

Hermann Korte (Universität Siegen)

Wulf Kirstens Porträtgedichte

Wulf Kirsten – ein Lyriker der ehemaligen DDR und bis heute einer der bekanntesten Verfasser von Naturgedichten – repräsentiert einen Autortypus, den es literaturwissenschaftlich noch weithin zu entdecken gilt. Im Folgenden gilt die Aufmerksamkeit einem Kreis von Texten, die zum literarischen und kulturellen Bezugsfeld des Dichters gehören.

Wie eng Kirstens Porträtgedichte mit den Landschafts- und Naturgedichten verwandt sind und mit ihnen eine ausgeprägte Werkeinheit bilden, lässt sich an einer Passage aus dem programmatischen poetologischen Essay *Landschaft im Gedicht* demonstrieren, die überraschende Analogien zur lyrischen Porträtkunst offenbart: „Konzentration auf ein relativ kleinteiliges, überschaubares Segment Welt hieß, unter gegebenen politischen Bedingungen mit ihren Abschottungen aus der Not eine Tugend zu machen, indem das Terrain, in dem ich mich einigermaßen auskannte, um so gründlicher ausgeforscht werden konnte.“ (Kirsten 2009a, 36f.) Ist hier von Landschaft die Rede, so tritt im Porträt die Segmentierung und „Konzentration“ beinahe noch deutlicher hervor, bezogen auf eine bekannte wie auf eine unbekanntere, im Gedicht erinnerte Person, die in der Tat zum Gegenstand einer ‚gründlichen Ausforschung‘ auf dem begrenzten „Terrain“ eines lyrischen Textes wird. Vor diesem Hintergrund ist auch eine andere Passage des zitierten Essays zu verstehen, die noch stärker motiviert, Kirstens Porträtgedichte im lyrischen Werkkontext zu lesen und nicht als Spezialgenre zu separieren: „Zur Entwicklungsgedichte des Raums wie des reflektierenden Individuums gehören auch die Lebensgeschichten der anderen. Die Konvergenz von Landschaft und Biographie bilden ein poetologisches Programm“ (ebd., 43).

Den Auftakt eines kleinen Durchgangs durch Kirstens Porträtkunst macht der Epitaph für den Großvater, das Gedicht *Grabschrift* (1968), an dem bereits Grundzüge der Porträttechnik studiert werden können und

dem die Widmung „für meinen großvater / Gustav Moritz Leberecht Kirsten (1873–1907)“ eingeschrieben ist (E 38):¹

ein handwerksbursche aus Sachsen
unterwegs nach Berlin
mit zwei talern im hosenbund.
gegenläufig der frost,
eben noch laubscherer,
der wird seiner habhaft,
legt sich ins mittel.
fährt mit der raubbank
waldkundig unter den sternorten
im winterdunkel hin,
heftet dem schläfer die mürben sohlen
fest an den Walterschen forst
vor Teltow in der Mark,
maßregelt leib und leben
unterm bettelmantel,
nimmt noch zu protokoll das stiefelmaß,
ruht jäh auf einer silbe,
erwartet so die sprachfindung
des amtvorstehers von Groß-Beeren.

Die Eingangsverse sind lakonische Notizen ohne jede poetisierende Ausmalung. Mehr ist kaum nötig, um die Umriss der Person zu skizzieren und mit einer kleinen Geschichte vom Handwerksburschen auf der Wanderung zu verbinden. Die *grabschrift* hat nichts anderes als ein Handwerksburschen-Erlebnis in geraffter Form aufnotiert und doch ein ganzes Leben umgriffen und zugleich ein Stück preußisch-wilhelministischer Geschichte irgendwo „vor Teltow in der Mark“ aufgedeckt, erzählt aus der Perspektive von unten, kurz aufgeblendet und abrupt beendet.

