

Dirk von Petersdorff

Wie schreibe ich ein Gedicht?

Dirk von Petersdorff

Wie schreibe ich ein Gedicht?

Kreatives Schreiben: Lyrik

Mit 50 Schreibaufgaben

Reclam

Der Verfasser dankt dem Wissenschaftskolleg Berlin für einen Aufenthalt als Fellow im Jahr 2011/2012, der auch der Arbeit an diesem Buch diente.



RECLAM TASCHENBUCH Nr. 20479

Alle Rechte vorbehalten

© 2013, 2017 Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart

Umschlagabbildung: © imago / Steinach

Satz: Reclam, Ditzingen

Druck und Bindung: GGP Media GmbH, Pößneck

Printed in Germany 2017

RECLAM ist eine eingetragene Marke

der Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart

ISBN 978-3-15-020479-5

www.reclam.de

Inhalt

Einleitung	7
1. Vers	21
2. Rhythmus	34
3. Reim	50
4. Strophen und Gedichttypen	63
5. Wiederholungen im Gedicht	81
6. Satzbau	88
7. Bilder	98
8. Raum, Zeit und Personen	117
9. Wortmaterial	135
10. Übersetzung und Aktualisierung	144
11. Variation	152
Literaturhinweise	161
Personenregister	166
Aufgabenregister	168

Einleitung

Zur Situation des »Kreativen Schreibens«

»Creative Writing« – der englische Ausdruck ist bekannter als das »Kreative Schreiben«. Das hat einen Grund: Das literarische Schreiben galt hierzulande lange als nicht lehrbar und nicht zu erlernen. Zwar gibt es schon seit Jahrzehnten »Schreibwerkstätten« und Schreibkurse, und auch im Schulunterricht ließ man die Schüler ab und zu ein eigenes Gedicht verfassen. Aber dabei standen oft pädagogische oder psychologische Effekte im Vordergrund: Lyrik diene dem Selbstaussdruck und der Persönlichkeitsentwicklung. Daran ist auch gar nichts auszusetzen, doch wurde die besondere Sprachform als das eigentliche Kennzeichen von Lyrik oft vernachlässigt.

In jüngster Zeit hat sich das geändert. Wer heute an einer Universität ein Seminar »Kreatives Schreiben« anbietet, hat Teilnehmer, die in der Schule einen »Inneren Monolog« geschrieben und dabei gelernt haben, dass es nicht nur auf Gefühlsemphase, sondern auf eine bestimmte Zeitform und Perspektive ankommt, ja noch mehr, dass die Gefühlsemphase aus Experimenten mit dem Satzbau hervorgeht, dass also Form und Inhalt sich gegenseitig steigern können.

Mit dem »Deutschen Literaturinstitut Leipzig« und dem Studiengang »Kreatives Schreiben und Kulturjournalismus« in Hildesheim gibt es universitäre Angebote, eine »Bayerische Akademie des Schreibens« als Zusammenschluss mehrerer Universitäten ist gegründet worden, weiteres befindet sich in der Entwicklung. Damit verringert sich der Abstand gegenüber dem englischsprachigen Raum, in dem »Creative Writing« selbstverständlich seinen Platz auf dem Universitäts-Campus hat und von bekannten Schriftstellern unterrichtet wird.

Inspiration oder Technik?

Die Bedenken gegen das Kreative Schreiben hingen mit einer bestimmten Vorstellung von Literatur zusammen, die man »Inspirationspoetik« nennen kann. Danach wird der Dichter von unbekanntem äußeren oder inneren Kräften gesteuert. Das, was er hervorbringt, plant, durchdenkt und kontrolliert er nicht. Schon in der Antike wird dieses Modell entwickelt. Platon erklärt, dass die »größten Güter aus einem Wahnsinn« entstehen, der jedoch nicht als Krankheit anzusehen sei, sondern durch »göttliche Gunst verliehen wird« (*Phaidros* 244–245). Er verweist auf Propheten und Priester und deren »begeistertes Wahrsagen«, und dann auch auf die Dichter: Die Wahnsinnigkeit der Musen »ergreift eine zarte und heilig geschonte Seele aufregend und befeuernd«, worauf diese »festliche Gesänge« hervorbringt. Derjenige aber, der meint, so die gleichzeitige Warnung, allein durch Können und Sprachtechnik zum Dichter zu werden, der ist »ungeweihet«, und so wird die Dichtung des Verständigen nie an die des Begeisterten heranreichen.

