



2010/28 Dossier

<https://ads.jungle.world/artikel/2010/28/jetzt-redest-du>

Über die Dichter John Berryman und Jack Spicer

Jetzt redest du

Von **Stefan Ripplinger**

John Berryman und Jack Spicer. Über die Unmöglichkeit, Bekenntnisdichtung zu schreiben. Über die Unmöglichkeit, keine Bekenntnisdichtung zu schreiben.

»Je ne laisserai pas des Mémoires.«

Isidore Ducasse

Nach dem Tod Walt Whitmans (1892) wollte die US-amerikanische Lyrik lange Zeit nicht mehr bekennen. »Ich feiere mich selbst, ich singe mich selbst« – das sollte für mehrere Jahrzehnte nicht mehr möglich sein. Aber es ist auffällig, wie von Whitman völlig unterschieden der Begriff »Bekenntnis« von T. S. Eliot, Ezra Pound oder Charles Olson aufgefasst worden ist. In einem Essay postuliert Eliot: »Dichtung ist nicht das Freisetzen von Gefühl, sondern eine Flucht vor dem Gefühl; sie ist nicht der Ausdruck von Persönlichkeit, sondern die Flucht vor der Persönlichkeit. Aber selbstverständlich können nur diejenigen, die Persönlichkeit und Gefühle haben, wissen, was es bedeutet, vor diesen zu fliehen.«

Das kann allerdings zweierlei bedeuten: Dass einer, der Persönlichkeit und Gefühle hat, von der Begrenztheit seiner selbst bedrückt und angeödet wird und immer nur hinaus, hinaus will. Es kann aber auch bedeuten, dass einer der Kunst das größte Opfer bringen will – sich selbst, seine Persönlichkeit, seine Leidenschaften. »Je est un autre«, sagten sowohl Arthur Rimbaud, den Grenzen bedrückten, als auch der Mystiker Maurice Zundel, der das Opfer des Selbst forderte. Verblüffenderweise sind Flucht und Opfer aber Kennzeichen des Bekenntnisses von Whitman. Er will immerzu hinaus, mehr als irgendein anderer Dichter will er in die Welt, die ihm nie groß genug sein kann. Und indem er hinausgeht, überall zugleich ist, löst er sich auf, opfert er sich. Denn diesem »Ich feiere mich selbst, ich singe mich selbst« in Whitmans »Song of Myself« (1855) schließt sich unmittelbar an: »Und was ich wähne, das sollst auch du wähnen,/Denn jedes meiner Atome gehört dir ebensogut wie mir«. Jeder Vers dieses langen Liedes »von mir selbst« wird »dir«, den Anderen, der Welt dargebracht.

Es ist die große Kunst des »Song of Myself«, dass sich hier zwar eine ganz besondere Persönlichkeit ausspricht, die auch im Gedicht selbst Walt Whitman heißt, ein entschiedener Demokrat und Freigeist ist, 37 Jahre alt, Männer liebt, einen entlaufenen Sklaven beherbergt hat usw., aber jedem »Der und der bin ich« ein »Der und der und der könnte ich auch sein« folgt. Wie auf den Fotoporträts von August Sander ziehen sämtliche Gewerke und Typen der Vereinigten Staaten vorüber, und von all diesen singt dieses Lied, denn »Ich bin riesig, ich

umfasse Mengen« (I am large, I contain multitudes). »Walt Whitman, ein Kosmos«.

Das Ich, das sich bei Whitman bekennt, ist universell, es transzendiert sich selbst. Es besteht auf seinen Eigenheiten allein deshalb, um allen andern ihre Eigenheiten zuzugestehen. Es kapselt sich nicht ab. Dagegen findet sich ein Ich, das sich abkapselt, das den Anschluss verloren hat, das sich fürchtet, das zweifelt, im »Love Song of J. Alfred Pufrock«, den Eliot 1918, ein Jahr vor dem erwähnten Essay, geschrieben hat. »Lass uns denn gehen, du und ich/Wenn der Abend gegen den Himmel ausgestreckt ist/Wie ein Patient, der, mit Äther betäubt, auf der Pritsche liegt«: Mit diesen Versen, sollte John Berryman später schreiben, beginne die Moderne.