Kirstens Reflexionen auf den Gang der Geschichte konkretisieren sich in der unverwechselbaren Individualität und Widerständigkeit des Porträtierten. Das Gedicht basiert auf den je individuellen Konturen und hebt unverkennbare eigene Signaturen hervor. Nie ist das Porträt nur ein

1 Die Sigle „E“ verweist mit der entsprechenden Seitenzahl auf Wulf Kirsten (2004): *Erdlebenbilder. Gedichte aus fünfzig Jahren. 1954–2004*. Zürich: Ammann.

Exempel für eine Epoche oder ein geschichtsphilosophisches Dogma. Die Individualität bildet die Grundlinie, von der aus das Porträt entworfen und auf die es zurückgeführt wird: mit deutlicher Analogie zur Landschaftsposie des Dichters. Das gilt für die bereits zitierte *grabschrift*, die sich am Narrativ einer Biographie orientiert, aber auch für andere Porträts von Personen, deren Aura durch ihre eigensinnige widerständige und widerborstige Autonomie geprägt zu sein scheint. Ein solcher Typus ist im Gedicht *porträt 1946* (E 39) auch „der umgesiedelte Anton“, ein Flüchtling und Fremder, und zwar als „clown“ mit „gehrock und glacéhandschuhn“, die „dungfuhren zu felde“ fahrend: ein Mensch, der sich widersetzt, der losgeht, „auf der abendseite die viehzucht besehn“, was dann konkret heißt: „ein huhn stehlen“ – „ganz schlicht / und bibelfest“ nach dem Grundsatz: „es ist viel seise / in den furchen der armen.“

Noch dort, wo sie, wie Iwar von Lücken im gleichnamigen Gedicht (E 41), „von leid bemoost“ erscheint, haben Kirstens Porträt-Figuren widerständigen Scheiterns etwas Unbeugsames und Stolzes; in seinem Essay *Der Werkverächter und Bohemien Iwar von Lücken* nennt Kirsten diesen „Randläufer des Expressionismus“ (Kirsten 2009b, 173) einen „im Selbstversuch deklassierten Feudal-Clochard“ (ebd., 172). Widerständig, stolz und auf Autonomie insistierend: Parallelen lassen sich leicht finden in Kirstens Galerie der Porträtierten, etwa Querner (vgl. E 43), der Maler, ebenso Christian Wagner (vgl. E 171), Johann Christian Günther (vgl. E 261), Peter Hille (vgl. E 263), Heinrich von Kleist (E 144), Grabbe (E 146) und den Orgelbauern Gottfried Silbermann (vgl. E 140).

Auch das Gedicht *Jiří Wolker zgedacht* (E 151) zeigt schon im Gedichteingang eine charakteristische Kirsten-Figur: „am grabmal des verurfnen dichters vor der stadt / fragen verlassene mädchen um rat nach. / weißt nicht du, Wolker, / den so viele schnöd enttäuschten, / der du so viele enttäuscht hast, wohin er lief? / sag schon, wo liegt dein landohneleid?“ Es geht bei Kirsten nicht um Prominenz und schon gar nicht um kanonische Größen. Wolker (1900–1924), ein früh verstorbener tschechischer Dichter, von dem Reclam Leipzig 1977 den Band *Ich wachse wie der helle Tag* herausgab, war in den 1920er Jahren Anlass zu allerlei Debatten, auf welche die Verse „den so viele schnöd enttäuschten“ und „der du so viele enttäuscht hast“ anspielen: auf einen aus der Bourgeoisie stammenden,

intellektuellen Prager Kaffeehausdichter mit Sympathie für die Linken, der an Tuberkulose starb.

