung gibt es jedoch selten, da die meisten Stipendien vergebenden Institutionen natürlich auch ein Eigeninteresse haben. Die Vergabe von Preisen ist eine ähnliche Förderung mit dem Sinn, einen anerkannten Autor für eine gewisse Zeit die drückende Last der Geldbeschaffung abzunehmen. Dann gibt es die Preise, die einen noch nicht anerkannten Autor zur Anerkennung verhelfen, das ist dann wirklich Pionierarbeit mit der nicht zu unterschätzenden Last der Risikobereitschaft. Die Jürgen-Ponto-Stiftung in Frankfurt ist ein solches wirklich vorbildliches Unternehmen, der Leonce-und-Lena-Preis in Darmstadt oder der Lyrikpreis Meran sind solche wegweisenden Podien, auch Klagenfurt natürlich, wenngleich hier alles schon recht kommerziell abläuft. Oder die noble Arno-Schmidt-Stiftung in Bargfeld, die wirklich nichts anderes von einem will, als dass er schreibt. Das nicht anzuerkennen wäre die pure Undankbarkeit. Und dann gibt es die vielen Stipendien mit Präsenzpflcht, die einem Angestelltenverhältnis nicht ganz unähnlich sind und die jeder für sich prüfen muss, ob sie ihm etwas bringen. Denn die Unkosten zu Hause gehen ja weiter, und da bleibt kaum Geld übrig. Der Gedanke war ursprünglich ja auch ein anderer: Anfängern zu helfen, aus ihrer Alltagsverpflichtung herauszukommen und einen Ort des Schreibens zu finden. Nun sind aber fast alle Schriftsteller arm, selbst die, deren Vita das gar nicht vermuten lässt. Die kommen nun in eine im Grunde beschämende Situation, auf Alimentierung angewiesen zu sein und sich in Strukturen zu begeben, die ihrem Status gar nicht entsprechen und auch für üble Nachrede sorgen, da anderen etwas wegzunehmen. Das ist dann schon recht deprimierend. Zumal jede noch so kleine Summe öffentlichen Geldes für eine Armee von Neidern sorgt, alles potentielle Heckenschützen. Es gibt einfach zu viele Schreiber, es ist nur furchtbar. Aber das Geld, alles in allem, ist natürlich da. Was kostet ein Panzer eigentlich? Von einem Sender der ARD erfahre ich, dass man Abgaben für die Übertragungsrechte der Fußballweltmeisterschaft zu leisten habe und dafür einige Kultursendungen nun einsparen müsse. Die Literatur subventioniert also den Sport heuer. Sie selbst verdient so wenig, dass ein mittelbegabter Torwart nicht einmal seinen Briefkasten dafür öffnen würde. Wir können jetzt zur Modenschau kommen oder zum Showbusiness. Über was reden wir also? Dass kein Geld da ist? Für was und für wen nicht da? Es sind Verteilungsdefekte, die etwas über das kollektive Wertebewusstsein aussagen. Kunst ist irgendwie Nebenprodukt, die Tafel Schokolade danach, und ihr enormes ideelles Potential, das in die Gesellschaft zurückfließt und sie verändert und übrigens auch, um jetzt einmal mit der Stimme eines Aufsichtsrates zu sprechen, die Leistungskraft eines Employers steigert, wird als Selbstverständlichkeit angenommen. Ich kann da nur zum Generalstreik aufrufen und den „Tag der geschlossenen Tür“ fordern. Und das Geld, das dann für Kunstförderung bleibt, fällt auch noch einem falsch verstandenen Satz zum Opfer, nach dem „jeder ein Künstler“ ist. Schon diese Vorstellung ist die Hölle. In Frankreich zum Beispiel sind die meisten Künstler als arbeitslos gemeldet. Das ist doch ein gutes Modell, denn es anerkennt, dass es sich im Falle von Kunstproduktion um Arbeit handelt. Hier ist man Kleinunternehmer

und bekommt jedes Jahr einen Fragebogen, auf dem man angeben soll, wie viele Beschäftigte man hat. Einmal antworten übrigens reicht nicht, da man ja im Kalenderjahr später prosperiert haben könnte. Auf nach Irland, wo Autoren von der Steuer befreit sind. Auch das ist Förderung.

A. H.: Welchen Stellenwert hat das Deutsche Literaturinstitut im heutigen Literaturbetrieb? Sie waren in den 80er Jahren Absolvent des Vorläufers der heutigen Einrichtung.

