

**Existenzielle Poesie – Poetik der Existenz.
Anmerkungen zum langen Gedicht: Kurt Drawert,
Alban Nikolai Herbst**

Ralf Schnell

Das lange Gedicht hat Konjunktur. Diesen Eindruck muss jedenfalls gewinnen, wer Lyrik-Großveranstaltungen wie den Berliner Nachwuchswettbewerb „Open Mike“ im November 2018 und die Reaktionen des gehobenen Feuilletons darauf zur Kenntnis genommen hat. Das „Langgedicht“ werde „gefeiert“, war beispielsweise in der „Frankfurter Allgemeinen Zeitung“ zu lesen.¹ Und die Belege schienen überzeugend. Der Gedichtzyklus „Überflüssige Meere“ der Lyrikerin Caroline Rehner fand zustimmende Erwähnung, ebenso die Stationen einer automobilen Reise durch den Osten Deutschlands, wie sie die poetischen Impressionen Robert Wenzls mit dem Titel „Rauschen“ entwerfen. Ann Cottens in 399 Neo-Spenser-Strophen gebanntes Versepos „Verbannt!“ (2016) gehört in diesen Kontext, ferner das Gedicht „Antiphonia“ (2018) von Jörg Schieke, das Witz mit Formenreichtum verknüpft und Abgründigkeit mit Humor. Einige Jahre zuvor hatte bereits Durs Grünbein mit seinen Alexandrinern in 42 Gesängen zu jeweils sieben Strophen à zehn Zeilen Aufsehen erregt („Vom Schnee oder Descartes in Deutschland“, 2003). Und nicht zuletzt wird immer wieder und mit Recht das Œuvre des Altmeisters Paulus Böhmer hervorgehoben, darunter vor allem „Kaddish I - X“ und „Kaddish XI bis XXI“ (2002 und 2007), „Am Meer. An Land. Bei mir“ (2010) und – dies sein letztes Werk – „No Home“ (2019).²

Offenbar also erfreut sich das Genre des langen Gedichts – um den un schönen lexikalischen Terminus „Langgedicht“ zu vermeiden – großen Zuspruchs, beim Publikum wie bei Autoren. Dass aber der Begriff des langen Gedichts selbst angesichts dieser erfreulichen Vielfalt als Gattungsbezeichnung nur bedingt taugt, ist evident. Die Vielzahl der Themen und der poetischen Ansätze, der aufgenommenen Traditionen und der neu entwickelten Perspektiven weist das Genre als ein polyvalentes poetisches Terrain aus, das sich eindimensionalen begrifflichen Vermessungen offenbar entzieht. Was sich in langen Gedichten allenfalls übereinstimmend offenbart, ist gerade die Eigendynamik eines epischen Impulses, der sich einerseits mit der bisweilen spielerischen Leichtigkeit poetischer Bilder und Entwürfe verbündet und andererseits durch die vorgegebenen Grenzen traditioneller Gedichtformen gebändigt wird. So entstehen – Gedicht übergreifend – phantastische Exkurse, Bewegungen in Gegenwart und Vergangenheit, ein Helldunkel von Schatten

1. Schneider (2018).

2. Vgl. zu Böhmer Rector (2019).

und Schemen, Abenteuern und Ausschweifungen, Exotismen und Erotismen, ein Sprachreich der Farben, Formen und Nuancen, dessen Zwischentöne sich als Signaturen eines offenen Feldes verstehen lassen – offen für Grenzüberschreitungen, für Explorationen, für Experimente.

Die Qualität dieses Zusammenspiels wäre mithin anhand einzelner Poeme jeweils aufs Neue zu prüfen. Aus diesem Grund stehen im Folgenden zwei lange Gedichte im Mittelpunkt, die in besonderer Weise Aufschluss versprechen über das Verhältnis von Lyrik und Existenz in der Gegenwart. Es handelt sich um Kurt Drawerts Gedicht „Der Körper meiner Zeit“ (2016)³ und um Alban Nikolai Herbsts „Gesang“ „Aeolia“ (2018)⁴. Zwei Autoren derselben Generation: Kurt Drawert geboren 1956, Alban Nikolai Herbst geboren 1955. Zwei Poeme, beide in der Tradition des langen Gedichts, die kaum unterschiedlicher sein könnten und die gleichwohl ein Merkmal miteinander verbindet: die Überführung existenzieller Erfahrung in Poesie und der implizite Entwurf einer Poetik der Existenz.

1. Kurt Drawert: „Der Körper meiner Zeit“

„Ich glaube fest“ – so Kurt Drawert im März März 2019 anlässlich einer Hommage auf Günter Kunert – „dass jeder Autor von Relevanz und Format über ein ihn umtreibendes Energiefeld verfügt, das die dunkle, verborgene Welt, ihr ewiges Rätsel, zur Sprache bewegt.“⁵ Ein Glaubenssatz, den man getrost als eine Selbstdeutung verstehen darf – man kann ihn ohne Umschweife auf den Autor Kurt Drawert übertragen. Dass ihm „Relevanz und Format“ zuzusprechen sind, lässt sich angesichts seines Œuvres – von der Prosa-Etude „Spiegel-land“ (1992) über „Idylle, rückwärts“ (2011) mit Gedichten aus drei Jahrzehnten bis hin zu den 2012 unter dem Titel „Provokationen der Stille“ erschienenen Kritiken und Essays zur Literatur – nicht bestreiten. Ein Resümee seines gewachsenen Renommées hat zuletzt der von Peter Geist herausgegebene Text+Kritik-Band aus dem Jahr 2017 gezogen. Und bestreiten lässt sich ebenso wenig, dass er „über ein ihn umtreibendes Energiefeld verfügt“. Sein Gedicht „Der Körper meiner Zeit“ zeigt beispielhaft, in welcher Weise es die Dunkelheiten, Verborgenen und Rätsel unserer Welt „zur Sprache bewegt“.

3 Drawert (2016). Zitate werden im vorliegenden Text fortlaufend durch in Klammern gesetzte Seitenzahlen nachgewiesen.

4 Herbst (2018). Zitate werden im vorliegenden Text fortlaufend durch in Klammern gesetzte Seitenzahlen nachgewiesen.

5 Drawert (2019, S. 10).

1.1. Liebe

Drawert hat sich den Zugang zum Genre des langen Gedichts durch die Arbeit an seinem Zyklus „Matrix America“ eröffnet, eine Reihe von zehn Gedichten, die 2010 während eines Aufenthalts in New York entstand.⁶ „Der Körper meiner Zeit“ ist im Jahr 2016 im Münchner Verlag C. H. Beck erschienen und umfasst 206 Seiten. Das Gedicht setzt sich, klar gegliedert, aus 88 Kapiteln zusammen, die in fünf Bücher unterteilt sind: „Buch (1) – O Odenwald“, „Buch (2) – Das Buch Klara. İstanbul (I)“, „Buch (3) – Das Buch Klara. İstanbul (II)“, „Buch (4) – Die Zeit danach“, „Buch (5) – Wenn alles gesagt ist“.

