

“Literatur beginnt, wo die Antworten enden”

Fünfundzwanzig Jahre Darmstädter Textwerkstatt: Ein Gespräch mit deren Begründer und Leiter, dem Schriftsteller Kurt Drawert.

Fünfundzwanzig Jahre Textwerkstatt – das ist für eine nicht institutionell eingebundene literarische Ausbildung eine wohl einmalig lange Zeit. Wie ist die Idee dazu aufgekommen? Und warum hat ein gebürtiger Brandenburger, der in Sachsen aufgewachsen ist, in den Neunzigerjahren dieses Programm in Darmstadt angeleitet?

Der erste Kontakt zu Darmstadt ergab sich durch den Dichter Karl Krolow, den ich noch zu DDR-Zeiten im Leipziger Reclam-Verlag herausgeben konnte, wodurch auch eine Reise zu ihm auf die Rosenhöhe möglich geworden war. Ein Jahr später, im März 1989, bekam ich eine Einladung zum Leonce-und-Lena-Wettbewerb, wo ich den späteren Oberbürgermeister Peter Benz kennenlernte, der mich 1996 einlud, nach Darmstadt zu kommen. Kurz vorher, 1995, wurde hier das Literaturhaus gegründet, und so lag es nahe, auch eine Schreibwerkstatt für junge Talente auszurichten, die ich kurze Zeit später übernahm. Im kleinen Kreis, noch ohne eigene Räume und im Foyer des Hauses. Auf den Gedanken kam ich, da ich schon an der Leipziger Universität in den späten Achtzigerjahren eine solche Werkstatt geleitet hatte, kurz nach meinem Studium am dortigen Literaturinstitut. Und es hatte mir Spaß gemacht, Begabungen zu entdecken. Damals lernte ich den heute etablierten Lyriker Christian Lehner kennen, der es am Anfang recht schwer gehabt hat, sich durchzusetzen, und den ich wenige Jahre später erfolgreich bei Suhrkamp empfahl. Heute ist er einer der interessantesten Lyriker seiner Generation. So etwas wollte ich in Darmstadt auch versuchen, und die Türen standen mir offen.

Wie macht man solch ein Angebot bekannt? Und wie erfolgt die Auswahl unter den Bewerbern? Welche Rolle spielte dabei auch Ihre eigene Reputation als Schriftsteller?

Das Kulturamt der Stadt gab eine Ausschreibung an die Presse, und es kamen an die hundert Bewerbungen zurück. Ein Signal des Bedarfs. Das Auswahlkriterium war von Beginn an klar: eine erkennbare literarische Begabung. Da ich selbst ein zutiefst existenzielles Verhältnis zur Literatur habe und hohe Ansprüche an mich selbst, möchte ich mit Leuten zusammen sein, die genau das mit mir teilen. Wenn jemand nur noch „abgeholt“ werden will – ich vereinfache grob –, dann höre ich auf. Das bringt niemandem weiter, und die Literatur sowieso nicht. Dann kommt sicher ein Gespür für Qualität hinzu, eine Intuition für literarische Texte. Nicht im Sinne einer angestrebten Vollkommenheit, die es ja auch gar nicht gibt, sondern als immanente Möglichkeit des Textes. Das Potential muss erkennbar sein und der Wille, es zu ergründen. Wenn wir über Literatur reden, reden wir ja immer auch über etwas, das sich der Sprache entzieht, über das Andere der Sprache, das Unaussprechliche oder Unbewusste. Hier ist der gute Leser selbst ein Autor, weil er den Text hinter dem Text mitlesen kann, das Begehren des Textes, das ja nie allein im Erzählobjekt liegt. Die Schrift ist die Oberfläche, nicht ihr Sinn. Jedenfalls nicht, wenn es um poetische Texte geht. Wenn man von diesem Ort des Lesens her Entscheidungen trifft, ob im Rahmen einer Jury oder einer Bewerbung, ist ein Erfolg doch sehr wahrscheinlich. Ich meine damit nicht den schnellen Erfolg, der oft keiner ist. Ich meine die entdeckte und freigelegte Substanz.

Unter den ersten Teilnehmerinnen waren ja mit Ines Geipel und Silke Scheuermann heute höchst prominente Autorinnen.