Damit ist schon das entgegengesetzte Modell genannt, das ebenfalls bereits in der Antike entwickelt wird, nämlich in der *Poetik* des Aristoteles. Hier spielt die besondere Disposition des Künstlers keine Rolle. Das Interesse gilt dem technischen Aspekt der Literatur: »Von der Dichtkunst selbst und von ihren Gattungen, welche Wirkung eine jede hat und wie man die Handlungen zusammenfügen muß, wenn die Dichtung gut sein soll, ferner aus wie vielen und was für Teilen eine Dichtung besteht« (*Poetik*, S. 5), so werden die Themen der *Poetik* angekündigt. Sie geht davon aus, dass Literatur sich begrifflich fassen lässt, dass sich auch sagen lässt, welche Struktur ein literarisches Werk besitzen muss, um als »gut« (ebd., S. 7) zu gelten. Auch wenn Aristoteles kein Lehrbuch schreibt, so trifft er Festlegungen, formuliert Gesetze und Regeln für die Literatur, die »notwen-

digerweise« (ebd., S. 7) gelten, ganz unabhängig von der besonderen Psyche des Autors.

Damit standen sich Inspirations- und Regelpoetik gegenüber. Betrachtet man die historische Entwicklung, so dominierten von der Antike über das Mittelalter bis ins frühe 18. Jahrhundert die Regelpoetiken. Dabei lohnt ein kurzer Blick auf die im deutschsprachigen Raum wirkungsvollste Poetik dieses Typs, auf *Das Buch von der deutschen Poeterey* (1624) von Martin Opitz (1597–1639), denn hier wurden für die Lyrik wichtige Weichen gestellt. Dieses Buch versteht sich als eine Anleitung zum richtigen und guten Dichten. Dabei ist Opitz aber nicht naiv. Er weiß, dass die bloße Anwendung von Regeln keinen Dichter hervorbringt, und er erklärt, dass jeder wahre Dichter besondere, nicht zu erlernende Fähigkeiten benötige, die aus der »natur« oder »einem Göttlichen antriebe« (*Poeterey*, S. 13) kommen (die Regelpoetik weiß also um ihre Grenzen und integriert Elemente der Inspirationspoetik).

Aber Literatur ist eben auch ein Handwerk, das eingeübt werden muss, ist Arbeit, immer erneutes Probieren, Variieren, Verwerfen und Neubeginnen. Deshalb kann Opitz in seinem Lehrbuch erklären, was der Dichter »soll« (*Poeterey*, S. 45), in welchem Fall er »einen fehler« (ebd., S. 51) begeht und wie eine gute »übung« (ebd., S. 71) für einen Dichter aussehen kann. Die Regeln, die Opitz formuliert, werden später in diesem Buch noch eine Rolle spielen, weil sich die damals vorgenommenen Festlegungen zur Metrik des Deutschen und zum Reim durchgesetzt haben und bis heute im Kern gültig sind.

Eine entschiedene Wende hin zur Inspirationsidee fand in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts statt. Literaturgeschichtlich ist sie mit dem ›Sturm und Drang‹ verbunden, am sich ausbreitenden Begriff des ›Genies‹ tritt sie deutlich hervor. Denn das Genie besitzt eine besondere Naturaus-

stattung, die zur Entstehung bis dahin ganz ungeahnter Werke führt. Diese Natur darf keinen Zwängen unterworfen werden, und daher polemisierten nun junge Autoren gegen die Regelpoetik. In seiner Rede »Zum Schakespears Tag« (1771) kündigt der junge Goethe den Regelhütern den Kampf an: »Und jetzo da ich sahe wieviel Unrecht mir die Herrn der Regeln in ihrem Loch angetan haben, wie viel freie Seelen noch drinne sich krümmen, so wäre mir mein Herz geborsten wenn ich ihnen nicht Fehde angekündigt hätte, und nicht täglich suchte ihre Türne zusammen zu schlagen« (Goethe, *Sämtliche Werke*, Bd. 2, S. 412). Wird gegen die Autoritäten die ›Natur‹ stark gemacht, so heißt das auch: Als Genie wird man geboren, Genie hat man, das erlernt man nicht.

Gegenwart: Freier Umgang mit Formen

Derartig radikal wird schon lange nicht mehr argumentiert. Die Entfesselung und das Zerschlagen von Zwängen waren notwendig, aber auf Dauer führten sie zu einem Spannungsverlust. Für nachwachsende Generationen, die gar keine festen Formen mehr kennengelernt hatten, gab es daher auch nichts mehr zu negieren oder zu zerstören.

Zudem wurde die Inspirationsidee in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts oft in seichter Form vorgetragen. Fragen der Struktur, der Sprachtechnik und des Könnens wurden als unerheblich und nur die Oberfläche betreffend abgewehrt; gedankliche Tiefe und existentielle Notwendigkeit äußerten sich immer nur im Zersprengen aller Konventionen. So entstand ein selbstlaufender Originalitätsmechanismus, in dem Künstler sich gelegentlich auch in Merkwürdigkeiten überboten.

Allerdings kam es deshalb nicht zu einer Rückkehr der Regelpoetik, die an ein festes, überindividuell verbindliches Weltbild gebunden war. Die gegenwärtige Situation lässt

sich eher so beschreiben, dass sich Vorstellungen von einem unkalkulierbaren, nicht steuerbaren Produktionsprozess (▷Inspiration◁) mit einem neuen Interesse an literarischen Formen verbinden. Dass eine solche Mischung auch das heutige Alltagsverständnis von Kunst bestimmt, lässt sich in verschiedenen Bereichen beobachten.