„Klara“ ist eine Chiffre. Mit diesem weiblichen Vornamen umschreibt das Gedicht das Scheitern einer Liebesbeziehung. „Endlos ist meine Angst vor der Endlichkeit der Liebe, Liebste“, heißt es in einem der Kapitel: „sie ist der einzige Stoff, der uns bindet an-/einander“ (S. 134 f.). Doch sie wird, diese Liebe, je weiter die Welterkundungen dieses Gedichts in seinen fünf Büchern ausgreifen, immer deutlicher erkennbar zum „Liebes-/abgrund“ (S. 138): „Denn was wir Liebe nennen, ist nichts als eine Folge von Inten- / sitäten.“ (S. 140) Entfremdungssignale werden wahrnehmbar, unerfüllte Erwartungen auf beiden Seiten, der Rückzug in Gestalt einer prekären Abwägung sprachlicher Valenzen: „– «Weißt du, dass du mir noch nie *Ich liebe Dich* sagtest, obwohl / es so leicht ist wie: *Ich nehme den Bus?*»“ (S. 145).⁷ Am Ende dieser Liebesbeziehung steht die Resignation, die Enttäuschung, das Vakuum der Gefühle: „Vielleicht ist Liebe nur ein leerer Augenblick, der, aus / Einsamkeit geformt, mit einem Wort sich füllt, so wie die Vase // eine Rose hält, die ein anderer brach.“ (S. 153) Was bleibt, ist der Blick auf die Trostlosigkeiten dystopischer Räume: „Was die Liebe / hinterlässt, wenn sie fort ist, gleicht einem verwahrlosten Rast- / platz eilig aufgebrochener Touristen, einem Schlachthof einer / leeren Landschaft im Winter, die nur noch von Krähen bewohnt // wird.“ (S. 157) Was nun nur noch kommt, sind „die kälteren Tage“ (S. 161).

1.2. Verletzungen

„Liebe“ ist das leitende Motiv dieses Gedichts – sein übergreifendes Thema heißt „Verletzungen“. Von Verletzungen spricht bereits das erste Kapitel, von Verletzungen ist auch in einer „Bemerkung zu meinen Gesamtschwierigkeiten“ und „Nachwort + Gebrauchsanweisung“ (S. 199) überschriebenen Folge von Vierzeilern im letzten Kapitel des Buches zu lesen. Das Gedicht habe, so heißt es da, „neben vielen Motiven und Gefühlswirklichkeiten privaten / und politischen, erlebten und reflektierten, ein Thema grund- / sätzlich: Wie vie-

6 Ders. (2011, S. 246-264).

7 Hier und im Weiteren kursiv im Original, sofern nicht abweichend vermerkt.

le Verletzungen hält ein Mensch aus, die allein / dadurch entstehen, dass er sich tatsächlich ansieht?“ (S. 199 f.)

Eine Annäherung an den Komplex „Verletzungen“ bietet schon das erste Kapitel mit dem Titel „O Odenwald“ an. Diesem hintersinnigen Wortspiel aus Landschafts(un)glück und Gattungstradition folgt eine Art Proömium. Mit ihm stellt Drawert sein Gedicht in die Tradition barocker Vorworte, in den Kontext allegorischer Weltentwürfe des Untergangs und des Verfalls, in Gestalt eines Vorspruchs, der auf ein entspanntes naturlyrisches Terrain vor auszudeuten scheint:

*Neue, recht schöne Heimat- und Naturgedichte,
herausgegeben vom Verfasser höchstselbst –
nebst einer Nachbemerkung zur Lage des Waldes
im Allgemeinen sowie sehr besonders am Beispiel
der Sausuhle bei Crautenbach/Südhessen. (S. 7)*

Die „Nachbemerkung“ findet sich nur wenige Seiten später, komprimiert in dem Hinweis: „Überhaupt, die Sausuhle bei / Crautenbach/Südhessen und ihr verkümmerter Baumbestand, / alles angeknabbert, abgefressen, apoptotisch vernarbt und / recycelt für den elektronischen Sonderverkauf [...]“ (S. 27) – ein Dementi, das jene Idyllen verheißende Vorausschau auf „recht schöne Heimat- und Naturgedichte“ als ironischen Sarkasmus erweist. Die hierauf folgenden Eingangsstrophen mit der Ziffer I lenken den Blick auf das Ich dieses Textes, ein Ich zwischen den Feuern, ausgesetzt einer tödlichen Jagd, ein Ich, das umstellt ist von allegorischen Figuren, eingeschlossen in Bilder der Zerstörung, in Phantasien der Zerstreung und des Zerfalls:

Ich bin das Reh auf drei Beinen, wenn es am Baum steht
In seiner natürlichen Unschuld, und die Kugel ist schon
unterwegs. Ich bin der Schuss, der nach hinten ab-/feuert,

der gefährliche Rückstoß, der Unfall, das verlorene Auge,
Ich bin, was mich treffen wird, und ich bin das Getrof-
fene selbst. Ich bin das Unglück von beiden Seiten seiner

Wirkungsgeschichte, der Jäger, ehe er tötet, und das Blut,
das er fordert. Das Reh auf drei Beinen, wenn es das
vierte Bein ab-/spreizt, ein wenig nach oben in Richtung

eines immer fehlenden Gottes, bin ich, ich bin der Grund-
widerspruch in sich, die Aporie in ihrem
ursächlichsten Zustand, der Knoten, der nicht ge-/löst

werden kann. [...] (S. 7 f.)

Das lyrische Ich, das hier von sich spricht, ist Jäger und Gejagter zugleich, Verfolger und Verfolgter, Kugel und Wunde, ein Nichts, das aus Splintern

und Scherben besteht, die es selbst verursacht hat. Man darf diesen Auftakt als eine Art Exposition verstehen, die das Grundmuster für den Entwurf einer existenziellen Konstellation bietet. Deren Motive werden immer wieder aufgenommen, variiert, fortgeschrieben, so etwa das Motiv des dem Tod geweihten Rehs, von dem es später heißt: „Armes Reh, falle lautlos und // tief.“ (S. 178) In zahlreichen Bild-Variationen wird die Aussichtslosigkeit und Unentrinnbarkeit der Situation umspielt, in der dieses Ich zum Auftakt von Drawerts Gedicht sich sieht. Das reiche Spektrum an inhaltlichen Aspekten (Politik, Gesellschaft, Ökologie, Reisen) ist mit einem außerordentlichen Formenreichtum so verbunden, dass die Welt der Wörter und Bilder wie die Welt der zugänglichen Erfahrungen zum Erkundungsbereich eines wahrnehmungsoffenen lyrischen Ich wird. Die vielfältigen Impressionen und Reflexionen bedürfen einer ebenso großen Vielgestalt an poetischen Formen und Bildern.

1.3. Formen

Drawerts Gedicht lässt sich – durchaus im Sinne Brechts – als reimlose Lyrik mit unregelmäßigen, „wechselnden, synkopierten, gestischen“ Rhythmen verstehen.⁸ Es arbeitet mit einem breiten Repertoire klassischer Formen. Genutzt werden Zweizeiler, Terzett, Quartett und Quintett, Versmaße wie Daktylus, Anapäst und Spondeus. Eingearbeitet sind traditionsreiche poetische Muster wie Epigramme, Aphorismen und epische Sentenzen, die zum Teil in Dialogform, bisweilen in Gestalt von Stichomythien vorgetragen werden.

Zugleich aber verweist der Ordnungsimpuls, der diesem klar gegliederten Gedicht insgesamt zugrunde liegt, darauf, dass die Vielfalt der Wahrnehmungen, die Fülle der Eindrücke, die Vielzahl der Ereignisse und die Mannigfaltigkeit der Enttäuschungen einer strengen Form bedürften, um überhaupt mitteilbar zu werden. Ihren je eigenen Beitrag zur Orientierung innerhalb dieses Formenkosmos leisten die im Anhang zusammengestellten Inhaltsangaben zu den einzelnen Kapiteln der fünf Bücher. Während die Kapitelüberschriften der Bücher (2) bis (5) jeweils die ersten Zeilen der Gedichtanfänge wiedergeben, teilweise oder in ganzer Länge, verweisen die Kapitelüberschriften zu Buch (1) auf Aspekte der Form. „12 Terzette und ein Vers“, „22 Zweizeiler und ein Vers“, „11 Quartette und eines ungeschlossen (2 Verse)“ – so lauten hier, von I bis XX durchnummeriert, die Überschriften. Die einzelnen Kapitel weisen weit überwiegend zehn oder mehr Strophen auf, deren Abschluss fast durchweg ein verkürzter Vers bildet, eine Abkürzung als Conclusio, die das zuvor entfaltete Narrativ pointiert und das jeweilige Kapitel abschließt für die Wahrnehmung neuer Perspektiven im folgenden Abschnitt.

