

Suhrkamp Verlag

Leseprobe



Lerner, Ben
Warum hassen wir die Lyrik?

Essay
Aus dem Englischen von Nikolaus Stingl

© Suhrkamp Verlag
edition suhrkamp 2768
978-3-518-12768-1

edition suhrkamp 2768

Die Lyrik wird denunziert wie keine andere Kunstform sonst. Sogar die Dichter selbst scheinen sie zu missbilligen. »Darin, dass sie Lyrik hassen, sind sich viel mehr Menschen einig, als sich darüber einigen können, was Lyrik überhaupt ist«, schreibt Ben Lerner. »Ich mag sie auch nicht, habe aber mein Leben weitgehend um sie herum organisiert und empfinde das nicht als Widerspruch.« Wie Gedichte und der Hass auf Lyrik verknüpft sind, wird in diesem Essay skizziert. Ben Lerner betrachtet die Argumente der größten Lyrikfeinde, er lässt die besten und die schlechtesten Dichterinnen und Dichter zu Wort kommen und erschließt uns neue Perspektiven auf die Werke von Keats, Dickinson, Whitman und anderen. Dabei versucht er, den grundsätzlich ehrenwerten Anspruch im Kern eines jeden Gedichts zu veranschaulichen – an dem die wahrhaft guten und die sagenhaft schlechten letztlich gleichermaßen scheitern.

Hassen wir die Lyrik, weil wir sie nicht verstehen? Oder hassen wir die Lyrik, weil sie Lyrik ist? Ben Lerner hat die aufschluss- und voltenreiche Verteidigung einer Gattung geschrieben, die seit 2500 Jahren inkriminiert wird.

Ben Lerner wurde 1979 in Topeka, Kansas, geboren. Er ist Autor von drei Romanen, drei Gedichtbänden, einem Essay sowie verschiedener kollaborativer Arbeiten, u.a. zusammen mit Thomas Demand und Alexander Kluge. Lerner ist vielfach ausgezeichnet worden, mit dem Preis der Stadt Münster für Internationale Poesie, dem Los Angeles Times Book Prize und weiteren mehr. Er ist Professor für Literatur und lebt mit Frau und Töchtern in New York City.

Ben Lerner

Warum hassen wir die Lyrik?

Essay

Aus dem Englischen von Nikolaus Stingl

Suhrkamp

Die Originalausgabe dieses Buches erschien 2016 unter dem Titel
The Hatred of Poetry bei Farrar, Straus and Giroux, New York.

Erste Auflage 2021
edition suhrkamp 2768

© 2016 by Ben Lerner

© der deutschen Ausgabe Suhrkamp Verlag Berlin 2021

Published by arrangement with Farrar,

Straus and Giroux, New York.

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das des
öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung
durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile.

Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert
oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet,
vervielfältigt oder verbreitet werden.

Satz: Satz-Offizin Hümmer GmbH, Waldbüttelbrunn

Druck: C.H. Beck, Nördlingen

Umschlag gestaltet nach einem Konzept

von Willy Fleckhaus: Rolf Staudt

Printed in Germany

ISBN 978-3-518-12768-1

Warum hassen wir die Lyrik?

In Englisch in der neunten Klasse verlangte Mrs. X von uns, ein Gedicht auswendig zu lernen und aufzusagen, und so ging ich zur Bibliothekarin der Topeka High und bat sie, mir das kürzeste Gedicht zu nennen, das sie kannte, worauf sie »Lyrik« von Marianne Moore vorschlug, das in der Version von 1967 vollständig so lautet:

Ich mag sie auch nicht.

Wenn man sie jedoch mit absoluter Verachtung
für sie liest, entdeckt man in
ihr am Ende doch einen Ort für das Echte.