Es ist nicht die Moderne als Fortschritt, die Whitman so enthusiastisch besungen hat, sondern eine, die sich in eine stillgestellte Tradition nicht länger eingebettet fühlt. Am Himmel zieht der Abend der Menschheit auf, die ausgestreckt wie Jesus Christus am Kreuz, aber chloroformiert, empfindungslos ist. Von Lazarus, von Prinz Hamlet ist in diesem Gedicht zu lesen, nirgendwo von Eliot selbst, aber in den Masken des Leidenden und des Narren scheint einer umherzuirren, der nicht mehr für alle sprechen kann und vielleicht gerade deshalb für viele spricht. »Pufrock« ist noch Bekenntnis, wenn auch ein mythologisch überhöhtes. Selbst dieses will der reifere Eliot, will die Generation von Ezra Pound, Gertrude Stein und William Carlos Williams überwinden. Sie alle wollen zu nüchternen, objektiven und subjektlosen Formen vordringen. Louis Zukofsky fordert in einem Gedicht, die »Ichs«, englisch »I's«, sollten von nun an wie »eyes«, Augen, ausgesprochen werden. Die neue Poetik ruft mit Edmund Husserl: »Zurück zu den Sachen!« Sie fordert eine unsentimentale, unpsychologische, bildreiche, aber metaphernfreie Dichtung. Sie entmachtet die stolzen Bekenner von Religion, Politik und Ego und trennt nebenbei die US-amerikanische Dichtung von der stickigen Empfindsamkeit Europas ab.

Doch nach dem Zweiten Weltkrieg erscheint die objektivistische Doktrin manchen wie ein Joch. »Der Dichter ist ein Schöpfer (maker), kein Kommunikator«, hatte der Kritiker Cleanth Brooks erklärt. Als »maker« hat sich auch der Objektivist Charles Reznikoff bezeichnet, aber haben sich seine Gedichte nicht auch an einen Leser gewandt? Ist sein langes Gedicht »Holocaust« nicht auch ein Schrei? Wenn aber das Gedicht schreien oder wenigstens rufen, wenn es ansprechen kann, dann ist sein Verfasser auch ein »Kommunikator«, und dann kann Appell über Aussage siegen.

Es kommt vor, dass einer nicht von Anderen und Anderem, sondern zu Anderen sprechen will. Dass er von sich, von sich allein, sprechen muss, nicht wie Whitman von sich als einem idealen Bürger, nicht wie Williams oder Reznikoff von sich als von einem Beobachter, sondern von seinem Leben und Sterben als, wie Franz Rosenzweig geschrieben hat, einer »eingeschlossenen Einheit«. Lange vor der Beat Poetry, gewissermaßen als ihre bürgerliche Vorhut, bildete sich gegen die akademischen Übereinkünfte eine Bekenntnisdichtung aus, deren Verfasser sich paradoxerweise alle darin einig waren, dass sie nichts auf der Welt mehr verabscheuen als das Bekenntnis.

Bitte keine Beichte

Delmore Schwartz, Robert Lowell und Elizabeth Bishop bezogen auf unterschiedliche Weise und in unterschiedlichem Maße wieder egozentrische Positionen. Es könnte die Egozentrik des Leidenden sein. John Berryman und Sylvia Plath schienen die Turbulenzen ihrer Leben auf eine Weise zu spiegeln, dass mancher Leser, manche Leserin den kategorialen Unterschied zwischen Wort und Wahrheit nicht mehr hat sehen können. Dennoch erklärte Bishop 1972, sie sei all diese Gedichte »über Mütter und Väter und das Sexleben usw. so satt«. John Berryman (1914–1972), dessen späte Gedichtsammlungen auf fast exhibitionistische Weise autobiografisch sind, hat

dennoch zur selben Zeit auf die Frage, wie er es aufnehme, wenn ihn einer »Bekennnisdichter« nenne, geantwortet: »Mit Wut und Verachtung! (...) Das Wort bedeutet nichts. Bei ›confession‹ denke ich an einen Beichtstuhl, wo ich mit einem Priester reden kann. Ich bin aber nicht mehr zur Beichte gegangen, seit ich zwölf war.«

Berryman hat sich zwar für Whitmans Persönlichkeit und gegen Eliots Unpersönlichkeit erklärt, jedoch hinzugefügt, im Gedicht spreche niemals der tatsächliche Autor, »mit Adresse, einer Sozialversicherungsnummer, Schulden, Vorlieben, Erinnerungen, Erwartungen«. Allerdings heißt es in seinen »Antitheses« von 1971: »Ich wohne in der Arthur Ave., S.E., Nr. 33 / &schreibe meist von hier.//Mein Schaukelstuhl ist dunkelblau, steht in einer Ecke / &wackelt, während meine Gedanken dahintreiben. / Der teurere Schaukelstuhl meiner Frau, mit Flickendecke, / steht fünf Fuß entfernt&wackelt nicht.« In demselben Gedicht enthüllt er auch, welche Bücher von Victor Hugo er schätzt und dass W.H. Auden, als er ihn zum ersten Mal traf, zwei unterschiedliche Socken trug. Es fehlen also nur noch die Sozialversicherungsnummer und der Kontostand.

Doch werden diese Offenbarungen so faktisch und feststellend gegeben, dass man dieses Gedicht mit einem von Reznikoff oder Williams verwechseln könnte. Auch stellt sich die Frage, ob der »Walt Whitman«, der in Whitmans Gedicht vorkommt, mit dem Autor identisch sein kann, und ob der Leser eines so anspielungsreichen Gedichts wie »Antitheses« bei »Arthur Ave.« lediglich an eine Straße in Minneapolis und nicht auch an den König der Artus-Sage denkt. Es stellt sich also die Frage, was einer autobiografischen Information widerfährt, wenn sie in ein Gedicht, nicht nur ein bekenndes, eingeht.