8 Brecht (1993, S. 358).

1.4. Orte

Auf ihre Weise stellen auch die in den Band eingefügten fotografischen Hinweise zur Entstehung der einzelnen Gedichtbücher und -zyklen einen Ordnungsimpuls dar. Sie vergegenwärtigen einen Teil der Stationen, die das lyrische Subjekt durchläuft. Sie zeigen Landschaftsausschnitte mit Heuwagen, den Bosphorus mit Tankern und Segelbooten, Fahrten durch ländliche Regionen und Industrieansiedlungen, Terrassen, Häuserfronten und eine winterliche Landschaft – insgesamt 23 in Schwarz-Weiß gehaltene Streifen mit jeweils vier Bildern, die, vom 14.8.13 bis zum 25.2.16 präzise datiert, den Prozess der Arbeit kontextualisieren. Es sind Wahrnehmungen der äußeren Welt, quadratisch gefasste Schwarz-Weiß-Wiedergaben bisweilen sich wiederholender Motive aus dem südhessischen Raum, zum Teil Momentaufnahmen der sich verändernden türkischen Hemisphäre.

Der Autor nennt diese Bildstreifen programmatisch „*Blicke auf nichts*“ (S. 199) – die Anspielung auf Rolf Dieter Brinkmanns Collage ist unüberhörbar. Doch im Vergleich zu dem 450 Seiten umfassenden Konvolut mit dem Titel „Rom, Blicke“ aus dem Jahr 1979, das aus Briefen, Tagebuchnotizen, Fotografien und Fotokopien, Postkarten, Stadtplänen, Quittungen und literarischen Zitaten besteht, lassen sich diese fotografischen „Blicke“ in ihrer streng seriellen Anordnung und Datierung eher als eine Art Understatement verstehen. Wo Brinkmann in den Jahren 1972/73, während seines Aufenthalts in der Villa Massimo in Rom, entschlossen und radikal die Entgrenzung seines Buchstaben- und Textuniversums mit Hilfe filmischer Montagetechniken vorantreibt, setzt Drawert behutsame Raum- und Zeitzeichen. Sie konterkarieren die Sammelwut und Bilderflut des zornigen, mit sich selbst und der Welt zerfallenen Kölner Autors auf eine ganz eigene, man darf sagen ironische Weise. Es sind weder Überblendungen noch Überschreibungen des eigenen Textes, sondern visuelle Wegmarken, die der Orientierung des Lesers dienen, Kommentare zur Geschichte eines Werks, das auf diese Weise eingebettet wird in den Prozess seiner Entstehung. Drawert nennt diese Bilderserie eine „Erzählung der Erzählungen“ – „so, wie es auch // Träume gibt, die sich selbst bewusst werden können. Sie sagt mir, / wann es geschah und wo es die Orte des Denkens tatsächlich gab.“ (S. 199)

1.5. Wahrnehmungssubjekt

Was die in sich komplex gearbeiteten 88 kapitelartigen Einheiten des Gedichts verbindet, was – bei aller Vielfalt und Vielgestalt – ihren Zusammenhang stiftet und die Genrebezeichnung „Gedicht“ rechtfertigt, ist das Wahrnehmungssubjekt dieses Prozesses, das sich bereits im Titel des Bandes mit der Metapher „Der Körper meiner Zeit“ zur Geltung bringt. Unnachsichtig beobachtet

das lyrische Subjekt die changierenden Physiognomien ‚seiner‘ Zeit und ebenso die leeren Rituale ‚seiner‘ – unserer Welt. Es entzaubert die Masken des Alltags und dechiffriert die Mythen des Begehrens. Es vergegenwärtigt die Stationen eines Weges, deren äußere Signatur Ortsangaben umreißen (Odenwald, Istanbul, München, Lenzburg, Zürich, Paris, Rom) und politische Ereignisse benennen (Krieg in Syrien und Ägypten, Attentate in der französischen Hauptstadt). Leitfiguren werden aufgerufen, Komponisten, deren Werke das Ich des Gedichts bewegen, wie Gustav Mahler, Dmitrij Schostakowitsch und Ludwig Fučík, Denker, die es in seinen Bemühungen um Orientierung anregen, darunter Sokrates und Vergil, Augustinus und Pascal, Leibniz, Hegel und Nietzsche, Wissenschaftler und Philosophen wie Saussure und Blanchot, Lotmann und Lévinas, Freud und Lacan, Genette und Krafft-Ebing, literarische Autoritäten, die das poetische Subjekt begleiten, wie Goethe und Hölderlin, Heine und Büchner, Majakowski, Rilke und Gottfried Benn, Robert Frost, T. S. Eliot und César Vallejo, Flaubert, Sartre und Beckett, Günter Eich und Ingeborg Bachmann, Robert Walser und Heiner Müller und nicht zuletzt das Alte und das Neue Testament.

Mit anderen Worten: Das Gedicht „Der Körper meiner Zeit“ ist ein Sprachkörper, ein Körper aus Sprache, aus Figuren des Denkens, aus semiotischen Signalen und aus topographischen Zeichen, eine in sich widerspruchsvolle Einheit, die mit allen Merkmalen einer physisch und psychisch fassbaren sozialen und zugleich imaginären Ich-Präsenz ausgestattet ist. Ironisch heißt es: „Im Ernstfall schicke ich mein lyrisches / Ich vorbei, zur Klärung eines Sachverhaltes. Identisch ist nichts. // Im Gedicht geht das in Ordnung. Ich (*je*)²² [Anmerkung Drawert: „Soziales Ich.“] bin schließlich / auch nie identisch mit (*moi*)²³ [Anmerkung Drawert: „Imaginäres Ich.“]“ (S. 182). Diese Vielfalt eines fiktiven „ich“, das über ein „lyrisches Ich“ verfügt und von diesem ein „soziales Ich“ (*je*) und ein „imaginäres Ich“ (*moi*) unterscheidet, von dem sich wiederum das empirische Autor-Ich abhebt – diese von Jaques Lacan inspirierte Ich-Vielfalt führt vor Augen, was Drawert am Ende des Gedichts in einem eindrucksvollen Bild mit einem kritischen Rückblick auf Arthur Rimbaud zusammenfasst: „Und ich weiß jetzt, was *Ich* ist: näm- / lich nicht lediglich *ein anderer*, sondern ein Möbiusband in der / Sprache, das Wirklichkeit und Erfindung unendlich ineinander // verschiebt.“ (S. 200).