Ich weiß noch, dass ich meine Klassenkameraden für dämlich hielt, weil sie in der Mehrzahl Shakespeares achtzehntes Sonett auswendig gelernt hatten, während ich nur siebenundzwanzig Worte aufzusagen musste. Lassen wir den Umstand beiseite, dass ein festes Reimschema im jambischen Fünfheber dafür sorgt, dass vierzehn Zeilen Shakespeare leichter zu behalten sind als die drei von Moore, die jeweils durch Konjunkionaladverbien unterbrochen werden – ein Parallelismus des Un-

gelenken, der im Grunde als Form des Gedichts dient. Das plus die dreimalige Verwendung von »sie« lassen Moore wie einen Priester klingen, der widerwillig zugibt, dass die Sexualität durchaus ihre Funktion hat, dabei aber keinesfalls das Wort verwenden will, ein Effekt, der noch verstärkt wird durch das absichtlich plumpe Enjambement von zweiter und dritter Zeile (»in/ihr«). Tatsächlich ist »Lyrik« sehr schwer auswendig zu lernen, was ich dadurch demonstrierte, dass ich es bei keinem der drei Versuche hinkriegte, die Mrs. X mir einräumte, während sie in den Text schaute und meine Klassenkameraden sich kaputtlachten.

Meine Verachtung für die Hausaufgabe war am Ende unvollkommen. Noch heute zitiere ich den zweiten Satz jedes Mal falsch; eben habe ich das Gedicht gegoogelt und musste das bereits Getippte korrigieren; aber wer könnte den ersten vergessen? *Ich mag sie auch nicht* läuft seit 1993 in meinem Kopf auf REPEAT; wenn ich zum Schreiben einen Laptop oder zum Lesen ein Buch aufklappe, hallt in meinem inneren Ohr *Ich mag sie auch nicht* wider. Wenn bei einer Lesung ein Dichter (einschließlich meiner selbst) vorgestellt wird, höre ich, was auch immer ich sonst noch höre: *Ich mag sie auch nicht*. Wenn ich unterrichte, summe ich es praktisch vor mich hin. Wenn mir jemand,

was schon sehr häufig vorgekommen ist, sagt, er könne mit Gedichten im Allgemeinen oder mit meinen im Besonderen nichts anfangen und/oder glaube, die Lyrik sei tot: *Ich mag sie auch nicht*. Manchmal mutet dieser Refrain wie ein negatives Ruminieren an, manchmal auch wie eine Art manisches, mantrahafte Rezitieren, und ich komme einem unablässigen Gebet damit so nahe, wie es nur geht.

»Lyrik«: Welche Kunstform geht von der Abneigung ihres Publikums aus, und welche Künstlerin schließt sich dieser Abneigung an, ja fördert sie? Eine von innen und von außen gehasste Kunst. Welche Kunstform hat zur Bedingung ihrer Möglichkeit absolute Verachtung? Und auch beim verächtlichen Lesen gewinnt man das Echte nicht. Man kann nur einen Ort dafür freimachen – dem eigentlichen Gedicht, dem echten Gegenstand, begegnet man nicht. Alle paar Jahre erscheint in einer Mainstream-Zeitschrift ein Essay, der die Lyrik denunziert oder ihren Tod verkündet und den lebenden Dichtern die Schuld an der relativen Marginalisierung ihrer Kunst gibt, und dann erhellen Verteidigungen die Blogosphäre, ehe die Kultur, wenn man das Kultur nennen kann, ihre Aufmerksamkeit, wenn man das Aufmerksamkeit nennen kann, wieder auf die Zukunft richtet. Aber warum

fragen wir nicht: Was für eine Kunst wird – und das schon seit Jahrtausenden – durch einen solchen Rhythmus von Denunzierung und Verteidigung definiert? Darin, dass sie Lyrik hassen, sind sich viel mehr Menschen einig, als sich darüber einigen können, was Lyrik überhaupt ist. Ich mag sie auch nicht, habe mein Leben weitgehend um sie herum organisiert (wenn auch mit viel weniger Disziplin und Können als Marianne Moore) und empfinde das nicht als Widerspruch, weil Gedichte und der Hass auf die Lyrik für mich – und vielleicht auch für Sie – unentwirrbar miteinander verknüpft sind.