Ein mögliches Beispiel unter vielen: Thomas D., Texter der Hip-Hop-Band »Die Fantastischen Vier«, die mit Songs wie »Die da?!« und »Sie ist weg« auch lyrisches Vergnügen bereiteten, äußerte sich in einem Interview in der *Frankfurter Rundschau* (13. Mai 2008) zur Entstehung eines Textes. Rückblickend sagt er: »Danach war mir unklar, wie ich das zustande gebracht habe, und das ist ein Zeichen für einen sehr sehr guten Text.« Er bewegt sich sogar in Bereiche der Metaphysik, wenn ein Lied wie ein »Kanal« sein soll, »den man ins Universum führt, denn dort liegt die Weisheit, die Wahrheit«. Daher sei ein Text in gewisser Weise schon »vorher da«, und der Künstler müsse nur die überflüssigen Worte »aussieben«, um zur »Essenz« zu gelangen.

Kommt hier mit dem Begriff des »Ausgiebens« schon die technische Seite ins Spiel, so ist an anderen Stellen vom intensiven Nachdenken und von der Ausarbeitung die Rede, damit der Song »in der Gesamtheit funktioniert«. Dann kann auch eine Absage an jede Originalitätsidee erfolgen, mit der nüchternen Feststellung: »Es ist alles bereits gesagt, aufgeschrieben, ausgesprochen. Es muss wieder neu geformt, für unsere Zeit passend gemacht werden.« Interessant ist auch, dass ein Texter dieser Generation Form nicht als Zwang empfindet, sondern sich von ihr leiten lässt: »Ich schreibe gleich in Reimen«.

Ziele des Kreativen Schreibens

In einer solchen Atmosphäre, in der alte Gegensätze und Ausschließungen nicht mehr bestehen, kann auch das Krea-

tive Schreiben leichter betrieben werden. Dabei gilt: Kreatives Schreiben kann allen helfen, die ihre sprachlichen Fähigkeiten verbessern möchten. Es geht nicht darum, große Schriftsteller hervorzubringen. In einzelnen Fällen haben Kurse im »Creative Writing« später bekannten Schriftstellern geholfen, die ersten Schritte zu gehen. Aber ein Schriftsteller ist nicht nur ein Mensch, der exzellent mit Sprache umgehen kann, sondern auch einer, der etwas zu sagen hat, in dem eine Kraft wirkt, die ihn zum Schreiben treibt, jene Kraft, die Martin Opitz »natur« oder »Göttlichen antrieb« nannte. Dieses Innere aber, in dem eine gesteigerte Empfindlichkeit, ungewöhnliche Weltwahrnehmung, besondere Fähigkeiten zur Trauer oder Heiterkeit, Zwangsvorstellungen, missionarische Impulse und was sonst noch sich zeigt, kann nicht hervorgebracht werden. Da wirken Gene oder Götter oder die Inspiration, und das alles liegt jenseits des Kreativen Schreibens, das sich in dieser Hinsicht nicht überfordern, nicht verkrampfen darf.

Das Kreative Schreiben soll also allen offenstehen, die aus welchen Gründen auch immer mit literarischer, das heißt mit besonders geformter, Sprache umgehen und arbeiten möchten. Welchen Nutzen und welche Folgen das für den weiteren Lebensweg haben kann, sollte zunächst einmal keine Rolle spielen. Unabhängig davon, ob jemand das Kreative Schreiben wie einen Sport betreibt, ob er unbedingt Liebesgedichte schreiben will und dafür Anregung braucht oder ob er sich genialisch durch Schreibherausforderungen hindurchpflügt, weil in ihm irgendetwas brodelt: Alle Haltungen sind willkommen. Dabei kann der spezielle Umgang mit Lyrik in diesem Buch genauso für Prosaautoren hilfreich sein, denn die Arbeit mit lyrischen Formen schult den Blick für die Feinstruktur von erzählenden Texten: Auch die Prosa besitzt Rhythmus, verwendet Bilder und Wiederholungsfiguren, auch in ihr ist

das Wortmaterial zwischen verschiedenen Stilhöhen genau zu wählen.