„Existenzielle Poesie“ heißt vor diesem Hintergrund: poetische Entfaltung eines fortwährend sich verändernden lyrischen Subjekts in Form der Chiffren, Szenen, Mitteilungen und Nachrichten seiner – unserer Zeit. Existenzielle Poesie ist Drawerts Gedicht dadurch, dass sich sein lyrisches Subjekt diesen Bedingungen öffnet und sich ihnen aussetzt. Es stellt sich ihnen, und es unterläuft sie. Es lebt mit ihnen, und es leidet an ihnen, in einem permanent sich fortzeugenden Prozess kritischer Selbsterkundung. Deren ver-

bindendes Element benennt die letzte poetische Einheit des Gedichts mit dem programmatischen Satz „Nichts ist mit sich selber identisch.“ (S. 199)

2. Alban Nikolai Herbst: „Aeolia“

Das zweite unserer beiden langen Gedichte, versehen mit der Genrebezeichnung „Gesang“, ist 2018 erschienen. Sein Autor Alban Nikolai Herbst gilt auch mit 64 Jahren noch als eine Art *enfant terrible* der deutschsprachigen Literatur. Das erscheint angesichts seines Œuvres – darunter die „Anderswelt“-Romantrilogie (1998, 2001, 2013) und der Künstlerroman „Meere“ (2003/2008/2009), die Gedichtsammlung „Das Ungeheuer Muse“ (2019) und die unter dem Titel „Wanderer“ (2019) erschienenen Erzählungen – mehr als erstaunlich, und ist es doch nicht, wenn man sich vor Augen führt, dass der Literaturbetrieb eigenwillige Autoren und sperrige Werke noch nie so recht zu goutieren wusste.

2.1. Entstehungsphasen

Eine erste Fassung des Gedichts entstand zwischen April 2007 und Juni 2008. Sie wurde im Rahmen einer schmalen, bibliophilen Ausgabe von 333 Exemplaren als Privatdruck anlässlich einer Ausstellung von Werken des Künstlers Harald R. Graetz in der Edition Jesse Bielefeld veröffentlicht, ergänzt durch einen Text von S. J. Schmidt mit dem Titel „Ein zehnter Gesang“, bei dem es sich um eine vergleichsweise freie Übertragung der Verszeilen 1-80 aus dem 10. Gesang der „Odyssee“ handelt.⁹ In Zusammenarbeit mit seiner Lektorin Elvira M. Gross unterzog Herbst diese Fassung im November und Dezember 2017 einer gründlichen Überarbeitung. Er ergänzte und erweiterte, fügte Strophen und einzelne Verszeilen hinzu, veränderte die Metrik und griff in Orthographie und Zeichensetzung ein. Man darf diese Überarbeitung eine Präzisierung des ersten Entwurfs nennen. Sie ist konziser in der Wahl der Bilder und Metaphern, konsequenter in der Verbindung von Semantik und Layout. Sie vermeidet überflüssige Hervorhebungen durch Fettdruck und spart Füllwörter aus. Und nicht zuletzt kommen syntaktische Anpassungen der Rhythmisierung der freien Verse zugute, so dass die Überarbeitung dem sprachkünstlerischen Anspruch des Werks einen angemesseneren Ausdruck verleiht.

Mit einer Ausnahme: Sie betrifft den Umbruch des Eingangs- und des Schlussteils. Die Strophenform des Sonetts, dessen rhythmische Struktur in der zweispaltig gesetzten Erstausgabe kongenial umgesetzt wurde, konnte wegen des kleineren Buchformats in der Neuausgabe nur mit einfachen und

doppelten Schrägstrichen angeordnet werden. An Evidenz hat durch diese Hilfskonstruktion verloren, was den hermeneutischen Reiz der Erstausgabe ausmacht, nämlich die wechselseitige Spiegelung der Sonettformen, die nach dem musikalischen Modell eines Quadruplums angeordnet sind.

2.2. Narrativ

Dem „Gesang“ „Aeolia“ liegt eine Begebenheit zugrunde, von der das Berliner Boulevardblatt „BZ“ in der Ausgabe vom 8. November 2000 unter der Schlagzeile „Berliner Selbstmörder sprang in italienischen Vulkan“ Folgendes zu berichten wusste: „Er war allein und ohne Bergführer am Sonnabend die 2,5 Stunden hoch gestiegen, auf den 924m hohen Vulkan Stromboli. Dann sprang Horst Hermann J., 61, in den Tod. In die glühende Lava des Hauptkraters.“ Herbsts Gedicht zeichnet den Weg dieses Mannes nach, von der Ankunft auf der Vulkaninsel bei stürmischem Wind und starkem Seegang (S. 5 f.) bis zum Sprung in den Feuer-Abgrund des Kraters (S. 77). Ein Weg, der den Protagonisten auf einem Bett in einer Kammer zeigt, der ihn, Geräusche und Gerüche registrierend, ans Meer, übers Land und durchs Dorf führt, in eine Espresso-Bar und auf den Markt, vorbei am legendenumwobenen Haus des Liebespaares Ingrid Bergman und Roberto Rossellini, ein Streifzug, der ihn an diesem letzten Tag seines Lebens Menschen beobachten und ein Erdbeben wahrnehmen lässt.

2.3. „Aeolia“

Der Titel „Aeolia“ hebt unmissverständlich auf die geographischen, mythologischen und literarischen Räume ab, die diesem Gesang zugrunde liegen, auf die äolischen Inseln im Norden Siziliens, auch die liparischen genannt. Eine von ihnen, eine schwimmende Insel, umgeben von einer unüberwindlichen eisernen Mauer, war einst der Sitz des Aiolos, des von Zeus eingesetzten Herrschers über die Winde. Aeolia lautet zudem in Herbsts Gesang der Name einer mythischen Figur: ein Mädchen – auch als „Asteroidin des Ätnas“ (S. 35) bezeichnet –, das verführerisch, wie eine geheimnisvolle Naturgöttin, die Insel durchstreift, eine junge Frau, die im Prozess des Sterbens einer alten Inselbewohnerin und im Augenblick von deren Tod mit dieser eins wird: „Das Aug in der flachen alten Hand / Das Aug, das sich hinüberwand / aus der alten Hand verschwand / In die der Jungen eingebrannt / die bei dem Sterbelager stand / gab es sich lidlos weiter“ (S. 41).

Sie, Aeolia, schlägt den fremden Gast, der im Mittelpunkt des Narrativs steht, in ihren Bann. Sie verfolgt seine suizidalen Absichten mit „spöttischen“ (S. 54) Blicken. Sie kritisiert ihn verachtungsvoll, sie verlacht ihn mit dem Verweis auf den „hymnisch feigen“ Empedokles und lässt ihn nach ihrer Be-

⁹ Herbst (2008).

gegnung „betreten“ (S. 56) zurück. Aeolia ist der mythisch-naturhafte Gegenpart des Protagonisten, seine ironische Gegenspielerin, die dem Fremden das Recht auf seinen selbstmörderischen Plan, die „Umschlingung“ und Vereinigung mit „meinem Krater“ als lebensverneinend verweigert. Es ist „Aeolias Erde“, der sich der Fremde in frevelnder Weise nähert, und ihr Name ist der „des weiblichen Winds“: „Name, der jeden zurücktreibt, sowie er sie einmal nur ansah“ (S. 34).