Sich an Realitäten abzarbeiten, unter welchen Widrigkeiten auch immer, das ist das, was Kirsten in vielen Porträts reflektiert; insofern ist Querner, der „landgänger“ (E 43) – so auch der Titel eines Gedichtbandes von 1976 – ein Grundtypus seiner Porträtkunst mit charakteristischem Fazit in der Schlussstrophe: „ein entschloener landgänger / geht die welt an mit seinem pinselstrich. / am herben gebirgsrand auf kargem geviert. / ein mensch behauptet sich und hat bestand.“

Dieser Schlussvers ist in seiner markanten Lakonie das Höchste, was Kirsten als Lebenssumme ziehen kann: „ein mensch behauptet sich und hat bestand.“ Künstlerische Bohemiens gehören auch in diesen Kontext, wie im Porträtgedicht *Peter Hille* (E 263). Und auch hier fehlt nicht die Andeutung konkreter sozialer Verhältnisse als Basis des Alltags: „eine niedergeschmetterte weltstimme / mundverstummt im bettlergewand / sternennächte unter freiem himmel / in tropfenübergelänzten laubgewölben“. Hille also, auch ein „landgänger“ im wörtlichen Sinne, Hausierer und Obdachloser. Und auch dieser behauptet sich auf seine Art, für die Kirstens Gedicht eine pointierte Versformel findet: Hille, „ein selbsterhalter leibeignen erleids“, dessen Vers „leuchtend wird im lied das leid“ als Schlussvers zitiert wird. Er stammt aus Hilles Terzinengedicht *Regentropfen*. Dort heißt es: „Helle wird im Lied das Leid, / Leuchtet auf wie ein Geschmeid / Leuchtend wird im Lied das Leid.“² Kirstens Gedicht nimmt das Motiv des Leuchtens nicht im Hilleschen Sinne glänzenden Geschmeides auf, sondern bezieht es direkt auf den Porträtierten: „der lebenslauf des pilgrims funkelt / aphoristisch auf von tausend fetzen“.

Kirstens Porträts haben zuweilen eine sächsische Handschrift, allerdings ohne landsmännischen Zuckerguss. Ein Beispiel dafür ist das Gedicht *Gottfried Silbermann* (E 140), von dem es heißt: „kein bild, kein grab blieb nach“ von diesem „hof- und landorgelbauer im generalbaßzeitalter“, den Kirsten einen „meißnische[n] daedalo“ nennt, „geboren zu Kleinboritzsch, erdnah und himmelweit“. Der Künstler als Handwerker: Solche Konstellationen reizen Kirstens Porträt-Interesse und fordern ihn heraus,

2 Vgl. Peter Hille: „Regentropfen“. In: P. H.: *Blätter vom fünfzigjährigen Baum. Gesammelte Gedichte*. Berlin 1916, S. 49f.

gerade im charakteristischen Detail, Werkzeugen und Instrumenten, die Porträt-Figur zu konturieren. Diese Detailversessenheit hat einen sprachlich-lexikalischen Akzent: „den baß gekröpft und akkurat gelötet. / mensuren berechnet, windfragen geklärt / [...]. / mit haarzirkel, zinnschere und fausthobel, / mit schrägmaß, stimmdistel und windprobe hantiert/ werk- und wundertätig an werken für die dauer“: „ein menschenalter stur und still / [...]. / ein meister aus sachsen, still und stur.“

Kirstens Interesse gilt Lebensgeschichten, die, wie die *epistel für Erich Jansen* (E 154), diesen vergessenen Dichter aus Stadtlohn, gleich in den Eingangsversen verdeutlichen, worum es geht: „zwei brauburschen auf dem weg nach Wels, / zerstrittene muskelpakete“, und am Schluss ein karges Fazit ziehen, als Zitat: „mit zwanzig kannte ich die welt - / die welt kennt keine poesie.“ Eingang und Schluss sind in Kirstens Gedichten pointiert gesetzt, dazwischen angefüllt mit einer Menge charakteristisch ausgewählter Details, Anspielungen und oft auch Zitaten.