K. D.: Welchen Stellenwert das Institut heute hat, kann ich nicht sagen, weil ich den derzeitigen Studienbetrieb nicht kenne. Klar ist, dass man Begabungen unterstützen, nicht aber hervorbringen kann. Aber man kann Handwerk lehren und lernen, und das ist ja nicht wenig. Von daher habe ich meine Studienzeit nicht bereut. Wir hatten ein paar recht gute Seminare. Und der hauptsächliche Sinn war ja auch der, Zeit zum Schreiben zu haben, und die hatten wir. Darüber hinaus war meine Situation an diesem Institut, als es noch „Johannes R. Becher“ hieß, intern aber immer „Brecher“ gesprochen wurde, denkbar schlecht. Ich kam ja, nach mehreren Ablehnungen, als eine Art Privatexperiment des damaligen Direktors nach Leipzig und hatte naturgemäß gleich Feinde. Einen Oberlehrer zum Beispiel, der sich persönlich dadurch gekränkt fühlte und mich regelrecht mit Bosheit verfolgte. Hinzu kamen meine ganz und gar nicht in die Optimismus produzierende Literaturlandschaft passenden Schreibversuche, düster, verzweifelt, existentialistisch. Subversivität hatte ja nichts mit politisch konditionierten Vokabeln zu tun, sondern vielmehr damit, dass eine öffentliche Sprache nicht mehr gesprochen wurde und ein verordnetes Grundgefühl attackiert war. Die Sächsische Landesbibliothek Dresden, in der ich ein paar Jahre davor Hilfsbibliothekar war und quasi alles lesen konnte, hatte mich lange schon verdorben. Ich las die Surrealisten zu der Zeit, war fasziniert von Henry Miller, geistig tief von Nietzsche geprägt, und das konnte ja nur schiefgehen. Kurz: ich wurde eigentlich nur fertiggemacht. Hätte ich nicht ein paar damals in Leipzig lebende Schriftstellerfreunde gehabt, die mich immer wieder aufbauten, ich weiß nicht, ich hätte das vielleicht gar nicht zu Ende gebracht, zumal ich ja sowieso immer mit einem Bein wieder vor der Tür stand. Andererseits wollte ich dieses Studium, weil ich keinen brauchbaren Abschluss hatte und so etwas wie nichts war und die Demütigungen nicht mehr ertragen konnte, die sich sozial daraus ergaben. Kein anderes Studium wäre möglich gewesen, ich hatte es ja nach meinem Abitur auf der Abendschule probiert. Und Familie hatte ich auch, einen Sohn, der heute fünfundzwanzig ist. Es war eine traurige Zeit.

A. H.: Welche Erfahrungen haben Sie als Autor („Inventur“, Gedichte, Aufbau Verlag, Berlin 1987) und Herausgeber („Die Wärme die Kälte des Körpers des Andern“, Liebesgedichte, Aufbau Verlag, Berlin 1988) mit Zensur in der DDR gemacht?

K. D.: Wir kommen jetzt immer weiter auf Friedhofsgelände und sollten besser Schluss machen. Nur angerissen vielleicht. Mein erstes und einziges Buch in der DDR, der Gedichtband „Zweite Inventur“ im Aufbau Verlag, erschien mit großer zeitlicher Verzögerung und nur vor

dem Hintergrund, dass sich namhafte Autoren dafür einsetzten. Adolf Endler schrieb damals ein fabelhaftes Gutachten, Heinz Czechowski ein Nachwort. Hinzu kam, dass ich Absolvent des Literaturinstitutes war und zumindest in der Larve eines „anerkannten“ Schriftstellers steckte. Kaum aber war das Buch erschienen, 1987, glaube ich, wurde es laut und kräftig verrissen. In der NDL, damals Monatszeitschrift des Schriftstellerverbandes, im Doppelangebot mit einem Verriss meiner fast zeitgleich erschienenen Anthologie Liebeslyrik, die nachweislich die erste und einzige öffentliche Anthologie war, die alle „Problematautoren“ meiner Generation versammelte. Erst später begriff ich, dass ich da anderen etwas in die Quere gekommen war, die ja gern und gut bezahlt übrigens „underground“ bleiben wollten. Im Grunde war das die nachgereichte Exmatrikulation, die das Literaturinstitut verpasste. Ich spürte das sofort und kann es heute in diversen Berichten einstiger besonders guter „Freunde“ nachlesen. Andererseits war ich immerhin, und die Politik des „Spalte und herrsche“ hat da gut funktioniert, rein DDR-juristisch „Autor“, was ja nicht selbstverständlich gewesen ist. Das heißt, ich saß zwischen allen Stühlen. Aber das ist ja eine gar nicht so schlechte Position, wenn man schreiben und nicht unbedingt einen Blumentopf gewinnen will.

Dresden, September 2001