2.4. Erzählperspektive(n)

Wer erzählt? Die Antwort auf diese Frage ist komplex – sie erfordert eine Spurensuche. Eine dritte Person Singular in klassischer Erzähltradition, so scheint es, eröffnet den Text: „Schuldloser Wille am Morgen erwacht er wie schuldloser Kinder / schuldloser Lidschlag [...]“ (S. 5). Doch es wird durchaus nicht auf Anhub deutlich, auf wen sich das erste Pronomen dieses Textes bezieht. Schon nach wenigen Seiten folgt eine Anrede in der zweiten Person Singular („Liegst da, du Igelseele“, S. 8), dieser nach wenigen Zeilen die erste Person Plural („So ragen wir auf als das Grabmal“, S. 8) und dieser wiederum, nach zwei weiteren Seiten, ein innerer Monolog in der zweiten und in der ersten Person Singular („Wo warst du, als ich erwachte?“, S. 10).¹⁰ Ein imaginäres ‚er‘ also, dem ein imaginäres ‚du‘ folgt, diesem ein ebensolches ‚wir‘ und schließlich ein ‚du‘ in Verbindung mit einem imaginären ‚ich‘ – eine Charade, die sich durch den gesamten Text hindurchzieht, bis schließlich auf der letzten Seite offenbar wird, dass es auch noch eine Erzählinstanz gibt, die sich als „Chronist“ versteht, ein narratives Subjekt, „dem’s sich zeigt als dem / Zeugen, es aufzubewahrn || und ihm vom Rang der vergangenen Lieder den Klang zu entleihn“ (S. 77). Und hinter diesem Chronisten darf man zuletzt noch ein soziales Ich entdecken, das des Autors Alban Nikolai Herbst, der den erzählten Vorgang ebenso kennt wie die Handlungsorte.

Es handelt sich um eine Charade, die der Entindividualisierung des erzählten Vorgangs dient. Das zeigt sich auch im weiteren Verlauf dieser Geschichte eines Selbstmörders. Sie wird im Fortgang des Gesangs aufgesogen von mythischen, naturhaften und von Tierallegorien, die sich ihrer bemächtigen, die eine individuelle Geschichte zu einer existenziellen machen. Sie bezieht die Erzählinstanz in den Erzählvorgang ein, indem sie deren Geschichte zu Teilen miterzählt. Der Fokus des Erzählens wird erweitert, der Erzähler selbst auf diese Weise zeitweise zum Objekt des Erzählens. Beide Potenzen des Erzählens, die erzählte Figur wie der Erzähler, sehen sich gewissermaßen übereinander geblendet. „Zog es mich daher hierher? / Trieb’s ihn, sich zu stellen?“ (S. 18), fragt sich der Erzähler – Ausdruck einer verall-

gemeinernden erzählerischen Intention, die Wiederholung eines Lebensmusters, das Echo auf eine „magische Stimme“, die kein Einzelschicksal wiedergeben, sondern eine überindividuell gültige Vision des Lebensendes entwerfen will: „Dennoch, wir folgen. Da holt sie uns ein / und hüllt uns von nun an in tiefstes Allein –“ (S. 28).

2.5. Formtraditionen

Was sich bis hierher inhaltlich, anhand der vielgestaltigen Erzählperspektiven, skizzieren ließ, zeigt sich auch in der Auswahl der produktiv aufgenommenen Formtraditionen. Sie ist in ihrer Mehrzahl orientiert an klassischen Vorbildern. Der Gesang setzt ein mit zwei ineinander gespiegelten Sonnetten, deren Verse als Hexameter gebaut sind. Die Form des Sonetts repräsentiert insgesamt, mit wechselnden Reimschemata und freier Silbengestaltung und in den literarhistorisch bekannten Variationen, von Petrarca über Shakespeare bis in die Gegenwart, den vorherrschenden Traditionsbezug des Gedichts. Daneben finden sich – dem Referenztext „Odyssee“ wie dem äolischen Kulturraum entsprechend – zusätzlich zur sapphischen Strophe durchweg Hexameter mit daktylischem Versfuß, sorgfältig durchgeformt, das heißt: befreit von dem bisweilen schwierigen, um nicht zu sagen: schwerfälligen Zugang der deutschen Sprache zu diesem antiken Versmaß. Eine flexible Syntax in Verbindung mit gängigen gegenwärtigen Ausdrucksmöglichkeiten und bisweilen überraschenden Rückgriffen auf entlegenes Vokabular eröffnet dem Hexameter in diesem Text neue Horizonte. Sein entschiedenes Bekenntnis zu formaler Vielfalt ermöglicht dem Autor auch die Einbeziehung des Alexandriners, ebenso die Nutzung rhythmisch frei gestalteter Verse, den Ausdruckserfordernissen der szenischen und dialogischen Textpassagen angepasst. Und nicht zuletzt bilden Zitate, Gesprächsfetzen und Ortsnamen einen eigenen Akzent innerhalb dieser Formenvielfalt.

2.6. Lieder

Eingearbeitet sind in den mythologischen Kosmos des Gesangs zudem zwei Lieder und ein Chor sowie eine als „Tutti“ bezeichnete Zusammenführung dieser Ensemblestücke (S. 46 ff.). Die vier musikalischen Muster, fast genau in der Mitte des Gedichts positioniert, repräsentieren eine Art Zwischenspiel. Sie akzentuieren den bevorstehenden Suizid auf eine bedrohliche, ja begierige Weise: durch die als Unglücksbringerin geltende Dohle, die den Tod vorhersagt; die Eidechsen, deren Chorgesang gleichfalls dem Todgeweihten gewidmet ist; die Stele, auf die Gesetzmäßigkeit dieses Endes verweisend; die „Tutti“, die eine zustimmende Bilanz ziehen.

¹⁰ Kursiv des Verfassers.

Diesen einzelnen Liedern sind wiederum unterschiedliche Stimmen zugeordnet, ebenso verschiedenartige Rhythmen, die den wechselnden Perspektiven auf den Vorgang jeweils einen prägnanten Ausdruck verleihen. Vier Gesänge, die innerhalb des Gesangs „Aeolia“ eine Unterbrechung darstellen und ein Atemholen signalisieren. In ihnen wird, bevor die zugrundeliegende Erzählung auf ihr unvermeidliches Ende hinausläuft, das der Geschichte zugrundeliegende Mythologem zusammengefasst. Dessen Lehre lautet: Damit ihr leben könnt, müsst ihr Opfer bringen, eine Erkenntnis, die in der resümierenden Zusammenführung des „Tutti“ die naturhafte Dimension des Lebensendes hervorhebt:

So bezeugt es die Erde
 So bezeugt es der Wind
 So bezeugt es das Meer (S. 48)

3. Poetik der Existenz

Was die beiden hier vorgestellten Poeme über die Genrebezeichnung ‚langes Gedicht‘ hinaus miteinander verbindet, ist die ihnen eigene ‚Poetik der Existenz‘. Um Missverständnisse zu vermeiden, sei vorab betont, dass ‚Poetik‘ im Folgenden als ‚implizite‘ Poetik zu verstanden wird. Es geht also nicht um Autor-Poetiken, die in Gestalt poetologischer Überlegungen von beiden Autoren in höchst anregender Form vorliegen. Vielmehr geht es um eine Poetik der Formensprache, darum also, die in das poetische Verfahren eingearbeitete, reflexive und selbstreflexive Struktur der Texte zu bestimmen.

3.1. Traditionsbezüge

Dazu zählen vor allem die literarischen Traditionsbezüge, die sich in die beiden Gedichte eingeschrieben haben. Alban Nikolai Herbst ist ein mit allen Wassern des Postmodernismus gewaschener Autor. Sein Gang in die Bilderwelt der Mythen, sein Rückgang auf die Formensprache der Antike und der Renaissance hat jenen Befreiungsschlag zur Voraussetzung, der mit dem Ende der großen Erzählungen und der Verbindlichkeit der formalen Vorbilder einherging. Gerade diese Befreiung erlaubt die Wiederaufnahme traditionsreicher Formensprachen. Es handelt sich bei „Aeolia“ um ein Spiel mit vielerlei, nur scheinbar überlebten poetischen Bällen. Um ein Spiel jedoch, das keineswegs durch Beliebigkeit gekennzeichnet ist. Vielmehr sehen wir vor uns ein virtuoseres ‚Sprachspiel‘, das bestimmten – und zwar selbst bestimmten – Regeln folgt, „>mak[ing] up the rules as we go along“, um Ludwig Wittgenstein¹¹ zu zitieren. Die Perspektivenvielfalt dieses „Gesangs“ erfordert Regeln,

¹¹ Wittgenstein (1984, S. 287, § 83).