Ein „meister aus sachsen“ (E 140) ist auch der in der *Neuen Sachlichkeit* verankerte, u. a. bei Otto Dix in die Malerklasse gegangene Curt Querner (Jg. 1904). Ein Individuum quer zur Welt, sich dennoch behauptend: „ein entschlossener landgänger / geht die welt an, behauptet sich - / als hausierer mit kälberstricken, / hält die nessel in der hand.“ Schon diese Eingangsstrophe des Porträtgedichts *Querner* (E 43) liest sich wie das Fundament zu einer poetischen Kirsten-Figur. Es geht dabei weder um sentimentale Klagen um einen Vergessenen oder gar um ein Jammern über schwierige Zeitläufe. Denn der „entschlossene landgänger / geht die welt an“, er entfaltet und entwickelt sich, wird erst in der „welt“, die er vorfindet und sich nicht aussuchen kann und gegen die er aufbricht: „ausgebrochen ist er / aus sächsischen armutswintern, / nichts als eine zornige stirn, / zwei schlosserfäuste im marschzug.“ Der widerständige Maler nimmt seine Modelle aus der Klasse, der er angehört, produziert „eine galerie von charakterköpfen“ von Menschen „aus den armenvierteln“. Kirstens Querner-Profil akzentuiert den Künstler als Menschen mit „zornige[r] stirn“ und „empöreraugen“, „ein leben im schuhmacherhaus./ hintern giebdreieck wuchs das werk“. Aber nichts zielt hier auf Dachstubenromantik hin, auch nicht in der Arbeitsweise des Malers, die Kirsten ohnehin nur andeutet: „wenn der schnee schmilzt, / koloriert er den umbruch des jahrs. / im dämmerlicht kommt er / von den abendfarbenen hügeln herein.“

Innerhalb des Kirstenschen Werkes gibt es einen speziellen Typus des Widmungsgedichts, der auf verdeckte Weise einen porträtierenden Charakter hat. Ein Beispiel dafür ist das 13 Verse lange Gedicht *stufen* (E 59) von 1969 mit der Widmungszeile „für E. u. R. K.“:

die stufen hinaufgehn
zur stadt über der stadt
über einen schweigenden herbst
aus stein,
der zu fliegen beginnt,
wenn der wind
die bäume ihre laufkugeln abrollen heißt.
mit abschüssigen worten
bestreun unsre kehlen
schrittlings den berg.
jede stufe, die sich ausschweigt,
heben wir auf
in die gemeinsame sprache.

Die Zuordnung dieser Verse zu einem Widmungsgedicht ist zugegebenermaßen auf den ersten Blick gewagt. Die Widmungszeile wirkt wie ein privater, kryptischer Zusatz ohne Bezug zu dem, was offensichtlicher ist: die Schilderung eines Stufengangs „zur stadt über der stadt“, offenbar „schrittlings“ von Stufe zu Stufe; die Jahreszeit, Herbst, ist notiert, aber kaum etwas mehr, was uns einen tieferen Zugang zum Geschehen ermöglicht; denn dass diesem Herbstgedicht mehr bzw. anderes eingeschrieben ist als Naturlyrisches, erscheint evident. Auf merkwürdige Weise scheint der kaum angedeutete Dialog zu verlaufen: „mit abschüssigen worten / bestreun unsre kehlen / schrittlings den berg.“ Die „abschüssigen wort[e]“ zielen in eine dem Aufstieg entgegengesetzte Richtung; und während wir nichts weiter erfahren – nichts von einem Dialog oder gar von einem Gespräch –, korrespondieren die „abschüssigen wort[e]“ eigentümlich mit dem Schweigen („jede stufe, die sich ausschweigt“), das den Schluss des Gedichts dominiert, einem Schweigen also, das „in die gemeinsame sprache“ gehoben wird – aufgehoben in einem Akt des Bewahrens. Und diese „gemeinsame sprache“ – nicht ausgesprochen, sondern ausgeschwiegen

– verbindet diejenigen, die dort „die stufen hinaufgehn“ und die das Reflexionssubjekt des Gedichts „wir“ nennt.