Caedmon, der erste namentlich bekannte Dichter des Englischen, lernte die Sangeskunst in einem Traum. Laut Bedas *Historia* war Caedmon ein unwissender Schafhirte, der nicht singen konnte. Wenn man während dieses oder jenes lustigen Festes beschloss, dass alle der Reihe nach ein Lied zum Besten geben sollten, zog sich Caedmon verlegen zurück, vielleicht unter dem Vorwand, er müsse nach den Tieren sehen. Eines Abends nach dem Essen versucht jemand, Caedmon die Harfe aufzudrängen, und er flüchtet in den Stall. Dort inmitten der Paarhufer schlummert er ein, und ihm erscheint eine geheimnisvolle Gestalt, wahrscheinlich Gott. »Du musst mich besingen«, sagt Gott. »Ich kann nicht«, sagt Caedmon, wenn auch

nicht in diesen Worten, »deswegen schlafe ich auch im Stall, anstatt mit meinen Freunden am Feuer Met zu trinken.« Aber Gott (oder ein Engel oder Dämon – der Text legt sich da nicht fest) fordert immer wieder ein Lied. »Aber was soll ich denn singen«, fragt Caedmon, der, stelle ich mir vor, verzweifelt ist und von seinem Alptraum in kalten Schweiß gebadet. »Singe den Anfang der Schöpfung«, weist ihn der Besucher an. Caedmon öffnet den Mund, und zu seiner Verblüffung strömen herrliche Verse zum Lobe Gottes hervor.

Caedmon erwacht als Dichter und wird schließlich Mönch. Aber das Gedicht, das er beim Erwachen singt, ist laut Beda nicht so gut wie das Gedicht, das er im Traum gesungen hat, »denn Lieder, und seien sie noch so gut verfertigt, können nicht Wort für Wort von einer Zunge in die andere übertragen werden, ohne dass es ihrer Anmut und ihrem Wert Abbruch tut«. Wenn das schon für die Übersetzung in der Wachwelt gilt, so gilt es doppelt für eine Übersetzung aus einem Traum. Das konkrete Gedicht, das Caedmon in die menschliche Gemeinschaft zurückbringt, ist zwangsläufig ein bloßes Echo des ersten.

Allen Grossman, aus dessen Caedmon-Deutung ich mich hier bediene, entnimmt dieser Geschichte (und es gibt davon viele Versionen) eine

harte Lektion: Die Dichtkunst erwächst aus dem Verlangen, über das Endliche und das Historische – die Menschenwelt von Gewalt und Differenz – hinauszukommen und zum Transzendenten oder Göttlichen zu gelangen. Wegen dieses transzendenten Drangs wird man dazu bewogen, ein Gedicht zu schreiben, fühlt man sich berufen zu singen. Aber sobald man von diesem Drang zum konkreten Gedicht übergeht, wird das Lied vom Unendlichen durch die Endlichkeit seiner Bedingungen kompromittiert. In einem Traum kann man mit seinen Versen die Zeit überwinden, mit seinen Worten die Geschichte ihres Gebrauchs abschütteln, man kann darstellen, was sich nicht darstellen lässt (z. B. die Erschaffung der Darstellung selbst), doch wenn man erwacht, wenn man sich wieder seinen Freunden am Feuer zugesellt, ist man zurück in der Menschenwelt mit ihren starren Gesetzen und ihrer starren Logik.

Deshalb ist die Dichterin eine tragische Gestalt. Das Gedicht ist stets die Manifestation eines Scheiterns. Es besteht ein »unlösbarer Konflikt« zwischen dem Verlangen des Dichters, eine alternative Welt zu singen, und, wie Grossman es formuliert, dem »Widerstand gegen ein alternatives Schaffen, der den Materialien innewohnt, aus denen sich jede Welt zwangsläufig zusammensetzt«. In einem

Essay über Hart Crane entwickelt Grossman seinen Begriff eines »virtuellen Gedichts« – was man vielleicht große Dichtkunst nennen könnte, das abstrakte Potential des Mediums, wie es von der Dichterin empfunden wird, wenn sie sich zum Singen berufen sieht – und stellt ihm das »konkrete Gedicht« gegenüber, das diesen Drang zwangsläufig verrät, wenn es in die Welt der Darstellung eintritt.