In ihrer ursprünglichen Bedeutung ist die »Confessio« tatsächlich mit der Beichte verwandt. Augustinus bekennt (im Jahr 400) seine Sünden, jedoch nicht allein, um eine persönliche Schuld abzutragen, sondern auch, um einen Glauben zu verkünden. In dieser Tradition stehen auch Whitman und noch Allen Ginsbergs »Howl« (1955). »I saw the best minds of my generation destroyed...« Das Selbst ist zwar die notwendige Voraussetzung des Bekenntnisses, doch es will nicht von sich allein künden. Es bekennen sich die Frommen und die Utopisten, die Unterdrückten und die Verfemten, nicht um ihrer selbst, sondern um ihrer Brüder willen. Doch wenigstens so alt wie das politisch-religiöse ist das Bekenntnis auf eigene Rechnung. Es hebt spätestens mit den schockierend offenerzigen Gedichten des Archilochos (680–645 v.u.Z.) an, erlebt einen Höhepunkt mit der Klage des Abaelard (entstanden um 1132), hat aber auch Moore seichter

»Selbstverständigungslyrik« hervorgebracht. Von der Autobiografie unterscheidet es sich, weil es deklamiert, anspricht, ruft. Bekenntnis in diesem emphatischen Sinn ist in Berrymans spätester Lyrik nicht zu finden, wohl aber in seinem Meisterwerk, den »Dream Songs«, von denen die ersten 77 im Jahr 1964 erschienen. Doch in ihnen tritt gar kein Berryman aus der Arthur Avenue in Minneapolis auf, sondern ein Mann namens Henry. Henrys Partner in diesem wüsten Stück ist ein Scherzbold, der in einem black slang spricht und ihn stets als »Bones« adressiert. Seinen ersten Auftritt hat der Partner im zweiten »Dream Song«: »- Sir Bones, or Galahad: astonishin/yo legal&yo good. Is you feel well?« Man könnte vermuten, dass dieser Partner Tambo ist, denn Tambo und Bones hießen die sogenannten corner men im Vaudeville. Es waren schwarz angemalte Weiße, standup comedians, die sich während der Umbaupausen, jeder in seiner Ecke stehend, derbe Scherze an den Kopf warfen. »Bones« ist nicht vom Knochenmann, sondern von dem gleichnamigen Würfelspiel abgeleitet. Aber es wird bald deutlich, dass der als »Bones« angesprochene Henry sehr sterblich ist. Henry teilt mit seinem Autor Süchte und Triebe, den bürgerlichen Hintergrund und die

Verzweiflung. Sein ungenannter Partner dagegen figuriert als Stimme der Vernunft. Vor dem Scherbenhaufen von Henrys Leben steht er mal mit Mitleid, mal mit sanftem Spott. Simpler, praktischer, lebenstauglicher als Henry, ist er doch ebenfalls ein belesener Mann, denn er spricht, wie gesehen, den Unhold schon beim ersten Mal mit »Galahad« an; Galahad war der reinste unter den Rittern des König Artus.

In das mal schreiend komische, mal makabre Gespräch dieser beiden corner men mischt sich noch eine dritte Stimme, ein lyrisches Ich, das von der persona Henrys wenigstens perspektivisch unterschieden ist, sich aber mit ihr vermischen kann. Die »Dream Songs« sind ein aus Aufzeichnungen von Träumen und Albträumen Berrymans entwickeltes Theaterstück in jeweils drei Sextetten, eine Mischung aus Shakespeare und Minstrel Show, jive und pessimistischer Philosophie, geschliffenen Sentenzen und dysgrammatischen Satzbrüchen. Man könnte damit die Diskussion über das Bekenntnis in der Dichtung beenden und mit Robert Lowell erklären, es sei besser, seine Gefühle in einen Macbeth oder Henry als in ein Bekenntnis zu investieren, denn das scheint hier gelungen. Ein Dichter hat seine Raubtiere dressiert, seine libidinösen und destruktiven Teilpersönlichkeiten in ein Drama von hoher Kunstfertigkeit verwandelt.