Die Dialektik von Verschweigen und Andeuten ist ein Indiz für Texturen, wie sie in der DDR-Lyrik nicht selten sind, so dass sich uns die Aufgabe stellt, den Referenzcode näher zu bestimmen. Wulf Kirsten hat 2001 in seinem Buch *Zwischen Standort und Blickfeld. Gedichte und Paraphrasen* speziell für dieses Gedicht wichtige Hinweise gegeben:

Das Gedicht ist Elisabeth und Reiner Kunze gewidmet, seinerzeit [1968] in der thüringisch-vogtländischen Stadt Greiz wohnhaft. Die Publizierung in der DDR war nur in dieser Zurücknahme, die eine private Angelegenheit vortäuschte, möglich. [...] Der Herbst, den das Gedicht ins Bild setzt, ist auf das Jahr 1968 zu datieren. Stärker als die jahreszeitliche Melancholie und Trauer spielte eine ganz andere Niedergeschlagenheit hinein. Das Ende der tschechoslowakischen Reformbestrebungen [...]. (Kirsten 2001, 134)

Kirsten berichtet weiter von einem Besuch bei Kunze, der ihn vom Bahnhof abholte, und sie „liefen bergan über viele Stufen ‚zur Stadt über der Stadt‘, in der er sein Domizil hatte. Diesen Herbstgang protokolliert das Gedicht. Es redet, laubverdeckt, was uns auflag, was die Worte so schwer machte [...]. Das wissende Schweigen, getaucht in die gemeinsame Sprache“ (ebd.). Vor diesem Horizont porträtiert das Gedicht den zu dieser Zeit bereits von den DDR-Kulturfunktionären ausgegrenzten Reiner Kunze und den paradoxen Dialog zweier Lyriker, die sich beide auf die Semantik des Schweigens verstehen, auf eine Kommunikation unter den Bedingungen des Verdeckens und der Anspielungen. „Ein kleines Gedicht voller Herbstgefühl, das wohl doch mit dem Zeitgeist im Bunde war“ (ebd.), nennt es Wulf Kirsten in der Retrospektive. Als Naturlyrik gelesen, steht Kirstens Gedicht *stufen* in der Tradition Huchels und besonders Bobrowskis, die im Bild der Landschaft und der Jahreszeiten Chiffren aufspüren, welche den Gang durch die Natur zum Gang durch die Geschichte und Gegenwart der Gesellschaft werden lassen.

Kirstens Galerie der Dichter und Künstler steht im Kontext einer Porträtgedicht-Tradition, die in der Nachkriegslyrik drei Funktionen miteinander verbindet: Erstens die mit der porträtierten Person verbundene

Erinnerung, zweitens die wie auch immer verdeckte Identifikation des dichterischen Subjekts mit dem Porträtierten, drittens die dem Porträt eingeschriebene Dimension der poetologischen und künstlerischen Selbstverständigung. Verwiesen sei nur auf die Vielzahl von Hölderlingedichten in der DDR-Lyrik der 1970er Jahre, die im Scheitern Hölderlins die eigenen enttäuschten politischen und gesellschaftlichen Hoffnungen und die unüberwindbare Spannung zwischen den Mächtigen und den Dichtern als „Fremdlingen im eigenen Land“ (Biermann 1977, 395) reflektierten. Zumindest unterschwellig war diesen Gedichten ein Pathos beigegeben, das im Akt der Identifikation den Poeten selbst eine gewisse Größe geben sollte.