Ich übergehe hier die schönen Komplexitäten von Grossmans Darstellung und entnehme seinen viel zu wenig gelesenen und fast abnorm brillanten Essays den Gedanken, dass konkrete Gedichte strukturell von einer »bitteren Logik« zum Scheitern verurteilt werden, die durch keine noch so große Virtuosität zu überwinden ist: Dichtkunst ist nicht schwierig, sie ist unmöglich. (Vielleicht hilft uns das, Moore zu verstehen: Unsere Verachtung für irgendein bestimmtes Gedicht muss vollkommen, muss total sein, denn nur eine rücksichtslose Lektüre, die uns erlaubt, die Kluft zwischen dem Konkreten und dem Virtuellen zu ermessen, versetzt uns in die Lage, wenn schon kein echtes Gedicht – so etwas gibt es nicht –, so doch einen Ort für das Echte zu erleben, was immer das heißen mag.) Grossman spricht mich an, weil ich wie so viele Dichter in dem Raum zwischen dem, wozu ich bewogen werde, und dem, was ich zustan-

de bringe, lebe und mich in dieser Unverbundenheit nicht nur meinen individuellen Beschränkungen (obwohl ich diese auch empfinde) gegenübersehe, sondern auch der Struktur dieser Kunst, wie ich sie auffasse. Und dieser impliziten Struktur begegne ich immer wieder in den Behauptungen sowohl derer, die die Lyrik zu denunzieren vorgeben, als auch derer, die zu ihrer Verteidigung herbeieilen.

Die Bitterkeit der poetischen Logik ist besonders schmerzhaft, weil man uns schon in frühem Alter beigebracht hat, wir alle seien schlicht kraft unseres Menschseins Dichtende. Unsere Fähigkeit, Gedichte zu schreiben, sei daher in gewissem Sinne das Maß unserer Menschlichkeit. Zumindest hat man uns das in Topeka beigebracht: Wir alle haben Gefühle in uns (wo genau befinden sie sich eigentlich?); die Dichtkunst ist der reinste Ausdruck (so wie man den Saft aus einer Orange drückt?) dieses inneren Bereichs. Da die Sprache der Stoff des Sozialen und die Dichtkunst der sprachliche Ausdruck unserer irreduziblen Individualität ist, ist unser Menschsein mit unserem Dichtersein verknüpft. »Du bist ein Dichter, und du weißt es noch nicht mal«, pflegte Mr. X in der zweiten Klasse zu uns zu sagen; er gab diesen irritierenden kleinen Spruch jedes Mal von sich, wenn jemand von

uns etwas sagte, was sich zufällig reimte. Ich glaube, das scherzhafte Klischee verrät eine wirkliche Überzeugung, was die Universalität der Dichtkunst angeht: Manche Kinder nehmen Klavierunterricht, manche Kinder lernen Stepptanz, aber wir sagen nicht, jedes Kind sei eine Pianistin oder ein Tänzer. Man ist jedoch eine Dichterin, ob man es weiß oder nicht, denn Teil einer Sprachgemeinschaft zu sein – überhaupt als »man« bezeichnet zu werden – heißt, mit dichterischen Fähigkeiten ausgestattet zu sein.