Zu den Schreibübungen dieses Buches

Warum sind in diesem Buch Aufgaben zu finden? Ist das Schreiben nicht eine freie Tätigkeit, die durch solche Vorgaben eingeengt wird? Aber mit der Freiheit ist es nicht so einfach. In »Creative-Writing-Seminaren« sind die Sitzungen, in denen es keine Anregungen gibt, in denen ›frei‹ geschrieben wird, oft die spannungslosesten. Und auch wenn literarisches Schreiben natürlich aus einem individuellen Impuls geschieht, muss Freiheit sich entwickeln: Sie braucht Abgrenzung, braucht Stoff, aus dem sie hervorgehen kann, muss sich an Grenzen abarbeiten, um diese zu überwinden. So dienen die Aufgaben dieses Buches dazu, durch sie hindurch einen eigenen Weg zu finden. Der Philosoph Ludwig Wittgenstein (1889–1951) hat sein Buch *Tractatus Logico-Philosophicus* mit einer Leiter verglichen, auf der man hinaufsteigen kann, um sie dann hinterher wegzuworfen. Genau so sind auch Bücher zum Kreativen Schreiben zu verstehen.

Daher wird auch in diesem Buch viel mit Rhythmen und Gedichttypen, ebenso mit bestimmten Formen des Satzbaus oder mit vorgegebenen Bildern gearbeitet. Auch diese scheinbaren Zwänge dienen der Steigerung der Ausdrucksfähigkeit. Große Autoren wie Jorge Luis Borges (1899–1986) oder Ezra Pound (1885–1972) haben diesen Weg für richtig gehalten und vor der scheinbar leichteren Formlosigkeit gewarnt: »Ich glaube, junge Dichter neigen dazu, mit dem wirklich Schwierigsten zu beginnen – mit dem freien Vers. Das ist ein sehr großer Fehler«, schreibt Borges (*Gedichte schreiben*, S. 137). Man könne feste und freie Formen gleichermaßen schätzen und mögen, aber wer sich als Anfänger an einem Sonett versucht, »hat bereits etwas in der Hand«,

während beim freien Vers alles aus dem Inneren kommen muss. »Durch so viel Formen geschritten«, so beginnt ein Gedicht von Gottfried Benn. So soll es auch im Kreativen Schreiben geschehen, durch die Formen zu schreiten, um zu sehen, wo man ankommt.

Praktische Tipps

Im Verlauf des Buchs wird es immer wieder praktische Hinweise geben, aber einiges Allgemeine, das sich keinem bestimmten Kapitel zuordnen lässt, kann hier vorweggesagt werden.

Lesen Sie Gedichte! Das mag alles andere als eine überraschende Aufforderung sein. Aber es ist nun einmal so, dass es mehr Gedichtschreiber als Gedichtleser gibt. Lesen Sie also, und zwar zunächst quer durch die Zeiten, Gedichtstypen und Stile. Damit schulen Sie Ihr Gefühl für das Sprechen in Versen, in Rhythmen und mit Bildern. Alle großen Autoren waren auch große Leser, haben sich an den Vorgängern gerieben, sie bewundert, beneidet, nachgeahmt und auch bekämpft. Um sich einen ersten Überblick über die deutschsprachige Lyrik zu verschaffen, ist *Reclams großes Buch der deutschen Gedichte. Vom Mittelalter bis ins 21. Jahrhundert*, herausgegeben von Heinrich Detering, geeignet (viele der in diesem Buch genannten Gedichte finden sich dort). Eine andere bekannte Anthologie trägt den Titel *Der Neue Conrady*, nach dem Herausgeber Karl Otto Conrady.

Lesen Sie Gedichte auch wiederholt, und wenn Ihnen etwas besonders gefällt, fragen Sie: Was ist es, das mir gefällt? Achten Sie darauf, wie ein Gedicht gemacht ist! Das soll in diesem Buch auch an vielen Beispielen untersucht werden.

Legen Sie sich ein Notizbuch zu! Es kann jede Form haben, sollte nur handlich sein, so dass Sie es auch mit sich herumtragen können (natürlich können Sie sich genauso

elektronische Notizen machen, wenn Ihnen das selbstverständlich ist). Tragen Sie dort alles ein, was für eigene Gedichte anregend sein könnte, also Formulierungen, Ideen, Beobachtungen, einen ersten Vers, von dem sie noch nicht wissen, wofür er einmal verwendet werden könnte. Ebenso können Sie hier Formulierungen anderer Autoren festhalten. Sie sollten diese aber immer als Zitat kennzeichnen, denn irgendwann vergisst man dann doch, was von einem selbst stammt und was nicht.

Haben Sie ein Gedicht geschrieben, so legen Sie es zur Seite, speichern es ab, sehen es für einige Zeit nicht mehr an. Holen Sie es dann wieder hervor, besitzen Sie die notwendige Distanz, um Schwächen zu erkennen. Mitten im Schreiben verliert man irgendwann diesen Abstand. Einem Verfasser aber hilft es nicht, wenn er glaubt, dass sein in tiefster Wahrheit empfundener Text nicht an einer einzigen Stelle mehr angerührt werden dürfe. In seltenen Fällen mag man damit recht haben, aber eben nur in ganz seltenen. Die Bereitschaft, alternative Formulierungen zu durchdenken und zu erproben, sollte vorhanden sein. Dabei geht es nicht darum, die gefundenen Ideen und Empfindungen zu zerstören, sondern sie mit einer anderen sprachlichen Struktur zu präzisieren oder zu stärken.