Damit nennen Sie gleich zwei Autorinnen, die dafür exzellent einstehen mögen, erfolgreich zu sein, es aber zu der Zeit bei uns in der Werkstatt naturgemäß noch nicht waren. Ines Geipel ging früh nach Berlin, wir hatten wenig Zeit miteinander, und Silke Scheuermann, deren Schreiben wir zwei Jahre begleiten konnten, stand

nach am Anfang, als sie zu uns kam. Dann aber, nach einer etwas längeren Pause, brachte sie Texte von so großer Sprachkraft mit in die Werkstatt, bildstarke, semantisch weit ausschwingende Gedichte, dass ich sie bald schon dem Verlag empfehlen konnte, wo wir dann für einige Zeit denselben Lektor hatten. Aber es ist auch heikel, über einzelne Namen zu sprechen, denn viele andere Autorinnen und Autoren setzten sich im Laufe der Jahre ebenso durch und zählen heute zum Kanon der jungen deutschen Literatur oder werden es noch, wenn sie genug Zeit gehabt haben, sich zu entfalten. Wir sprechen ja hier von fünfundzwanzig Jahren, das ist eine Menge passiert. Außerordentliche Begabungen sind sicher immer die Ausnahme, aber auch sie muss man erst einmal finden. Ihre Texte sind ja noch vollkommen unabgesichert, da geht man Risiken ein, sie zu beurteilen und sich vielleicht auch zu irren. Das ist um vieles schwieriger als einen Autor zu loben, der schon von hundert anderen gelobt worden ist. Was das nun mit meiner Reputation als Schriftsteller zu tun hat, kann ich schwer beurteilen. Aber wer nur kommt, um vermittelt zu werden, nicht aber an sich und den Texten arbeiten will, ist von Beginn an falsch. Daran ändert meine Reputation rein gar nichts. Etwas anderes ist, dass ich als Schriftsteller sehr gut verstehe, was sich beim Schreiben ereignet, und ästhetische Positionen vertrete, die ich theoretisch begründen kann. Das ist sicher einer der Gründe, sich bei uns zu bewerben.

Stand das ästhetische und kommunikative Programm, für das die Textwerkstatt heute steht, von Beginn an fest, oder hat sich im Laufe des Vierteljahrhunderts Gravierendes an Ihrem Selbstverständnis als Lehrer verändert?

In den Grundüberzeugungen, wie ich sie eben nannte, hat sich nichts geändert. Aber unser Wirkungsradius hat sich vergrößert und damit auch das Niveau in der Gruppe. Die ersten Jahrgänge waren noch ausschließlich regional frequentiert, da ist man schnell auf dem Grund seiner Möglichkeiten, bedeutende Talente zu finden. Dann aber, so vom ersten Jahrzehnt des neuen Jahrtausends an, kamen immer mehr Anfragen aus Städten wie München, Hamburg, Berlin, aus Österreich und der Schweiz. Von nun an konnte ich immer höhere Maßstäbe setzen und habe heute Autorinnen und Autoren um mich, für die ich mehr Kollege als Lehrer sein möchte. Jedenfalls gebe ich mir Mühe, mehr als ein Lehrer zu sein. Das ist überhaupt nicht despektierlich gemeint. Ein Lehrer vermittelt Wissen, das gesichert ist. Das machen wir zwar auch, wenn es um Theorie geht, aber doch eher im sokratischen Sinn einer Infragestellung. Oder wie es Lacan über den Analytiker sagt, dem Wissen unterstellt wird und dessen Antwort nur eine Frage in umgekehrter Form ist. Natürlich haben wir Instrumente der Verständigung, durch die wir sagen können, warum ein Text gelingt oder nicht, wo seine Effekte und wo seine Störungen liegen, und ohne diesen Wissenshintergrund ginge absolut gar nichts. Aber das Entscheidende, worauf ich hinarbeite, ist der Diskurs. Ich schaffe den geschützten, geschlossenen Raum als Ermöglichungsgrund, gebe Impulse, reagiere auf einen Text – aber ich setze lediglich etwas in Gang, das einen Rückverweis liefert, mit dem der Autor, die Autorin etwas anfangen kann. Die Summe aller eingebrachten Verständnismöglichkeiten ist das Ereignis der Werkstatt, nicht meine Meinung im Sinne einer Autorität, die illusionär ist. Das Wesen der Literatur, die ihren Namen verdient, ist die Bewegung des Suchens und der Unabschließbarkeit der Fragen, nicht der Antworten. Ein Schriftsteller weiß nicht Bescheid, ich nicht, meine Teilnehmer nicht – und das ist das wunderbare Abenteuer des literarischen Schreibens. Literatur beginnt, wo die Antworten enden, wie könnte ich da noch ein Lehrer sein?