Doch die Verwandlung ist hier und da noch nicht abgeschlossen, Idiosynkratisches, Rein-Persönliches ragt stachlig heraus. »(In) a modesty of death I join my father / who dared so long ago leave me« (In einer Demut des Todes geselle ich mich zum Vater / der ehemals gewagt, mich zu verlassen), heißt es im »Dream Song« Nr. 76, überschrieben mit »Henry's Confession«. Wer könnte über diesem Titel vergessen, dass der Vater von Berryman sich umgebracht hat und er selbst diese Verse, wenige Jahre später, wahr machen sollte? Nicht nur hier wird das Bekenntnis, ja die Beichte thematisiert, auch in dem berühmten »Life, friends, is boring« des 14. und in der Mordphantasie des 29. »Dream Song«: »But never did Henry, as he thought he did, / end anyone and hacks her body up / and hide the pieces, where they may be found. / He knows: he went over everyone, & nobody's missing. / Often he reckons, in the dawn, them up./Nobody is ever missing.« (Aber nie hat Henry, wie er selbst dachte, / irgendeine abgemurkst und ihren Körper zerstückelt / und die Teile versteckt, wo sie gefunden werden können. / Er weiß es, er ist sie alle noch einmal durchgegangen & keine wird je vermisst. / Oft zählt er, im Zwielflicht, sie zusammen. / Niemand wird je vermisst.)

Das ist nun ein seltsames Bekenntnis, denn erst glaubt einer zu wissen, dass er niemanden umgebracht hat, und noch im selben Atemzug wird er zum Serienmörder, der nur deshalb ungestraft geblieben ist, weil seine Opfer nicht vermisst werden. Er will übrigens gar nichts verstecken, sondern legt die Leichenteile ab, wo sie gefunden werden können. Doch niemand findet die zerhackten Körper, niemand nimmt Henrys Geständnis ernst, und niemand vermisst einen anderen. Dass keine und keiner vermisst wird, trifft auf ihn zuerst zu. Es klagt hier einer über die Abgeschiedenheit der andern und meint die eigene Abgeschiedenheit, die mit einem Verbrechen am einfachsten zu erklären ist; Massenmörder sind selten sehr beliebt. Anders als bei der Beichte bekennt einer nicht eine Schuld, sondern bürdet sie sich im Bekennen auf. Das Bekenntnis wird als poetisches Verfahren kenntlich.

Ein Bekenntnis setzt eine Verbindung zweier Subjekte voraus, die, auch wenn gewöhnlich nur einer spricht oder schreibt, aufeinander bezogen sind. Der Hörer oder Leser ist dabei nicht bloß passiver Empfänger oder stummer Beichtvater, sondern einer, der etwas erwartet, etwas sucht, etwas vermisst. Und er wird selbst vom Bekennenden erwartet, gesucht, vermisst. Doch gehört es zu den Einsichten der reifen Literatur, dass diese beiden niemals zusammenkommen können.

Weder Orpheus noch Eurydike

Während Berryman in seinen frühen, theaterhaften »Dream Songs« das Bekenntnis und sein Scheitern allegorisch behandelt, werden die späten, je autobiografischer und direkter sie werden, umso spukhafter, etwa die Klagen über den Tod von Delmore Schwartz (Nr. 146ff.), der als Gespenst auftritt, das Henry heimsucht, »the new ghost / haunting Henry most«. Merkmal allen autobiografischen Schreibens ist es, dass es die Lebenden, von denen es berichtet, in Gespenster verwandelt, und alle Toten zu einem scheinhaften Leben erweckt. So wie in Charles Olsons »As the Dead Prey Upon Us« (Als wir zur Beute der Toten wurden) die tote Mutter zurückkehrt zu den »Augenblicken, die sie nicht gelebt hat«, so kann das Gedicht ein Medium sein, in dem das Ungelebte, Verlorene sich manifestiert. Das ist ein Motiv der Dichtung Jack Spicers (1925–1965), von dem gleich die Rede sein wird.

Doch sei zunächst mit Blick auf Berryman festgehalten, dass nicht eine tatsächliche oder unterstellte Nähe von Gedicht und Leben das persönliche Bekenntnis ausmacht, sondern ein verzweifelter Gesprächsversuch. Nicht, was, sondern dass du bekennen willst, entscheidet. Es ist leicht, etwa mit Eric Downing, zu behaupten, das in der Literatur »anwesende Selbst« sei »immer ein poetischer Trug«. Das macht den Dichter aber nicht zum Betrüger. Das macht ihn auch nicht zum Narren, der den Unterschied zwischen einem Gedicht und einer Unterhaltung mit Freunden nicht einsehen könnte. Im Gegenteil hält er mit dem Bekenntnis die oft übersehene Qualität der Dichtung fest, Anruf ohne Antwort zu sein.

Das Bekenntnisgedicht folgt dem Schema »Jetzt rede ich«. Doch sowohl das »Jetzt« als auch der Präsens des »rede« und das Reden selbst und schließlich auch das »Ich« werden ihres natürlichen Ortes beraubt. Das hat zur Folge, dass eine Aufforderung, eine Bitte, eine Drohung vom Gedicht selbst suspendiert werden. Es hebt die Verträge und Konventionen der Sprechhandlung auf. »Leben, Freunde, ist langweilig. / (...) Leute langweilen mich, / Literatur langweilt mich, besonders große Literatur / Henry langweilt mich«. Das kann gerade der, den diese Zeilen ansprechen, weder ernst nehmen noch belächeln. »Niemand hört der Dichtung zu«, heißt es in einem Gedicht Spicers; ein Vers, den nur verstehen kann, wer ihm genau zuhört. Je stärker das Gedicht, umso weniger berichtet es, umso weniger verpflichtet es. Es verpflichtet nicht nur nicht zu einer Reaktion, es führt sie ad absurdum. Das Bekenntnisgedicht skandalisiert diesen Umstand, denn es ruht nicht in sich, sondern schreit ins Leere oder hustet in den Wind. Die Bekenntnisse Berrymans sind kein lyrischer Ersatz für Beichten und Bitten, sondern klangvolle Manifestationen ihres Verstummens.