Noch besser ist es, wenn Sie Ihr Gedicht einem oder mehreren anderen Lesern geben können, die es prüfen und Sie sowohl auf problematische als auch auf besonders gelungene Teile aufmerksam machen. Die größten Autoren haben sich nicht gescheut, ihre Texte Mitstreitern vorzulegen, um sich von ihnen die Meinung sagen zu lassen. Im Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe zum Beispiel kann man ein solches kritisches Hin und Her mitvollziehen: Schiller sendete eine erste Fassung seiner Ballade »Die Kraniche des Ibykus«, die Goethe sehr genau las und mit Veränderungsvorschlägen versah, die das zentrale Bild des Kranichzuges

ebenso wie die Verbesserung der Reime betrafen; daraufhin lieferte Schiller schon nach wenigen Tagen eine neue Fassung, die atmosphärisch erheblich eindrucksvoller ausfiel (Goethe an Schiller, 22./23. August 1797; Schiller an Goethe, 30. August, 7. September 1797).

Sollten Sie nach einem kritischen Leser suchen: Er sollte Ihnen so nahe stehen, dass ein Vertrauensverhältnis vorhanden ist, aber gleichzeitig sollte er Sie klar auf schwierige Stellen hinweisen können. Es nützt gar nichts, wenn jemand Ihre Gedichte kritiklos anhimmelt. Zuerst ist das natürlich angenehm, aber so kommt man nicht weiter. Auf jeden Fall muss Ihr Kritiker etwas von Sprache und von Gedichtformen verstehen. Allerdings muss es nicht zwingend ein Lyrikliebhaber sein, denn auch hier hilft eine zupackende Bodennähe oft mehr als zu starke Einfühlung und endlose Sensibilität. Es sind oft ganz einfache Hinweise, die weiterbringen, etwa die Feststellung, eine Passage des Gedichts sei nicht zu verstehen, die Frage, ob nicht Kürzungen möglich seien, ob nicht der Verzicht auf ein sprachliches Bild andere Bilder stärken könne. ›Weniger ist mehr‹: Diese Regel gilt in ästhetischen Dingen erstaunlich oft. Kommt Kritik, so müssen Sie diese prüfen und dann eventuell noch einmal an das Gedicht herangehen. Das kann viel Mühe bedeuten, aber für alle Autoren ist das Schreiben ein Miteinander von Enthusiasmus, Glückszuständen und Arbeit. Alle haben sich mit ihren Gedichten auch herumgeplagt. Ganz selten entsteht ein Gedicht wie im Flug und ist unveränderbar fertig.

Oft wird gefragt, zu welchen Zeiten, wo oder in welchen Stimmungen man am besten schreiben könne. Darauf gibt es keine allgemeingültige Antwort. Viele, auch berühmte Autoren konnten und können sich die Zeit zum Schreiben sowieso nicht frei aussuchen. Gottfried Benn etwa konnte seine Arztpraxis nicht schließen, wenn er sich für Gedichte gestimmt fühlte. Allerdings gibt es glückliche und weniger

geeignete Stimmungen, um zu schreiben. Jeder hat schon mit dumpfem Kopf vor einem Blatt Papier oder einem Bildschirm gesessen, und am Ende stand wenig oder nur Unsinn darauf. Dann gibt es plötzlich eine Zeit, in der die richtigen Worte wie von selbst da sind, ohne dass man am Ende weiß, woher sie gekommen sind.

Aber kann man solche Zustände willentlich herbeiführen? Manchem hilft es, vor dem Schreiben Gedichte zu lesen (natürlich fremde, nicht die eigenen!), um den Kopf freizubekommen, sich in literarische Sprache hineinzuhören; andere können nach einem längeren Gang gut schreiben, weil die Bewegung des Körpers womöglich auch Gehirnstrukturen lockert; wieder andere haben es mit dem (maßvollen!) Einsatz von Rauschmitteln versucht. Jeder wird nach einigem Probieren merken, welche äußeren und inneren Situationen für ihn günstig sind. Auf jeden Fall ist es gut, sich immer wieder einen festen Zeitrahmen zu setzen, in dem man sich zum Schreiben hinsetzt. Denn auch wenn einem Ideen und Worte zufallen – sie fallen einem ebenso bei Arbeit und Anstrengung zu. Auch hier herrscht ein Mit- und Ineinander von Inspiration und Technik.