Aber so etwas wie pädagogischen Eros muss es doch geben? Wenn Sie keine Antworten parat haben, gibt es doch sicher Fragen, die Sie an die Teilnehmer der Textwerkstatt richten?

Natürlich gibt es Antworten, von mir, von den Teilnehmern, die sich auf die Texte, über die wir reden, eingelassen haben. Aber es sind keine Antworten im Sinne von „Ich weiß es besser“, sondern Reaktionen, körperliche Spuren eines Verstehens, das noch verstanden und in Begriffe übersetzt werden will. Literatur hat zutiefst etwas mit Gefühlen zu tun, da gibt es keinen Standort des Wissens, keinen archimedischen Punkt, von dem aus man sicher sein und über sie urteilen kann. Wäre es anders, könnten wir ja nach ein paar zu erlernenden Regeln stets gute Bücher schreiben, die ihre Wirkung gleich mitproduzieren. Aber die Rezeptionsgeschichte von Literatur zeigt immer wieder, wie unberechenbar doch der Erfolg ist, aller marktstrategischen Effekte zum Trotz. Das meine ich, wenn ich den hohen Ton des Lehrers besser nicht anschlage, obwohl ich natürlich auch ein Lehrender bin. Und das klingt schon fast wie das Lügner-Paradox des Epimenides: „Alle Kreter sind Lügner, sagte der Kreter.“ Aber es ist doch wunderbar, weil es uns ins Zentrum der Literatur führt, dorthin, wo die Widersprüche aporetisch werden, wie in einer griechischen Tragödie, in der alles, was ein Held unternimmt, ein Fehler ist. Es sind doch die Risse, Brüche und Paradoxien, die zur Sprache drängen, und nicht die Gewissheiten. Denn warum sollte sich ein Schriftsteller um eine Sache kümmern, die allen bekannt ist, vertraut und beschrieben? Das Andere, Fremde, das im Dunkeln der Existenz liegt, fordert ihn heraus. Der literarische Text ist eine exzellente Möglichkeit der Sprache und des Sprechens, die Kontingenzen und Mangelzustände, die unser Leben durchziehen, zu einem Ausdruck zu bringen und einzuschreiben in die symbolische Ordnung der Welt. Und das geht nur über die Register des Unbewussten, die auf-

gerufen und verarbeitet werden müssen wie in der Psychoanalyse, nur dass sie dort keine ästhetische Form finden, durch die sie exemplarisch werden. An dieser Schnittstelle, die das theoretische Wissen um die Gesetze der Literatur mit der Suche nach neuen Räumen des Ausdrucks verbindet, empfinde ich tatsächlich die größte Lust, oder den pädagogischen Eros, wie Sie es nennen, gemeinsam mit einem Autor in die tieferen Schichten seiner Schreibfähigkeiten vorzudringen. Dorthin, wo der Text noch nicht zu sich selbst gekommen ist, meinestwegen auch im Stillstand, im Schweigen, in der Blockade. Und das ist natürlich auch eine Antwort, aber keine, die abgeschlossen ist. Konkret aber gibt es eine Frage an die Autorin, den Autor, der einen Text vorstellt, immer: Was möchte er wie verstanden wissen? Hier wird dann die Differenz zwischen Intention und Produktion kenntlich, die mögliche Lesbarkeit des Unaugesprochenen. Das, denke ich, hilft enorm, sich über seine Schreibkompetenzen im Klaren zu sein.

Sie sprachen schon an, dass Ihre Teilnehmer unterschiedlich lange verweilen. Darf man in der Textwerkstatt so etwas wie ein Curriculum erwarten, das abgearbeitet werden kann? Oder ist Ein- und Ausstieg jederzeit möglich?