Insofern sind sie von den »dead letters« oder unzustellbaren Briefen der Gedichte Spicers gar nicht so weit entfernt, auch wenn diese Briefe ohne Absender abgeschickt worden sind. Spicer hat zum Vergnügen seines sehr kleinen Publikums stets behauptet, seine Gedichte stammten gar nicht von ihm selbst, sondern seien ihm von Marsianern diktiert worden. Zwar träten die Aliens in sein Zimmer ein, ließen sich in seinem Mobiliar, nämlich seinen Wörtern, nieder, drückten deshalb ihre Botschaften in seinem Stil aus, aber er selbst beschränke sich als Dichter darauf, Empfänger, Briefkasten, Radio zu sein.

Sowohl in seinen Vorlesungen als auch in seinen späten serial poems hat Spicer aus dem skurrilen Einfall des Diktats eine durchaus plausible, strikt antikonfessionelle Poetik entwickelt. Sie verdient auch deshalb besondere Aufmerksamkeit, weil sie sich von der Bekenntnisfeindschaft Eliots oder der Objektivisten klar unterscheidet. Bei Spicer gibt es weder Sachen, die zu erkennen wären, noch eine Persönlichkeit, die sich opfern müsste, es gibt nur noch ein Sprach- und Machtspiel. Der von allen Spielen, ob Bridge, Puzzle, Schach oder Tarot, begeisterte Mann betrieb eines mit tödlichem Ernst: die Dichtung, und mit ebensolchem Ernst verfolgte er ein anderes: den Baseball.

Der Autor war für ihn ein catcher (Fänger) und kein pitcher (Werfer), vielmehr ein catcher, der sich vorstellt, er wäre ein pitcher. Der batter (Schläger) aber sei »der Marsianer, das Gespenst, der Geist« und Gott »ein großer, weißer Baseball«. Spicer hat bei dem Georgianer Ernst Kantorowicz studiert, weshalb sein eigener Zirkel gelegentlich »the Spicer kreis« genannt worden ist. Sowohl einen Hang zur Geheimnistuerei als auch eine besondere Vorliebe für alte Literatur, Geoffrey Chaucer oder Thomas Malory, übernahm er von seinem Meister. Bei Spicers Versammlungen oder »magic workshops« blieb, nach Auskunft eines Mitglieds, »nichts ausgeschlossen außer das Ego«.

Umso auffälliger, dass in dem Gedichtband, in dem die Idee des Diktats am stärksten zu Tage tritt, »The Heads of the Town Up to the Aether« (1960), sich wie überall bei Spicer ein »Ich« und namentliche Hinweise auf seine Liebhaber finden; hier auf »Jim« (James Alexander). Mehr noch, den zweiten Teil des Buches bildet eine »Fake Novel About the Life of Arthur Rimbaud«. Die Biografie, die Spicer ausschließen wollte, scheint als phantastische zurückzukehren. Man fühlt sich an die Versuche schwuler Dichter und Künstler erinnert, ihr Leben im Mythos um den schönen und wilden Rimbaud zu spiegeln; am bekanntesten David Wojnarowiczs Fotoserie »Arthur Rimbaud in New York« (1978/79), die einen jungen Mann mit Rimbaud-Maske zeigt, der fixt, masturbiert und durch düstere Gegenden streunt.

Doch Spicer geht es nicht um eine erfundene Lebensgeschichte, sondern um die Verwandlung von Biografie in Sprache. Wenn unsere Leben Wörter werden müssen, warum nicht Scrabble mit ihnen spielen? »Es gab eine Poststation für unzustellbare Briefe in jedem Dorf Frankreichs, in jeder Stadt, selbst einer von der Größe von Paris. Und die gibt es noch immer. Rimbaud wurde in der Poststation von Charlieville geboren. Er war ein dickes Kind (...) und wurde ein Telegramm.« Solche Prosa und erst recht die Gedichte sind viel zu kalkuliert, um für eine écriture automatique gehalten werden zu können. Sie verwandeln auch nicht wie die »Dream Songs« notierte Alpträume. Sie radikalieren vielmehr Olsons Idee eines »projektiven Verses« und »kommen von außen statt von innen«. Eine Dichtung, die von außen kommt, hätte ihr Recht darin, dass alle Dichtung aus Wörtern besteht und Sprache fait social, nicht fait personnel ist. Was immer wir sagen, wird ein fremdes Ding, weil es ein Sprachding wird. Doch heißt das auch schon, dass Dichtung mit dem Außersprachlichen gar nichts zu tun hätte? Spicer hat in seinen »Vancouver Lectures« vehement bestritten, ein Gedicht könne, wie Robert Creeley es behauptet hat, von der Sprache selbst diktiert sein.