Kreatives Schreiben in der Gruppe oder im Seminar

Sollte sich im Rahmen einer Universität oder Schule oder privat eine Gruppe bilden, dann ist es gut, sich über einige Voraussetzungen zu verständigen, damit es nicht zu Missverständnissen oder Verletzungen kommt. So sollte man anerkennen, dass über einen literarischen Text auch nüchtern-begrifflich gesprochen werden kann, dass also nicht nur emotional auf ihn reagiert wird. Es ist auch ein Ziel eines Creative-Writing-Kurses, dass die Teilnehmer ihre Kritikfähigkeit schulen, und oft gelingt das im Verlauf des Kurses erstaunlich gut. Reagiert also ein Teilnehmer auf den Text eines anderen mit einer Bemerkung wie: »Find ich toll«

oder »Hat mich gelangweilt«, ist die Frage zu stellen: »Was ist toll?« oder: »Warum sind Sie gelangweilt?«, die dann mit Beobachtungen am Text zu beantworten ist. Die Gefühle sollen damit nicht analytisch beseitigt werden, wie manchmal unterstellt wird, im Gegenteil: Man will gerade verstehen, mit welchen sprachlichen Mitteln diese bestimmten Gefühle ausgelöst werden. Wer in solchen Seminargesprächen eine kritische Fähigkeit entwickelt, wird diese auch auf seine eigenen Produkte anwenden können.

Eine zweite Voraussetzung: Über literarische Texte darf in der geschilderten Weise kritisch gesprochen werden, ohne dass der Autor darauf verletzt oder beleidigt reagiert. Das ist als Vorsatz leicht formuliert, in der Praxis schwerer durchzuhalten. Denn wenn wir Kritik in allen Bereichen auch als Angriff auf unsere Person empfinden, kann die Kritik an eigenen literarischen Texten umso leichter verletzen: Wenn das, was ich geschrieben habe, immer auch ein Selbstausschlag ist, trifft die Kritik daran dann nicht mich selbst? (In Kursen an der Universität tritt das Problem zudem bei der Notenvergabe auf: Die spontane innere Reaktion auf ein »Befriedigend« im »Kreativen Schreiben« ist: »Meine Ideen, meine Gefühle, meine Seele sind also ›befriedigend?‹«)

Allerdings lassen sich Vorkehrungen treffen, um größere Turbulenzen zu vermeiden. So sollte sich der Kritiker in der Wortwahl beherrschen. Man kann entschieden auf Schwächen hinweisen, ohne Vokabeln zu verwenden, die als Angriff empfunden werden müssen. Ebenso sollen sich die Einwände auf Merkmale des Textes und nicht auf den Schreiber als Person richten: Gesprochen wird etwa über die Bildlichkeit eines Gedichts – und nicht über die (seltsamen, blassen, kitschigen oder großartigen) Phantasien des Autors. Wichtig ist auch, sich auf die Verschiedenheit der Teilnehmer in der Weltwahrnehmung und im Temperament einzulassen. In Schreibkursen gibt es eher melancholische oder

eher heitere Typen, es gibt Schreibende mit dem Willen zur Klarheit und andere, die sich in Rätseln ausdrücken müssen, es gibt Sprachspieler und Realisten. Die Kritik sollte sich niemals grundsätzlich darauf einschließen, etwa Melancholie oder Heiterkeit abzulehnen, sondern sollte sich auf die jeweilige Welthaltung einlassen und erst dann urteilen.

Zum praktischen Vorgehen: In eigenen Kursen habe ich es so organisiert, dass in jeder Sitzung eine Aufgabe gestellt wurde. Die Teilnehmer stellen ihre daraus hervorgehenden Texte rechtzeitig (bis zu einem vereinbarten Zeitpunkt) vor der nächsten Sitzung auf eine Internetseite, die nur den Seminarteilnehmern zugänglich ist. Jeder liest dann die Texte aller anderen Teilnehmer, markiert dabei Stärken und Schwächen. In der Sitzung werden dann einige der Texte intensiv besprochen. Dabei liest der jeweilige Verfasser seinen Text zunächst laut vor; manchmal treten schon beim Lesen Stärken und Schwächen hervor, wenn etwa Artikulationschwierigkeiten auf eine nicht gelungene Partie hinweisen. Jeder Teilnehmer sollte mit der Besprechung eines eigenen Textes im Verlauf des Kurses mehrfach an die Reihe kommen.

Das setzt voraus, dass die Gruppengröße begrenzt ist. Mehr als 20 Teilnehmer verträgt ein Seminar auf keinen Fall, private Gruppen sind ohnehin kleiner. Im Rahmen der Universität trifft man sich in der Regel einmal in der Woche, ansonsten ist ein 14-tägiger Rhythmus möglich, einmal im Monat sollte aber eine Gruppe auf jeden Fall zusammenkommen. Von dem Vorhaben, zu jeder Sitzung eine neue Aufgabe zu stellen, kann man abweichen, wenn die Besprechung der Ergebnisse länger dauert. Aber grundsätzlich tut der Wechsel gut, verhindert Zähigkeit. Dass die Texte etwas Unfertiges haben, weil man nicht die Zeit hatte, sie bis zur vollständigen Zufriedenheit auszuarbeiten, ist im Rahmen des Kreativen Schreibens nicht problematisch, denn hier

geht es um fließendes Lernen. Aber wer mit seinem Ergebnis einer Aufgabe vorläufig zufrieden ist, sollte weiter daran arbeiten, daraus ein wirkliches Gedicht machen. In Universitätskursen können zwei oder drei dieser weiter bearbeiteten Texte dann am Semesterende als Abschlussleistung eingereicht werden.