Wir fangen immer im Februar des laufenden Jahres an und enden im Januar des Jahres darauf. Die Bewerbung endet mit dem 15. November für das Folgejahr. Da die meisten Teilnehmer länger bleiben wollen, was immer auch davon abhängt, wie gut eine Gruppe funktioniert und wie sinnvoll es für jeden Einzelnen ist, bleiben oft nur wenig freie Plätze. Das hat den Vorteil, dass ein Kern der Gruppe weiterarbeitet, sich aber dennoch in einem neuen gruppendynamischen Prozess befindet. Aufhören kann jeder, wann immer er will. Aufhören zu kommen oder aufhören zu schreiben, das gibt es ja immer auch. Und auch das kann sinnvoll sein, erkannt zu haben, was ein Irrtum war, eine Illusion. Nichts ist schlimmer, als seine Lebenszeit an falschen Erwartungen auszurichten, die keiner je korrigiert. Der Buchmarkt übernimmt das dann auf seine Weise, und die ist oft nicht mehr sehr freundlich. Also auch das will gelernt sein, Kritik zu ertragen und sie sich produktiv anzueignen. Denn etwas Besseres als die Kritik haben wir ja nicht. Aber sie braucht einen Raum des Schutzes und der Anerkennung, um effektiv zu sein. Andernfalls, sobald die Kritik als Bedrohung erlebt wird, treten die Mechanismen der Abwehr in Kraft, und die Argumente, wie richtig auch immer, gehen ins Leere. Einen Einstieg in die Gruppe gibt es nur am Anfang des Jahres, dann ist sie für zehn Seminare und ein bis zwei verlängerte Wochenenden geschlossen. Eine strenge akademische Ausbildung können wir schon rein zeitlich nicht leisten, aber Theorie, meistens am konkreten Textgegenstand, spielt immer eine Rolle. Aber es gibt noch etwas anderes, worüber wir noch nicht gesprochen haben und was mir ebenso wichtig ist wie Erzählperspektive oder Lyriktheorie: sich den Standort, von dem aus wir schreiben, immer wieder bewusst zu machen. Oder wie Foucault es sagt: „Jemandem spricht, doch was er sagt, sagt er nicht von irgendwo her.“ Und das meine ich durchaus auch im Sinne einer moralischen Haltung zur Welt. Denn nichts ist so politisch wie die Sprache, und das setzt eine enorme Verantwortung frei für jeden, der professionell mit ihr umgeht.

Nach fünfundzwanzig Jahren werden Sie nahezu alles erlebt haben. Was erhoffen Sie für die Zukunft der Textwerkstatt?

Dass es mir noch lange Zeit Freude bereitet, neue Talente zu finden, und dass ich immer wieder überrascht werden kann.

Die Fragen stellte **Andreas Plathaus**.

LITERARISCHE GEGENWART



Die Bronzef Faust des Georges Simenon

Ein Frühlingsstag in Lüttich: Die Stadtführerin geht mit einer Gruppe die Stationen des neugestalteten Rundwegs auf den Spuren Georges Simenons ab. Der Autor, in jeder Hinsicht maßlos, wurde 1903 in Lüttich geboren und verließ die Stadt in jungen Jahren Richtung Paris, um dort seine Karriere als Schriftsteller fortzusetzen, die er als Sechzehnjähriger in seiner Heimatstadt begonnen hatte. Danach ließ er sich nur noch selten dort blicken.

Hinter dem Rathaus, in dem er seine erste Frau geheiratet hatte, steht eine Bank. Dort sitzt der verlorene Sohn immerhin als Bronzefigur. Simenons Kopf sieht aus, wie man ihn von hundert Fotos kennt, nur der Hut sitzt ihm vielleicht etwas zu gerade auf dem Schädel. In der linken Hand hält er die unentbehrliche Pfeife, der rechte Arm ruht ausgestreckt auf der Lehne, als lüde er die Passanten dazu ein, sich hineinzuschmiegen und dann fotografieren zu lassen.

Die Stadtführerin muss im Verlauf ihres Berufslebens diesen Ort – es ist die „Place du Commissaire Maigret“ – bis zum Überdruß aufgesucht haben. Warum sie die Figur so gespannt mustert, verstehen wir erst, als sie auf Simenon losstürzt und ihm die Brille abnimmt. Wer sie ihm aufgesetzt hat, wird kurz darauf klar, als zwei junge Männer auf uns zukommen und um die Brille bitten, sie gehöre ihnen. Die Stadtführerin schaut beachtlicher Weise streng und resigniert zugleich auf die Bierdosen und die Zigaretten in den Händen der Störenfriede, dann legt sie die Brille auf das äußerste Ende der Bank und fährt mit ihren Erläuterungen auf Deutsch fort, was die beiden Männer mit einem Gemurmel von wenigen, aber ständig wiederholten deutschen Fäkalwörtern begleiten. Als dann aber Fotos gemacht werden, werfen sie sich in Windeseile auf die Bank und lehnen sich an den Schriftsteller, ganz als wollten sie sagen: Wenn ihr Simenon fotografieren wollt, ihr Deutschen, dann nur mit uns, den Bewohnern dieser Stadt.