Regeln fördern seinen inneren Zusammenhang. Zugrunde liegt diesem mediterranen Kosmos eine Poetik, die der Entgrenzung des Sujets in die Antike, in den Mythos dient. Die Formensprache ist der Transmissionsriemen von der Gegenwart in die Antike und zurück.

Verstärkt wird diese semantische Qualität beispielhaft durch Zitate, die Herbst eigens in einem Anmerkungsapparat im Einzelnen nachweist. Hierzu zählt etwa die Verknüpfung der Wahrnehmungen des Protagonisten mit dem Schlussmonolog in Hölderlins „Empedokles“ („Wie ist mir? Staunen muß ich noch, als fing’ ich erst zu leben an, denn all ist’s anders...“, S. 10), ebenso die Anspielung auf die Figur „Mandel“ in Paul Celans Gedicht „Mandorla“ aus dem Band „Niemandland“ („Dein Aug, dem Nichts stehts entgegen“, S. 40) und auch die Aufnahme einer Verszeile aus Rudyard Kiplings Gedicht „Seal Lullaby“ („Erwacht in den Armen der langsam schwindenden See [...]“, S. 15). Begriffe aus dem Sanskrit, dem Arabischen und dem äolischen Dialekt sind eingearbeitet, außerdem Bibelworte sowie eine Assonanz an Bachs „Matthäuspasion“ – ein Motiv- und Zitatgeflecht aus unterschiedlichen Zeiten und Kulturen, das die zeitliche Bindung des zugrundeliegenden Suizids aufhebt. Eignet dem Narrativ des Selbstmords auch *per se* eine existenzielle Dimension, so verweist seine Einbettung in die aeolische Überzeitlichkeit auf die anthropologische Konstante des Todes als Bedingung und Bestimmung des Lebens.

In einem sehr anderen Licht zeigt sich die Traditionswahl bei Kurt Drawert. Von einer gezielten ‚Wahl‘ darf hier in der Tat gesprochen werden. Denn es gibt Vorbilder für jenes Ich, welches Opfer und Täter zugleich ist. So nimmt Drawerts bereits zitiertes Eingangsmotiv „Ich bin das Reh auf drei Beinen“ jene Stimmung auf, mit der die junge Nelly Sachs in ihrem Gedicht „Rehe“ aus dem Jahr 1933 die Bildersprache einer panischen Eigen-Wirklichkeit mit der Dynamik menschlicher Ein- und Übergriffe topologisch vorgeprägt hat:

Sie sind des Waldes leise Legenden,
 Darin die Geheimnisse zärtlich verenden
 Der Bäume, der duftenden Blumen der Nacht.
 Im Auge des Springquells jenseitiges Leuchten,
 So wandeln die weither Aufgescheuchten
 Und streifen den Tau mit den Hufen sacht.

Haar rauchend vor Scheu, und immer im Leide,
 Wenn eine Kugel auf traumtiefer Weide
 Hinpflügt, was nie ganz zum Tage geweckt –
 Es zeichnet der feuchte Schmerz sich im Moose,
 ein müdes Blatt noch färbt sich zur Rose,
 Und Leben hat immer wie Abschied geschmeckt.¹²

¹² Sachs (1987).

Die Rehe, die ‚Legenden des Waldes‘ – sie verkörpern die ‚Geheimnisse‘ der Natur, der Bäume, Blumen und Quellen, die hier ausdrücklich genannt werden. Doch das Gleichmaß des Gedichts, seine regelmäßigen Rhythmen, sein durchgehaltenes, sich wiederholendes Reimschema – diese Formaspekte täuschen nicht über den zeitgeschichtlichen Kontext hinweg, der aus den erstmals 1933 veröffentlichten Versen spricht. In der letzten Zeile klingt bereits jene Flucht an, die Nelly Sachs ins skandinavische Exil trieb.

Im Zusammenhang der selbst-destruktiven Konstellation bei Drawert lassen sich zudem Heinrich Heines „Lamentationen“ aus seinem 1851 veröffentlichten Band „Romanzero“ nennen, beispielhaft etwa das Gedicht „Enfant perdu“ mit den bekannten Eingangsversen: „Verlorener Posten in dem Freiheitskriege, / Hielt ich seit dreißig Jahren aus. / Ich kämpfte ohne Hoffnung, daß ich siege, / Ich wußte, nie komm ich gesund nach Haus.“¹³ Auch Heiner Müllers „Hamletmaschine“ steht in jener literarischen Reihe, die den Dichter und Intellektuellen als Aggressor und Opfer zugleich zeigt: „Ich bin die Schreibmaschine. Ich knüpfe die Schlinge, wenn die Rädelführer aufgehängt werden, ziehe den Schemel weg, breche mein Genick.“ Eine Vision des Untergangs, die in die melancholische Einsicht mündet: „Mein Platz, wenn mein Drama noch stattfinden würde, wäre auf beiden Seiten der Front, zwischen den Fronten, darüber.“¹⁴

Und nicht zuletzt Charles Baudelaires Sammlung „Les Fleurs du Mal“ hat bei Drawert ihre Fortsetzung gefunden, exemplarisch das Gedicht „L'Héautontimoróumenos“ („αὐτὸν τιμωρούμενος“ = der Selbstträcher, der sich selbst Bestrafende, der Selbsthenker). Auf die rhetorische Frage: „Bin ich der grelle Missklang nicht / In diesen reinen Weltentönen / Dank der Gewalt, die, mich zu höhnen, / Die Seele rüttelt, reizt und sticht?“ folgt die Antwort in Gestalt von Allegorien der Selbstbestrafung und Selbstverletzung: „Ich bin die Wange und der Streich, / Ich bin das Messer und die Wunde, / Glieder und Rad zur selben Stunde! / Opfer und Henkersknecht zugleich!“¹⁵

Es handelt sich bei Nelly Sachs um eine gefährdete Heiterkeit, die mit trauervollen Einfärbungen von Leid, Schmerz und Tod einhergeht, bei Heine wie bei Müller um Figuren der Selbstpreisgabe und des Selbstverlustes, des Dichters wie des Intellektuellen, bei Baudelaire um Allegorisierungen eines Ich, dessen Zerfall sich in apokalyptischen Bildern der Selbstbegegnung wie in Figuren der Selbstvernichtung offenbart. Deren übereinstimmenden Grundzug bildet, wie bei Drawert, die Melancholie. Ihr gemeinsamer transzendentaler Ort lässt sich mit Schillers Essay „Über naive und sentimentalische Dichtung“ als der einer ‚sentimentalischen Elegie‘ benennen.

¹³ Heine (1975, S. 120).

¹⁴ Müller (1978, S. 94).

¹⁵ Baudelaire (1981, S. 166 f.).

3.2. Enjambement

So unterschiedlich auf der einen Seite die literarischen Traditionsbezüge der Gedichte Herbsts und Drawerts erscheinen mögen, so überraschend ist andererseits die Übereinstimmung bei der Verwendung eines geläufigen Stilmittels, das hier freilich durch Omnipräsenz und Wiederholung, ja Redundanz ins Auge fällt: das Mittel des Zeilensprungs.