1. Vers

Wodurch zeichnet sich Lyrik aus? Zuerst durch den Vers. In Gedichtbüchern ist auf der rechten Seite noch weißer Platz, die Prosa dagegen geht bis zum Rand. Unter der Voraussetzung, dass die Versform das wichtigste Merkmal der Lyrik ist, gilt: Aus dem Vers und mit dem Vers muss man etwas machen. Vers-Enden dürfen nicht zufällig gesetzt wirken, so als habe jemand die Return-Taste gedrückt. Das gilt für die Übungen dieses Buches und für alles, was Sie schreiben: Die Form Ihrer Verse darf nicht ›irgendwie‹ entstanden sein. Sie kann zum Beispiel aus einer Gedankenfolge oder einer Gefühlsbewegung hervorgehen, muss motiviert sein.

Aber was ist nun ein Vers? Manchmal ist das einfach zu sagen. Folgende Sätze stammen von Georg Trakl (1887–1914):

Am Abend liegt die Stätte öd und braun, die Luft von
gräulichem Gestank durchzogen. Das Donnern eines
Zugs vom Brückenbogen – und Spatzen flattern über
Busch und Zaun.

Schon beim ersten (am besten: halblauten) Lesen hat man den Eindruck, dass es sich hier nicht nur um Sätze, sondern auch um Verse handelt. Es fällt nicht schwer, sie anzuordnen:

Am Abend liegt die Stätte öd und braun,
Die Luft von gräulichem Gestank durchzogen.
Das Donnern eines Zugs vom Brückenbogen –
Und Spatzen flattern über Busch und Zaun.

*(Reclams großes Buch der deutschen Gedichte,
im folgenden RBD, S. 542)*

So angeordnet sind die Verse (des Gedichts »Vorstadt im Föhn«) annähernd gleich lang, aber nicht nur das, sie reimen sich auch: Vers 1 und 4, Vers 2 und 3. Zudem sind sie, wie beim Lesen ebenfalls zu spüren, metrisch geordnet: Es handelt sich um fünfhebige Jamben (dazu kommen wir später). Außerdem besitzen sie eine inhaltliche Ordnung, denn jeder Vers ist für ein Element der Vorstadt zuständig: »Stätte« – »Luft« – »Zug« – »Spatzen«. Auf diese Weise setzen diese Verse ein Bild zusammen, und das Gedicht setzt diesen Reihungsstil im Verlauf weiter fort.

In anderen Fällen wird es schon schwieriger. Trakl hat auch Verse geschrieben, die keinem metrischen Muster folgen und nicht gereimt sind:

Es ist ein Stoppelfeld, in das ein schwarzer Regen fällt.
 Es ist ein brauner Baum, der einsam dasteht. Es ist ein
 Zischelwind, der leere Hütten umkreist. Wie traurig die-
 ser Abend.

Auch in diesem Fall dürfte die Versanordnung gelingen, denn dreimal steht die Wendung »Es ist« am Anfang, und wieder enthält jeder Vers ein Element der Szenerie (»Stoppelfeld« – »brauner Baum« – »Zischelwind«). Was dann übrig bleibt (»Wie traurig dieser Abend«) lässt sich gut als Fazit der vorangegangenen Beschreibung verstehen, wodurch auch die Kürze dieses letzten Verses gerechtfertigt ist:

Es ist ein Stoppelfeld, in das ein schwarzer Regen fällt.
 Es ist ein brauner Baum, der einsam dasteht.
 Es ist ein Zischelwind, der leere Hütten umkreist.
 Wie traurig dieser Abend.

Dieses Gedicht heißt »De profundis« und nimmt damit den Anfang des Psalms 130 aus dem Alten Testament auf. Die Psalmen sind eine wichtige Quelle für lyrisches Sprechen, gerade dort, wo Autoren auf regelmäßige Rhythmen und Reime verzichten. Wir werden später noch sehen, was die Autoren von den Psalmen gelernt haben, aber lesen Sie schon jetzt bei Gelegenheit einmal in den Psalmen des Alten Testaments.

Jetzt zu noch freieren Versen und damit zu *Aufgabe 1*: Ein eindrucksvolles Gedicht von Bertolt Brecht (1898–1956) beschreibt die Situation eines Menschen, der vor seiner Rückkehr in die Heimat steht, die von Bombenangriffen zerstört wurde und wird. Das entspricht einer Erfahrung Brechts, der nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs aus dem amerikanischen Exil in jenes Deutschland zurückkam, das ihn zur Emigration gezwungen hatte, das er aber dennoch weiter als seine Heimat ansah. Hier das Gedicht »Rückkehr« in Prosaanordnung:

Die Vaterstadt, wie find ich sie doch? Folgend den Bomberschwärmen komm ich nach Haus. Wo denn liegt sie? Wo die ungeheueren Gebirge von Rauch stehn. Das in den Feuern dort ist sie. Die Vaterstadt, wie empfängt sie mich wohl? Vor mir kommen die Bomber. Tödliche Schwärme melden euch meine Rückkehr. Feuersbrünste gehen dem Sohn voraus.