Wäre das der Fall, dann wäre die Frage, was in Poststationen für unzustellbare Briefe über den Tisch geht, überflüssig. Sprache dient zwar der Kommunikation, aber ist selbst noch keine; ohne Zustellung keine Unzustellbarkeit. Auch wenn wir nun nicht mehr wissen, wer da übers fair territory rennt und gelegentlich die foul lines überschreitet, geht es noch immer um ein Spiel, um einen Austausch, in dem das Gedicht so etwas ist wie der Ball, der vom Leser gefangen werden muss – nicht, um ihn zu untersuchen, sondern um ihn abzugeben. Anders als bei Berryman, der sein Leben als Burleske aufführt, gibt es in Spicers Welt weder Stück noch Bühne, nur mehr Manöver und Medien. Sprache wird nicht mehr in ihrer abbildenden, sondern in ihrer »operativen« Funktion gesehen, wie Spicers Freund Robin Blaser gesagt hat. Das Gedicht soll nicht länger den Autor ausdrücken, sondern darf ihm sogar widersprechen. Es darf hässlich sein, es darf anstrengend, es darf böse sein, solange es nur etwas tut.

Spicers Buch spielt im Jenseits, wie bei Olson sind diese Gedichte zur Beute von Toten geworden. Nach Dantes Schema ist die Szene nacheinander im Inferno, im Purgatorio und im Paradiso angesiedelt. Dante, bemerkt Blaser dazu, war der erste Dichter nach Diktat; Beatrice war nicht die Erfindung Dantes, sondern er die ihre (bekanntlich zitiert sie ihn zu sich). Den

ersten Teil von »The Heads of Town«, also das Inferno – ironisch mit »Homage to Creeley« betitelt – hat Spicer an »Orphée« angelehnt. In dem Stück (1926) und dem Film (1950) von Jean Cocteau vernimmt ein von seinem Erfolg angeödeter Dichter, Orpheus, chiffrierte Botschaften in einem »voiture qui parle«, vulgo aus einem Autoradio; er begreift, dass diese absurden Sätze stärker sind als seine eigenen Verse: »Der Vogel singt mit seinen Fingern« oder »Die Spiegel täten gut daran, länger zu reflektieren«.

Mit der Dichtung »von außen« endet paradoxerweise die Liebesdichtung. »Eurydice« reimt sich bei Cocteau auf »service«, Eurydike ist eine für Kunst wenig empfängliche Hausfrau, bei Spicer fehlt ihr der »Kopf«; allenfalls die »Hose des Jungen« erinnert an sie. Darin drückt sich auch Misogynie aus, aber die Abwesenheit des traditionellen Liebes- und Gedichtobjekts hat jedenfalls bei Spicer noch zwei weitere Gründe.

Zunächst die völlige Verfallenheit an den Tod: Eurydike, das lebendige Objekt der Liebe, ist für die Dichtung gar nicht erreichbar. »Du schreibst Gedichte / Für Tote«. Außerdem ist der Transport von poetischen Botschaften, die Post, stärker als ihr Inhalt. Nicht nur spielt wie in »Orphée« das Auto eine große Rolle in diesem ersten Teil des Gedichtbandes, seine drei Abschnitte sind auch drei Protagonisten des Films gewidmet, der Prinzessin des Todes und ihren beiden dienstfertigen Geistern, dem Epheben Cégeste und dem Chauffeur Heurtebise. Diese Drei sind eilige Transporteure, Mittler, Reisende, sie wechseln mit Orpheus vom Diesseits ins Jenseits und zurück, Cégeste funkt die seltsamen Sätze, Heurtebise ist, nach Spicers eigener Auskunft, »ein Engel, das bedeutet im Griechischen: ein Bote«.

Es fehlt Orpheus selbst. Man darf zwar vermuten, dass die Figur des altmodischen Dichters, der in Cocteaus Film von Beatnik-Bacchanten gelyncht wird, Spicer, dem erklärten Hasser der Beat Poetry, nicht fern war, aber er hält sich ja nicht für einen Autor.

Zufällig sind in »Vertigo« (1958) Spicer und ein Freund kurz in einer Menschenmenge zu sehen, die auf Kim Novak starrt. Alfred Hitchcocks Film stellt bekanntlich die Frage: »Glaubst du, dass jemand aus der Vergangenheit, jemand, der tot ist, in ein lebendiges Wesen eindringen und von ihm Besitz ergreifen kann?« Am Ende erweist sich die Frage als der Bluff eines Mörders. Beides, der Spuk und der Bluff, sind charakteristisch für die Literatur des späten Spicer, der sowohl die Fremdheit und Feindseligkeit als auch die jenseitige Macht des Gedichts beschwor.