Bei Kirsten fehlt im Porträtgedicht die pathetische Selbsterhebung von Beginn an. Schon die Wahl der Porträtierten gibt nichts her, was im Akt der Rezeption auch den Produzenten zur schillernden Figur macht. So öffnen Namen wie „Querner“ und „Silbermann“ und heute wohl auch „Peter Hille“ keinen Assoziations- und Anspielungsraum, der beim Rezipienten gleich einen Erwartungshorizont öffnet, der ihm einen Zugang zum Gedicht erlaubt. Bei Kirsten gilt es zunächst, und zwar sehr gewissenhaft, das biographische Verweissystem aus den Details der Gedichte zu dechiffrieren. Im Falle Querners hilft mir sogar dabei eine Anmerkung im Gedichtband, ebenso wie bei Silbermann. Im Gedicht *Peter Hille* entsteht allmählich eine Bezugsebene, die einen Zugang zum Alltag dieses ‚Landgängers‘ erlaubt. Und dann entwickelt sich ein Leben Vers für Vers, und zwar sehr konkret und keineswegs poetisch-romantisierend: „sternennächte unter freiem himmel / in tropfenüberglänzten laubgewölben. / der wind flockt distelwolle/ auf die lagerstatt“ (E 263). Kirstens Porträts bewahren eine Dimension der Distanz, lassen eine nicht im Gedicht ausgeschöpfte Individualität, so wie die schon zitierte *grabschrift* für den Großvater nur einen einzigen Moment aus dem Kontinuum einer Lebensgeschichte als biographisches Material auswählt. Alles Weitere überlässt Kirsten seinen Rezipienten.

Das heißt nicht, dass wir nicht den Versuch wagen könnten, den Porträtgedichten poetologische Selbstreflexionen Kirstens zumindest probeweise zu entnehmen. So sind der querköpfige Querner und der Orgelbauer Silbermann, „still und stur“, Personen, die nicht im Zentrum des

künstlerischen Feldes, eher erkennbar deutlich davon entfernt stehen. Was sie kennzeichnet, ist ihre Hochschätzung des Handwerklichen, des prägnanten Details, so dass ihre Künstlerschaft in den Fertigkeiten ihres Meisters wurzelt und ganz und gar nicht im ausgelebten Genie-Kult. Solche Meister entdeckt Kirsten wieder, fühlt sich durch sie angezogen wie etwa zu Christian Wagner, einen Dichter des 19. Jahrhunderts, der, heute kaum noch bekannt, einen Prototyp des literarischen Außenseitertums repräsentiert. Kirsten gibt gleich in den ersten Versen die Quintessenz vor: „ein herrenloses glück flog dir davon / ins weltall der vergessenen worte“ (E 171). Knapper lässt sich das Verschwinden eines Dichters kaum fassen, den Kirsten ein Gedicht lang aus dem inzwischen äußerst lückenhaften Speichergedächtnis hervorholt: „naturgeheimnis nachgestammelt, weltscheu, / in niederer kammer. apotheosen der schönheit / im glanz von drillingssonnen. eine ode an das brot, / eine ode an die distel. Schwäbische kartoffelstudia / in des herbstes klarsichtiger hut. Ein distichon / auf der handtage mühsal hinterblieb“ (ebd.).

Solche Porträtgedichte verraten, nicht überraschend, die Handschrift des Landschaftsdichters, dessen Selbstverständnis freilich nicht Natur gegen Zivilisation, Gesellschaft und Kultur setzt, sondern die bewohnte, belebte Landschaft im Blick hat: „die welt, wo auch bewohnbar, schwer von erde“ (E 42), heißt es im Gedicht auf den russischen Dichter Konstantin Paustowski (1892–1968), dessen *Erzählungen vom Leben* mit ihrem Detailrealismus, ihrem „netz voll erinnerungen“, in Analogie zu Kirstens Verständnis von Landschaft und mehr noch von der Landschaft als poetischem Thema gelesen werden könnten: „erde, von deinem antlitz / geht die rede, / von expeditionen / durch die atmende geografie“ (ebd.).