Ordnen Sie diesen Text in Versen an! Probieren Sie ein wenig herum, vergleichen verschiedene Varianten. Das würde ich am Computer tun, wo Sie leicht verändern, aber auch mehrere Varianten unter- oder nebeneinander stellen können (ein Vorteil gegenüber dem klassischen Durchstreichen und Überschreiben auf Papier).

Es gibt ansonsten verschiedene Vorstellungen, mit welchen Geräten man am besten schreiben kann. Ich schreibe mit Bleistift und weißem A4-Blatt, und tippe das Gedicht erst ein, wenn es schon eine erste Form gefunden hat. Im Anschluss arbeite ich dann mit Ausdrucken weiter, die ich aber ebenfalls handschriftlich verändere. Probieren Sie verschiedene Varianten aus: Sie werden schnell merken, in welcher Umgebung und mit welchen Materialien sich jene Verbindung von Konzentration und Freiheit einstellt, die man zum Schreiben von Gedichten braucht.

Sehen Sie sich nun Brechts Gedicht im Original an, etwa in *Reclams großem Buch der deutschen Gedichte* (S. 609f.) oder in anderer Ausgabe (da der Autor weniger als 70 Jahre verstorben ist, ist jede Fassung im Internet illegal ... und außerdem nicht sehr verlässlich). Sicher wird es zwischen Ihrer Variante und Brechts Gedicht Gemeinsamkeiten geben, aber bestimmt bestehen auch Unterschiede. Vielleicht haben Sie das Gedicht auch in zwei Strophen angeordnet? Gehen Sie die einzelnen Verse und Versübergänge durch und überlegen Sie, welchen Ideen Brecht gefolgt ist, warum er seine Anordnung gewählt hat. Man erkennt schnell, dass er durch einen Zeilensprung einem Eindruck besonderes Gewicht verleiht (»Gebirge von Rauch«); oder wie er durch die Abfolge von Versen ein langsames Bewusstwerden abbildet (»Das in den Feuern dort / Ist sie.«); oder dass er durch die Aufteilung eines Satzes auf zwei Verse Spannungen und Widersprüche besonders hervortreten lässt, etwa dann, wenn der Satz »Feuersbrünste / Gehen dem Sohn voraus« durch den Zeilenbruch getrennt wird: Der Sohn kann nur wiederkommen, weil die Vaterstadt zerstört wurde, und sie wurde von jener Kriegspartei zerstört, bei der er Exil fand.

Eine solche Erscheinung wie im letzten Beispiel wird »Enjambement« genannt. Damit ist gemeint, dass ein Satz

über das Vers-Ende hinaus in den nächsten Vers geführt wird. Auch hier gilt wieder: Setzen Sie ein solches Mittel gezielt ein (und nicht bloß, weil Sie vielleicht irgendwo gehört haben, dass es zu moderner Lyrik dazugehört). Damit lassen sich verschiedene Effekte erzielen. Brecht schafft, wie zu sehen und zu hören war, gedankliche Spannung. Ein anderer großer Meister des Enjambements war Rainer Maria Rilke (1875–1926). Er setzte das Enjambement vor allem ein, um Bewegungen abzubilden, so im Gedicht »Das Karussell«:

Mit einem Dach und seinem Schatten dreht
 sich eine kleine Weile der Bestand
 von bunten Pferden, alle aus dem Land,
 das lange zögert, eh es untergeht.
 [...]

(RBD, S. 511)

Ein langer Satz zieht sich über vier Verse, und so wird der Leser in eine Bewegung hineingezogen, die dem Kreisen des Karussells entspricht. Sie haben vielleicht bemerkt, dass Rilke auch am Versanfang klein schreibt, um diese Bewegung nicht zu stören. Brecht in der »Rückkehr« schrieb dagegen groß und hob damit den Einzelvers hervor, aber ihm ging es vermutlich auch nicht um das Erzeugen von Bewegung, sondern um die gedankliche Arbeit an Widersprüchen.

Im späten 20. Jahrhundert ist das Enjambement zum gängigen Stilmittel geworden, und wie auch in anderen Fällen gilt: Permanenter Einsatz eines Strukturelements schwächt dessen Kraft und Bedeutung. Selbst ein herausragend-kraftvoller Autor wie Rolf Dieter Brinkmann (1940–1975) neigte zu diesem inflatorischen, manchmal willenslos wirkenden Gebrauch.