Simenon, der Außergewöhnliche, ist als Statue kein Einzelfall, in Lüttich schon gar nicht, wo der Weg vom Bahnhof in die Innenstadt von einigen Denkmälern gesäumt ist. Nur käme hoffentlich niemand auf die Idee, das riesige Monument für Karl den Großen, das Louis Jéhotte 1867 schuf, vorbei an Pippin dem Kurzen und dessen Frau Bertha bis zur über ihnen thronenden Reiterstatue Karls hinaufzuklettern, um dem Kaiser eine Brille oder irgendein anderes Accessoire anzuhängen. Jéhottes Werk erfüllt die Funktion, die Denkmäler seit jeher besitzen: Sie erinnern an Menschen, zu denen wir aufschauen sollen, betonen den Abstand zwischen den Dargestellten und uns und fordern höchstens insofern dazu auf, diesen Abstand zu verringern, indem sie den Vorbeigehenden als Beispiel dienen: Wenn du fleißig Klavier übst, mein Kind, dann wirst du vielleicht eines Tages auch so ein Künstler wie dieser Beethoven dort auf seinem Sockel.

Solche Denkmäler sind es, die noch dem Schüler Emil Tischbein aus Kästners Kinderroman schlaflose Nächte bescherten, weil er, zusammen mit anderem, dem Großherzog „Karol mit der schiefen Backe“ nicht nur einen Filzhut aufgesetzt, sondern auch einen schwarzen Schnurrbart und eine rote Nase angemalt hat und nun fürchtet, dafür belangt zu werden. Der lebensgroße Simenon auf seiner Bank ist, wie es scheint, auf sehr viel mehr Nähe eingerichtet, was ihm offenbar nicht nur gelegentlich eine Brille, sondern auch andere Belästigungen einträgt.

Bronzene Schriftsteller auf Bänken können sich nicht aussuchen, wer sich neben sie setzt, auch darin ist Simenon kein Einzelfall. Wenn sie, wie Hemingway in Havanna, in einer Bar aufgestellt sind, dann müssen sie jeden aushalten, der mit ihnen trinken will und sie mit besoffenem Geschwätz belästigt. Hans Christian Andersen war es dagegen schon zu Lebzeiten gewohnt, im Umgang mit seinen Bewunderern Kompromisse einzugehen, sodass man den leicht gequälten Gesichtsausdruck versteht, den er auf seiner Bank in Odense einnimmt. Bertolt Brecht macht sich vor dem Berliner Ensemble sicherheitshalber so breit, dass man Mühe hätte, sich neben ihn zu setzen, und Pessoa in Lissabon sitzt nicht nur auf einem schmalen Kaffeehausstuhl, den ihm niemand streitig machen könnte, er hält auch den rechten Arm angewinkelt vor der Brust, als wollte er sagen: Kommt mir bloß nicht zu nahe!

Traurig, dass man auf respektvollen Abstand pochen muss und dass manche diese idiotische Formel vom „Dichter zum Anfassen“ wörtlich nehmen. Die Gestik, die einige Schöpfer solcher Skulpturen ihren Werken mitgeben, spricht dafür, dass ihnen der Gedanke nicht fremd ist, ihre Geschöpfe vor Zudringlichkeiten schützen zu müssen oder sie sogar zu ertüchtigen, sich selbst zu wehren. Wo sind sie hin, die Geschichten um plötzlich belebte Statuen, die wie Prosper Mérimés „Venus von Ille“ jede Übergriffigkeit energisch bestrafen? Ein Simenon, der sich die Burschen zur Brust nähme, die seine Reglosigkeit ausnutzen: Das wäre ein Signal, das von Lüttich aus wie ein Bronzeschlag um die Welt ginge. Zur Freude öffentlicher Bankdrücker wie Virginia Woolf, James Joyce, William Faulkner und hundert anderer.

TILMAN SPRECKELSEN



Foto: Rainer Wohlfahrt