Gegen den Beat

Bei Berryman wie bei Spicer wird der Leser direkt und indirekt adressiert, bei beiden erscheint das mehr wie eine spiritistische Sitzung, allerdings eine, bei der gelacht werden darf. »Hey, out there! (...) I have a sing to shay«, albert Berryman, »Strange, I had words for dinner / Stranger, I had words for dinner / Stranger, strange, do you believe me?« wandelt Spicers Abzählverse ab. Während Berrymans lesende, hörende Freunde abwesend sind, den Sprecher nicht vermissen, erklärt Spicers Buch, der »Logos« oder »Lowghost« habe das Publikum »verdammte«. Zu diesem Publikum zählt aber der Dichter selbst, er selbst ist der »Fremde« oder »stranger«, der sich zwar aus einem Wort, »strange«, ergibt, also eine Art Halluzination der Sprache ist, aber doch für voll genommen werden sollte, denn es sind du, ich und Spicer selbst gemeint. »Stranger, / I had bones for dinner«; in der letzten Strophe werden die Wörter zu Knochen.

Wie aber kommt, da Eurydike fehlt, Jim ins Spiel? Und wer ist »ich«? Am Ende von »A Textbook of Poetry«, des dritten und letzten Teils von »The Heads of Town«, heißt es: »Und nun kommen die Sachen für Jim an ein Ende, ich kann nichts sehen, was darüber hinaus ginge. So wie eine falsche Nase, wo eine richtige fehlt. Gesichtslose Leute. Der wirkliche Klang der Toten. Eine Tompetenfanfare, die verkündet, dass sie da und am Leben waren. Ihre Silberstimmen. Am

Leben sein. Wie die Klänge, die lebendige Leute anhaben. Wie das Wort Jim, ganz besonders – mehr als irgendein anderes Wort.«

Spicers operative Dichtung ließe sich als Baseball-Match vorstellen, bei dem der Dichter Mitspieler und Zuschauer zugleich ist. Dem Dichter ist, wie bereits erwähnt, die Funktion des catcher zugeordnet. In einem späten Gedicht heißt es über die pitcher, sie seien »offensichtlich nicht menschlich. Sie haben die Geister von Toten in sich.« Der Ball erreicht den Dichter also wie eine Botschaft aus dem Jenseits, wie aus dem Autoradio von Cocteau's Rolls Royce. Der Dichter kann sie nicht deuten, nur weitergeben. Die Distanz, die dabei überwunden wird, spiegelt die von der Sprache, vom »Logos«, erzwungene Abspaltung vom »Bios«. Das gibt diesen Texten ihren makabren, gespenstischen Ton, der ihrer sonst spielerischen, spöttischen Art zuwiderläuft. Die Abspaltung hat ihren Grund in der Erfahrung aller, die auf Sprache reflektieren: Sobald Wörter aufs Papier finden, handeln sie nicht mehr von lebenden Personen. Der Name des Geliebten wird zu einem »Wort«, zu einem »Klang«, der zwar denen ähnelt, in den lebendige Leute sich kleiden (ihre Namen), aber nun für alle Zeiten zum »wirklichen Klang der Toten« geworden ist. Der Dichter nimmt deshalb an, dass der Geliebte, indem er in die Dichtung eingeht, auch ins Reich der Toten eingegangen ist und nicht wieder zurückkehren kann. Damit ergibt sich aber, dass diese betont antikonfessionelle Dichtung doch ein Bekenntnis enthält – das, nicht mehr bekennen zu können. Denn es bekennen sich nur die Lebendigen, die Toten erinnern lediglich mit »Silberstimmen« daran, dass sie »da und am Leben waren«. Sie können nichts mehr wollen.

So wird der Ritter Galahad – bei Berryman ein Don Quichotte – bei Spicer zwar wieder in seine alte Funktion eingesetzt; er sucht, findet und sieht den »Heiligen Gral«. Doch der »Gral ist so gewöhnlich wie Ratten oder Tang, / Nicht verloren, aber deplatziert. / Jemand sucht nach einem Brief (letter), der irgendwo im Haus liegen muss, / Doch kaum gefunden, lief's nicht besser für den Brief.« No better for the letter. Whitman und Galahad, heißt es im selben Gedicht, seien »beide mit derselben Botschaft in ihren Kehlen geboren« worden, doch ihr Versuch, sie auszusprechen, war närrisch – »als ob/Wörter oder Dichtung dich retten könnten«.