Wenn man als Erwachsener töricht genug ist, einer anderen Erwachsenen zu erzählen, man sei (immer noch!) Dichter, wird die Betreffende einem häufig schildern, wie sie von Gedichten abgekommen ist: In der Highschool habe ich welche geschrieben. Mich im College noch so nebenbei damit beschäftigt. Fast nie schreibt sie heute noch welche. Sie wird einem erzählen, sie habe einen Neffen, der Gedichte schreibe. Diese vertrauten Begegnungen – die jüngste fand beim Zahnarzt statt, während Dr. X mich bei offen gehaltenem Mund beinahe mit einem Spiegel erstickte, als wäre er auf der Suche nach meinen innersten Gefühlen – haben einen Ton, der schwer zu beschreiben ist. Der Nicht-Dichterin ist es peinlich für den Dichter – kannst du dir denn keinen richtigen Job

suchen und diesen Kinderkram hinter dir lassen –, aber es ist ihr auch peinlich für sich selbst, denn ihre totale Entfremdung von der Dichtkunst eingestehen zu müssen, läuft der frühen Assoziation von Gedicht und Selbst zuwider. Aufgrund dieser im Raum stehenden romantischen Verbindung bedeutet das Abfallen von der Dichtkunst zugleich, von der reinen Potentialität des Menschseins abzufallen und so zu einem konkreten Menschen in einer konkreten historischen Situation zu werden, der mir die Hände in den Mund steckt. Ich hatte die Empfindung, dass Dr. X, während er mit dem kleinen Spiegel gegen meine Backenzähne klopfte, nur Verachtung für den Gedanken hatte, aus einer solchen Öffnung könne echte Lyrik hervorgehen. Und Dr. X hatte recht: Es gibt keine echte Lyrik; es gibt am Ende nur und bestenfalls einen Ort dafür.

Der verlegene, ja verkrampfte Wortwechsel zwischen einer Dichterin und einem Nicht-Dichter – oft kommt es in einem Flugzeug, einer Arztpraxis oder sonst an einem modernen Nicht-Ort dazu – ist eine kleine, zwischenmenschliche Bresche, die offenbart, wie untrennbar »die Lyrik« von unserer Vorstellung von sozialem Leben ist. Was auch immer wir von bestimmten Gedichten halten, »die Lyrik« ist ein Wort für den Treffpunkt des Priva-

ten und des Öffentlichen, des Inneren und des Äußeren; meine Fähigkeit, mich dichterisch auszudrücken und so Ausgedrücktes zu verstehen, ist eine grundlegende Voraussetzung für soziale Anerkennung. Wenn ich kein Interesse an Lyrik habe oder konkrete Gedichte mich abstoßen, dann verate ich das Soziale, oder das Soziale verrät mich. Damit meine ich nicht, dass Dr. X oder sonst wer in solchen Begriffen denkt oder dass diese Annahmen über Lyrik für jeden im gleichen Grade präsent sind oder dass dies die einzige oder beste Art und Weise ist, über Lyrik nachzudenken, aber ich bin davon überzeugt, dass die Verlegenheit, der Argwohn oder der Zorn, die bei solchen Begegnungen oft spürbar sind, von diesem Gefühl der ungeheuren sozialen Bedeutung der Lyrik (verbunden mit dem Gefühl ihrer ungeheuren sozialen Marginalisierung) herrühren. Und ebendiese Bedeutung macht konkrete Gedichte zu einem Ärgernis: Wenn mich mein Sitznachbar in einer Warteschleife über Denver zum Singen auffordert, ein Gedicht von mir verlangt, das Touristenklasse und erste Klasse zu einer Gemeinschaft vereinigt, dann kann ich das nicht. Vielleicht liegt das daran, dass ich nicht singen kann oder dass die Passagierinnen nicht wissen, wie man zuhört, aber es könnte auch daran liegen, dass »Lyrik« eine unmögli-

che Forderung bezeichnet. Das ist ein tieferliegender Grund dafür, warum die Lyrik so häufig auf Verachtung anstatt bloße Gleichgültigkeit trifft und warum sie regelmäßig denunziert und nicht einfach leichthin abgetan wird: Die meisten von uns haben zumindest ein schwaches Bewusstsein für einen Zusammenhang zwischen Lyrik und menschlicher Möglichkeit, die von Gedichten nicht realisiert werden kann. Deshalb ist der Dichter gerade mit seiner Behauptung, ein Erschaffer von Gedichten zu sein, zugleich eine Peinlichkeit und ein Vorwurf.