Der Vers „erde, von deinem antlitz / geht die rede“: „erde“ ist bei Kirsten kein dem Historisch-Gesellschaftlichen entgegengesetztes, zeitloses Kontinuum. Die „erde“ hat vielmehr eine eigene Geschichte, in die sich die menschliche Geschichte eingeschrieben und im Zuge der Instrumentalisierung und industriellen Ausbeutung auch ihre Spuren der Destruktion hinterlassen hat. Umgekehrt kann eine Naturmetapher blutige Umbruchzeiten der Geschichte umreißen. Es kann „die aufgepflügte zeit ins bild hineingemalt“ werden „mit allem aussatz und wegwurf“, wie in der dritten Strophe des HAP Grieshabers Ehefrau (der Schriftstellerin Margarete

Hannsmann) gewidmeten Gedichts *den tag ausmessen* (E 183), in dem Kirsten den Bauernkrieg – ein zentrales Thema in Grieshabers Holzschnitten – skizziert: „in den wölbungen der pflugschare / spiegelt sich des vaterlands ellipse / im purpur ihrer abendröte, / ein zerstochnes erdstück, die in blut / getauchten schreckensbilder: am ostermontag/ zur richtstatt geschleifte aufrührer. / der bauernsiegelbewahrer gevierteilt.“

Bauernkriegssujets kommt in der Lyrik der DDR eine zentrale Bedeutung zu. Die Referenz auf die staatsoffizielle Deutung der frühneuzeitlichen sozialen Unruhen im frühen 16. Jahrhundert gilt einem Ereignis, das im ‚ersten Arbeiter- und Bauernstaat auf deutschem Boden‘ in den Rang eines wertvollen geschichtlichen Erbes erhoben wurde. Damit bot der Stoff eine Fülle von Anknüpfungsmöglichkeiten zur Gegenwart und – diese Paradoxie prägt die DDR-Lyrik ohnehin – gute Möglichkeiten zur Abgrenzung, ja Zurückweisung oder der strikten Negation der staatlichen Deutungshoheit: einem Verfahren, das die systemkritische DDR-Lyrik kennzeichnet und ein breites Spektrum poetischer Realisationen eröffnet.

Kirstens eben zitierte Skizze – „ein zerstochnes erdstück, die in blut / getauchten schreckensbilder“ – deutet die Porträts der Besiegten nur an, setzt sie nicht pathetisch in Szene. Das gilt auch für das Gedicht *Flugschrift (1517)*, geschrieben im Ich-Ton der historischen Protagonisten, die in zwei- bis dreizeiligen Strophen heftige Beschwerde führen gegen ihre Herren: „sie reißen uns noch das mark aus den beinen. / hilf gott! doch wo hättest je du des jammers erhört?“ – „wo bleibt hier handlehen und hauptrecht? / verflucht sei ihr schandlehen und raubrecht“ (E 103). Nicht um Geschichtsphilosophie und intellektuelle Ausdeutungen des Bauernkriegs geht es, sondern um konkrete bäuerliche „frondienst“-Perspektiven: „in welchem kodex ward ihnen solche gewalt gegeben, / daß wir zu frondienst müssen ihre güter mehren?“.

Während Kirstens Gedicht der Konkretion einer „Flugschrift“ bis in den sprachlichen Gestus bäuerlicher Realitäten folgt, sind andere Lyriker, wie Günter Kunert im Gedicht *Bauernkriegs-Eingedenken*, einem Schlüsselgedicht der Sammlung *Abtötungsverfahren*, auf geschichtsphilosophischer Abstraktionsstufe mit der Destruktion des marxistischen Dogmas vom historischen Fortschritt befasst, das Kirsten schon verabschiedet hat. Das „Eingedenken“ gilt bei Kunert einem Kollektiv von Gescheiterten.