Spicer starb mit 40 Jahren – am Suff, wie manche, an der Dichtung, wie seine Freunde sagen –, Berryman, ebenfalls ein heftiger Trinker, stürzte sich mit 57 Jahren von der Washington Avenue Bridge in Minneapolis. Es liegen nur elf Jahre zwischen diesen beiden Dichtern, aber sie gehören unterschiedlichen Welten an. Es trennt sie die Möglichkeit des Subjekts, an die sich der Ältere noch geklammert und das der Jüngere in eine Spielfigur verwandelt hat. Berrymans Lösung ist die spätbürgerlich-individuelle, Spicers, der, wie schon sein Vater, Kommunist war und sich 1950, als er den »oath of loyalty« verweigerte, um eine Universitätskarriere brachte, ist die nachbürgerlich-kollektive.

Bekenntnis ist nicht nur an die Möglichkeit des Subjekts, sondern auch an die eines Gesprächs geknüpft, denn Bekenntnis ist Anruf, Bitte, Klage. Auch ein Gespräch gibt es bei Spicer nicht mehr, denn aus gerichteter Kommunikation ist Sprachspiel geworden. Ein todernstes Spiel, in das sein Leben selbst eingeht und in dem er ihm wie etwas Totem begegnet. Was dann passiert, ist einigermaßen unberechenbar. Verantwortung ist in diesem Modell nicht mehr zu begründen, und es gibt wohl auch deshalb sehr verantwortungslose Gedichte von ihm, wenigstens ein antisemitisches und wenigstens ein misogynies, beide fast karikaturhaft zugespitzt.

Sein Herausgeber Peter Gizzi hat gesagt, dass »Dissens« Spicers Utopie gewesen sei. »Weil eine Gemeinschaft unterschiedlicher Leute nicht im Konsens zusammenleben kann, ohne zur Tyrannei zu werden, setzte er seine ganze Hoffnung auf den Wert des Dissens, darauf, dass der Streit immer weitergeht und dass sich eine heterodoxe Situation einstellt.« Aber das wäre bloß

eine ästhetisch-politische Erklärung, keine moralische Rechtfertigung solcher hate poems, die erwiesenermaßen verschiedene Zeitgenossen verletzt haben.

Es lässt sich nicht vorstellen, dass Spicer einen Text wie »The Imaginary Jew« hätte schreiben können, in dem Berryman 1945 den Antisemitismus seiner Jugend überwindet. Doch sei zugestanden, dass es sich dabei um eine Prosa handelt, die die Frage von Subjekt und Sprache weniger fordernd stellt als ein Gedicht. »Wo wir sind, das ist ein Satz«, zu dieser Einsicht Spicers sind die »Dream Songs« ebenso gekommen, denn zu Sätzen geworden, sind wir nicht mehr die, die sie ausgesprochen haben. Und wer bürgt für die Taten eines abgespaltenen Ich?

Der Autor dankt Manfred Bauschulte für den Hinweis auf Jack Spicer.

Quellen:

John Berryman: »The Freedom of the Poet«. New York 1976 (darin auch »The Imaginary Jew« (1945); meine Übersetzung dieses Texts: <http://jungle-world.com/heuteblog/200/>)

Ders.: »Collected Poems 1937-1971«, hg. v. Charles Thornbury. New York 1989

Ders.: »The Dream Songs«. New York 2007

Robin Blaser: »The Fire. Collected Essays«, hg. v. Miriam Nichols. Berkeley u.a. 2006

Michael Davidson: »Incarnations of Jack Spicer: »Heads of the Town up to the Aether«, »Boundary 2«, 1/Herbst 1977

Eric Downing: »Artificial I's. The Self as Artwork in Ovid, Kierkegaard, and Thomas Mann«. Tübingen 1993

T. S. Eliot: »Prufrock«, in ders.: »The Complete Poems and Plays«. London 1969

Ders.: »Tradition and the Individual Talent«, in ders.: »Selected Essays«. London 1997

Lewis Ellingham und Kevin Killian: »Poet Be Like God. Jack Spicer and the San Francisco Renaissance«. Hanover, London 1998

Adam Kirsch: »The Wounded Surgeon. Confession and Transformation in Six American Poets«. New York, London 2005

Robert Lowell: »John Berryman«, in ders.: »Collected Prose«, hg. v. Robert Giroux. New York 1987

Charles Olson: »Selected Writings«, hg. v. Robert Creeley. New York 1966

Charles Reznikoff: »Holocaust«. Boston 2007

Jack Spicer: »The House That Jack Built. The Collected Lectures«, hg. v. Peter Gizzi. Middletown 1998

Ders.: »My Vocabulary Did This To Me. The Collected Poetry«, hg. v. Peter Gizzi und Kevin Killian. Middletown 2008

Peter A. Stitt: »The Art of Poetry No. 16. John Berryman« (Interview), »The Paris Review«, 53/Winter 1972

Walt Whitman: »Song of Myself«, in ders.: »Leaves of Grass« (Deathbed Edition). München 1987

Louis Zukofsky: »Prepositions +. The Collected Critical Essays«. Hanover, London 2000