Bei Herbst unterstützt das Layout der Buchausgabe die produktive Anverwandlung des Enjambements auf eine eigene Weise. Von Seite zu Seite fortschreitend, wird die Bewegung des Textes in visuelle Präsentationen übertragen. Man kann, im Blick auf die formale Gestaltung, bei Herbst von einer Partitur sprechen, die lesen zu können nicht nur dem Verständnis des Textes dient, sondern auch der Wahrnehmung seines Rhythmus und seiner musikalischen Struktur. Denken und Handeln der Figuren, Impressionen und Reflexionen des Erzählers, die Äußerungsformen der Allegorien wie die Stimmungseindrücke der Landschaft und die Eigengewalt des Vulkans Stromboli – sie stellen Partikel, Versatzstücke und Elemente zur Komposition einer existenziellen Konstellation bereit, die den gesamten Text durchzieht, bis hin zur typographischen Veranschaulichung eines Erdbebens:

[...]

als plötzlich ein Knall, es zittert der Bo

den

schreckt

auf

Haarfeine Fädchen durchziehn das Erbeben,

wie wenn G o t t

den Swing einer Drehung im Knie hält [...]

(S. 31 f.)

So wie hier tritt das Stilmittel des Zeilensprungs bei Herbst-durchweg in seiner semantischen Funktion hervor. Diese reicht bis zur graphischen Gestaltung eines kegelförmigen, den Umriss des Vulkans Stromboli nachzeichnenden Sonetts, das sich aus Bruchstücken und fragmentarischen Zitaten des Textes zusammensetzt (S. 75). Es handelt sich jeweils um syntaktische Figuren, die Existenz und Dasein, Mensch und Natur, Gegenwart und Vergangenheit, Geschichte und Mythos nicht nur miteinander verbinden, sondern ineinander verweben. Deutlicher noch wird diese Qualität wahrnehmbar,

wenn der Text gesprochen wird. Denn Herbsts „Gesang“ ist auch ein Hörstück. Man sollte es laut lesen – oder lesen lassen – und sich dabei den Vorgaben anvertrauen, die dem Text durch die Partitur des Layouts mitgegeben sind. Je präziser diese Vorgaben im Prozess des Lesens registriert, je genauer sie gegebenenfalls auch akustisch umgesetzt werden, desto erkennbarer die implizite Poetik der Existenz.

Dies gilt auch für das lange Gedicht Kurt Drawerts. Das auch hier durchgängig sich findende Enjambement verknüpft nicht allein Verse, sondern, Seiten übergreifend, ganze Strophen miteinander. Es verbindet, was getrennt scheint. Es führt fort, was abgeschlossen wirkt. Auf diese Weise treibt der Zeilensprung – bisweilen morphologisch gefügt, bisweilen hart gesetzt – Assoziationen voran und verbindet Bilderwelten. Dieser Weg des Wahrnehmens und Denkens schreitet bei Drawert von Strophe zu Strophe voran, in einem Modus, dessen Sukzessionen sich am treffendsten im Muster des Mäanders vergegenwärtigen lassen. Wie ein Flusslauf sich, abhängig von Gefälle, Fließgeschwindigkeit und Erosion, entlang den Gesteinsschichten seiner geomorphologischen Voraussetzungen einen Weg bahnen muss, so folgt auch das Wahrnehmungssubjekt in seiner Selbsterkundung den politischen und sozialen, psychischen und emotionalen Bruchkanten eines Daseins, das kataktförmig voranschreitet.

3.3. Sisyphos // Persephone

Dieser Duktus wird bei Drawert mit Kapitel LIII in signifikanter Weise betont. Es besteht, im Unterschied zu allen anderen Abschnitten, lediglich aus vier Zeilen:

(Hier steht nichts.) xxx...//xxx...//xxx...//xxx...//xxx...
<http://www.photocreatief.de//russische-canon-werbung/>
 (Und hier könnte jetzt auch Ihre Werbung stehen!) xxx...
 xxx... // xxx...// xxx...// xxx...//xxx...//xxx... (S. 124)

Versteht man diesen Vierzeiler als eine strukturelle Unterbrechung von Diktion und narrativem Gestus, dann sieht man sich abermals auf eine existenzielle Grundströmung des Gedichts verwiesen. Wer sich die Abfolge der Zeichen xxx...// im Detail vor Augen führt, wird die kaum wahrnehmbaren Variationen von der ersten zur vierten Zeile entdecken. Sie vermitteln formal, was der in Klammern vorangestellte erste Satz inhaltlich besagt: „(Hier steht nichts.)“ Diese Variationen sind belanglos, und sie bleiben folgenlos. Sie sind Ausdruck einer Oberflächenwirklichkeit, in der das Zusammenspiel von Signifikat und Signifikant außer Kraft gesetzt ist, in der das Sprachspiel als Vermittlungsinstanz von Faktizität an Glaubwürdigkeit verloren hat und in der an die Stelle von substanziellen Inhalten die leeren Versprechen der Werbung getreten sind. Und ebenso muss sich, wer die in der zweiten Zeile

angegebene Webadresse aufsucht, mit der Nachricht „Hier steht nichts“ zufriedengeben. Ihre Entsprechung lautet im Internet-Jargon: „OOPS! THAT PAGE CAN'T BE FOUND.“ Die Kritik an den sprachlichen Verhältnissen im digitalen Zeitalter lässt sich kaum übersehen.

Doch man kann den Vierzeiler auch typografisch lesen, als Textbild, das einen Steinbruch aus unverständlichen, zumindest nichtssagenden, präziser: Nichts sagenden zeichenhaften Elementen repräsentiert. Dies ist eine Lesart, die sich zwanglos mit einem bemerkenswerten Leitmotiv dieses Gedichts verbinden lässt. Drawert hat seine Erfahrungen aus der Arbeit mit Sprache poetologisch mit einer prototypischen allegorischen Figur des Existenzialismus verbunden: Sisyphos. Immer wieder sind es Steine, die dem lyrischen Subjekt in den Weg rollen, immer aufs Neue tauchen in seinem Gedicht Anspielungen auf den berühmten Mythos aus dem 11. Gesang der „Odyssee“ auf, und immer ist es dieses Subjekt, das sich – wie der von Zeus bestrafte traurige Held im Hades – einer nicht endenden Fron unterzieht. „Wieder und wieder fallen die Steine zurück auf den Weg. / Manchmal bin ich es auch selbst, der sie wieder anschafft, / nachdem ein Mann mit meinem Gesicht sie weggeräumt hatte“ (S. 77), heißt es an einer Stelle. „Denn wieder und wieder fallen die Steine zurück“, liest man nur wenige Zeilen später (ebd.): „Und hier könnte es sein, dass ein Stein // sich erbarmt und mit mir redet / zur letzten Stunde.“ (S. 109). Mit dem Aperçu „Ein jeder nimmt, was an Steinen ihm zufiel“ (S. 134), wird Robert Frost zitiert. Das Resümee dieser redundanten Form der Assonanz lautet: „Und das ist auch, was bleibt: das Nichts / und seine Ewigkeit. Dann stürzte ich über die Treppe aus Stein // auf die Steine, schlug auf, wo der Ab-/fall schon lag, der mir in / Kisten aus den Händen fiel.“ (S. 116)

Auch in Herbsts Poetik der Existenz hat sich die mit dem Hades verbundene Sprach- und Bilderwelt der griechischen Mythologie eingeschrieben, in Form einer Anspielung auf „die tiefen, gestorbenen Frauen“, die sich im Austausch mit „den ihnen ins Leben folgenden Frauen“ befinden, in einer Art Stoffwechsel unterschiedlicher Aggregatzustände des Lebens, für die „der Tod als ein Übergang diesseits“ erscheint:

Nicht in den Staub geht der Körper, zum Himmel nicht, sondern er bleibt
 lebend im Austausch in hunderten, vielhunderttausenden Arten
 erdnah der Erde verbunden (S. 60)

Ausdrücklich verweist eine Anmerkung zu diesen Verszeilen auf den kulturübergreifenden Zusammenhang, der die Gestalt Aeolia in Herbsts Gedicht mit Figuren des antiken Mythos wie Persephone und Demeter und diese mit der Gespenstererscheinung der ‚weißen Frau‘ im Erzählkosmos des europäischen Volksglaubens verbindet (S. 79). Dass sich in dieser Konfiguration insgeheim eine Feier des Matriarchats verbirgt, darauf verweist an einer anderen

Stelle des Textes eine kaum verhohlene Eloge auf die zeitenüberdauernde Kraft weiblicher Regenerationsfähigkeit:

Höre mich, Schwester, das Frauengeschlecht trägt noch immer
Leben empfängnisvoll aus – und kein Mann,
nicht seines Gottes Erhebung, bis heute nicht, hat
uns die Bedeutung zu nehmen vermocht,
daß wir das Leben bewahren als das, was es ist –
fließender Austausch, Metamorphose,
selbstschöpferische, die keines Erlösers bedarf,
der es zum ewigen Standbild wie, Schwester,
dich macht voll trockenen Tränen, gemalten, auf Holz (S. 37)

„Austausch“ ist die Metapher, die in beiden Zitaten den Fortbestand des Lebens als einen Prozess der Selbstschöpfung und Fortzeugung bestimmt, „Metamorphose“ der Begriff, der mit Ovid auf Wechsel, Entwicklung und Gestaltwandel besteht – diesseits aller Fixierungen von Weiblichkeit in christlich-religiöser ikonographischer Tradition. Herbsts Gedicht erzählt die existenzielle Geschichte eines selbstbestimmten Lebensendes, doch sein Subtext geht weit über den letzten Weg eines einzelnen, inzwischen vergessenen Mannes hinaus. Die implizite Poetik dieses Gesangs schreibt die Geschichte des Patriarchats als die einer existenziellen, anthropologischen Konstante fort.

Doch auch diese historische Gestalt der Menschheitsgeschichte ist nicht das letzte Wort des Gedichts – an seinem Ende steht eine Naturallegorie. Es sind die Eidechsen, die auf den Tod des Mannes warten. „Ledern“ umlagern sie den Rand des Vulkans, mit „bebenden Flanken“: „Auf jedem Stein lagen sie, Steinchen selbst die schillernden Rücken, | schwer wie der Berg und das Meer und / der Wind in dem schütterten Licht, [...]“ (S. 77). Ihnen, den Eidechsen, gelten die letzten Verse des Gesangs. Sie sind die Augenzeugen eines Endes, von dessen persönlichen Voraussetzungen und lebensgeschichtlichen Begleitumständen kaum etwas bekannt ist, allegorische Konfigurationen eines Vorgangs, der, ohne jede persönliche Tragik, zum Wahrnehmungsobjekt der Tiere am Rand des Vulkans wird. Die Eidechsen gehören zu den ältesten Arten unter den Landtieren. Sie tragen das ganze Wissen des aeolischen Kulturkreises. Wie sie zum Protagonisten des Textes, zu seinem Selbstmord stehen, erfahren wir nicht. Sie sind wissend und bleiben uns fremd. Sie werden uns von ihrem Wissen nichts verraten. Gleichmütig überdauern sie den Menschen, diesen Menschen, alle Menschen. Ein Blick vom Krater des Vulkans Stromboli, den sie „beschauten bis morgens“ (S. 77) – das ist der erratische Eindruck, der von ihnen bleibt.

Wenn nicht alles täuscht, eröffnen die beiden langen Gedichte Kurt Drawerts und Alban Nikolai Herbsts mit ihrer impliziten Poetik der Poesie neue Horizonte. Sie erweitern durch ihre räumliche Dimension die Qualität der lyrischen Formensprache. Sie rehabilitieren das Erzählen für die Lyrik. Sie konfigurieren und kontextualisieren Brüche und Widersprüche, Reflexionen

und Selbstreflexionen. Sie visualisieren in ihrer Struktur den Duktus und Gestus der poetischen Bewegung und des textuellen Rhythmus. Sie steigern die Ausdrucksmöglichkeiten der Poesie durch sinnliche Abstraktion. Sie nehmen auf, bewahren und machen lebendig, was im Roman der Gegenwart verlorenzugehen droht: stoffliche Fülle, Komplexität der Konstruktion und Formreichtum. Sie weisen der Literatur eine Zukunft.

Literatur

- Baudelaire, Ch. (1981): Die Blumen des Bösen. Gesammelte Schriften Bd. 5. Übers. v. Th. Robinson, Hrsg. v. F. Blei. Dreieich.
- Böhmer, P. (2002): Kaddish I – X. Frankfurt a.M.
- Böhmer, P. (2007): Kaddish XI – XXI. Frankfurt a.M.
- Böhmer, P. (2010): Am Meer. An Land. Bei mir. Trilogie. Ostheim / Rhön.
- Böhmer, P. (2019): No Home. Ostheim / Rhön.
- Brecht, B. (1993): Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Bd. 22.1. München.
- Cotten, A. (2016): Verbannt! Berlin.
- Drawert, K. (1992): Spiegelland. Frankfurt a.M.
- Drawert, K. (2011): Idylle, rückwärts. München.
- Drawert, K. (2011): Matrix America. In: Idylle, rückwärts. Gedichte aus drei Jahrzehnten. München. 246-264.
- Drawert, K. (2012): Provokationen der Stille. Darmstadt.
- Drawert, K. (2016): Der Körper meiner Zeit. Gedicht. München.
- Drawert, K. (2019): Lob dem Aufklärer. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 6. März 2019. 10.
- Geist, P. (Hg., 2017): Kurt Drawert. Text + Kritik 213. München.
- Grünbein, D. (2003): Vom Schnee oder Descartes in Deutschland. Frankfurt a.M.
- Heine, H. (1975): Romanzero. In: Sämtliche Schriften. Sechster Band. Erster Teilband. München.
- Herbst, A. N. (1998): Thetis. Anderswelt. Reinbek bei Hamburg.
- Herbst, A. N. (2001): Buenos Aires. Anderswelt. Berlin.
- Herbst, A. N. (2008): Aeolia. Gesang. Bielefeld.
- Herbst, A. N. (2009): Meere. Ein Roman – drei Fassungen. Hamburg.
- Herbst, A. N. (2013): Argo. Anderswelt. Berlin.
- Herbst, A. N. (2018): Aeolia. Gesang. Wuppertal.
- Herbst, A. N. (2019): Das Ungeheuer Muse. Wuppertal.
- Herbst, A. N. (2019): Wanderer. Wien.
- Müller, H. (1978): Mauser. Berlin.
- Rector, M. (2019): Paulus Böhmer. Malerpoet und Lyriker des Großformats. Hannover.
- Sachs, N. (1987): „Und Leben hat immer wie Abschied geschmeckt“. Frühe Gedichte und Prosa der Nelly Sachs. Hrsg. v. R. Dinesen. Stuttgart.
- Schieke, J. (2018): Antiphonia. Leipzig.
- Schneider, W. (2018): In der tschüssfreien Zone. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 20.11.2018. 12.
- Wittgenstein, L. (1984): Tractatus logico-philosophicus. Werkausgabe Bd. 1. Frankfurt a.M.