Und wenn man töricht genug ist, sich als Dichterin zu erkennen zu geben, wird der Gesprächspartner oft fragen: Werden Sie denn auch veröffentlicht? Und wenn man ihm dann sagt, dass man in der Tat veröffentlicht wird, dann scheint er zumindest vage beeindruckt. Woran liegt das? Es ist nicht so, als läse er oder irgendjemand, den er kennt, Zeitschriften für Lyrik. Und dennoch, finde ich, hat dieses reflexartige Anspringen auf Öffentlichkeit etwas zutiefst Richtiges. Es ist, als wollte man sagen: Jeder kann ein Gedicht schreiben, aber haben andere deine Gedichte, das Destillat deines innersten Selbst, für authentisch und verständlich befunden? Können sie unter Menschen zirkulieren und ihre Leserschaft, und sei sie noch

so klein, in diesem Sinne zu einem Volk machen? Das erklärt die ansonsten verblüffend hartnäckige Assoziation von Lyrik und Ruhm – verblüffend, weil bei der allgemeinen Bevölkerung keine Dichterinnen berühmt sind. Einen Beweis für Ruhm zu fordern heißt, einen Beweis dafür zu fordern, dass die Lieder, die man geschaffen hat, es aus dem Traum im Stall unversehrt in die soziale Welt am Feuer geschafft haben – dass das Lied zugleich absolut spezifisch für einen selbst und exemplarisch für andere ist.

(Zur Jahrtausendwende, als ich Herausgeber einer winzigen Zeitschrift für Lyrik und Kunst war, bekam ich einen stetigen Strom von Einsendungen – unsere Adresse war online – von Leuten, die eindeutig noch nie unsere Zeitschrift gelesen hatten, deren Begleitbriefe jedoch den bemerkenswert verzweifelten Wunsch ausdrückten, ihre Gedichte möchten *irgendwo* veröffentlicht werden. Einige dieser Briefe – Dutzende – erklärten, der betreffende Dichter leide an einer unheilbaren Krankheit und wolle, müsse, seine Gedichte veröffentlicht sehen, ehe er sterbe. Ich habe hier drei Briefe, die den Satz »Ich weiß nicht, wie viel Zeit mir noch bleibt« enthalten. Außerdem bekam ich zahlreiche Briefe von Inhaftierten, die fanden, eine Veröffentlichung ihrer Gedichte sei die beste

ihnen zur Verfügung stehende Methode, um nachzuweisen, dass sie Menschen und nicht bloß Kriminelle seien. Ich mache mich über diese Dichterinnen nicht lustig; ich führe sie als Beispiele dafür an, welche Kraft der implizite Zusammenhang zwischen Lyrik und der sozialen Anerkennung der Menschlichkeit des Dichters hat. Diese Assoziation ist so stark, dass die betreffenden Autorinnen keinerlei Widerspruch darin sehen, dass sie ihr Menschsein in einer Zeitschrift zu sichern und zu bewahren versuchen, die keiner ihrer Bekannten je zu Gesicht bekommen wird. Es ist, als käme es nicht auf das konkrete Gedicht und seine Veröffentlichung an; worauf es ankommt, ist, dass die Dichterin weiß und anderen berichten kann, ihre Gedichte seien veröffentlicht worden, eine Auszeichnung, die ihr niemand – weder der Tod noch der soziale Tod durch Ausschluss aus der Rechtsgemeinschaft – nehmen kann. Die Lyrik macht einen ohne Publikum berühmt, ein abstrakter oder eine Art Protoruhm: Es geht weniger darum, dass ich in der größeren Gemeinschaft bekannt bin, als darum, dass ich weiß, ich könnte bekannt sein, weniger darum, dass man meinen Namen kennt, als darum, dass ich weiß, ich werde benannt: *I am a poet / and you know it.*)

Und wenn man töricht genug ist, sich als Dich-