Noch schwingt das Pathos der in der DDR ritualisierten Gedächtnisgeschichte mit, die Erinnerungsorte wie Frankenhausen zur quasi-religiösen Weihestätte umzuwandeln versuchte: „Erinnerung schafft Dunkelheit: / Heere ziehen daraus hervor / unkenntliche Schatten und sähest du / den oder jenen deutlicher dabei / er gliche ausgebleichen Skizzen / mit Silberstift signiert A. D. / eh auf den Schlachtfeldern er / auf Totenäckern ganz verblaßt.“

Kirstens Gedicht *den tag ausmessen* verknüpft die Anspielung auf die „unheil verseßnen / schattenseitigen jahre“ mit der „aufgepflügte[n] zeit“ der „zur richtstatt geschleife[n] aufrührer“ und zieht dann eine Konsequenz, die mit einem ironischen Kommentar auf den Satz „der mensch ist das maß aller dinge!“ beginnt, um ihn dann in einem vieldeutigen Bild aus Dunkelheit und Nacht aufzulösen: „jeder blutstraße eingedenk: / *der mensch ist das maß aller dinge!* / den tag ausmessen im kalktrog, gleicharmig, / einmal – und dann nie wieder. / in die ausgehobenen gräben / flirrt starr das kalte licht, / wie glorreich es dunkelt ringsum, / wie es irrwitzig abtreppt / auf den schwundstufen der nacht“ (E 183).

Wer sich für die Namenlosen des Bauernkriegs, für den „Lebenslauf des bekennenden Arbeitsverweigerers und literarischen Hungerkünstlers“ (Kirsten 2009b, 172) Iwar van Lücken interessiert, bei dem werden wir wohl kaum nach Porträts hoch kanonisierter, längst in Erz und Gips eingefriedeter Dichterfürsten suchen müssen. Kirsten hat nie die Unzahl solcher Literaturdenkmäler erweitert. Seine Porträts weisen in andere Richtungen und haben andere Titel: *Johann Christian Günther* (E 261), *Grabbe* (E 146), *Jakob van Hoddis* (E 40). Allen drei Gedichten ist gemeinsam, dass sie aus unterschiedlich langen stakkatohaften Porträtfragmenten bestehen – und laufen doch allesamt aufs Scheitern hinaus, einem Porträt-Leitmotiv Kirstens, das seine Art der poetischen Gedächtniskunst charakterisiert. „aus den basaltritzen bolus geschürft. / der tagelöhner eisen klirrten / von den Striegauer bergen“, hebt das Gedicht auf Günther an, um im zweiten Teil eine Episode als Exempel für viele andere aus der Lebensgeschichte des Porträtierten zu skizzieren: „mit der lümmelglocke aus der vaterstadt / gewiesen. der eltern herz versteint. / schandenhalber vorstoßen den versbeßnen sohn“ (E 261). Ein „genie der mißerfolge“ ist auch Grabbe, der „zu langjährigem Detmold verurteilt“ (E 146) war und dessen Porträt Kirsten

aus einer aneinandergereihten Kette unvollständiger Sätze voller grotesker biographischer Details konturiert, beginnend bezeichnender Weise mit Grabbes Zuchthaustätigkeit – „bohnenpiel im zuchthaus, ein galliger scherz“ und Anekdotenhaftem von dessen Auditeur-Existenz: „soldaten vereidigt / in unterhosen, dienstfrack und schwarzer krawatte“ (ebd.). Das Gedicht wirkt so, als ob Kirstens Porträts Erfolgsgeschichten literarischer Kanongrößen im Schlaglicht auf die anderen, die unverwechselbaren Individualitäten der Günthers und Grabbes konterkariert. Indem er diesen Konfigurationen des Scheiterns nachspürt, entfaltet er poetische Verfahrenstechniken, die im Duktus des Nachvollzugs und des Sich-Vertiefens in die Brüche und Abgründe der Lebensgeschichten Detail um Detail zusammensetzt, bis zu dem Punkt, wo jedes dieser Leben uns, den Leserinnen und Lesern, einen neuen Zugang zu den Porträtierten erlaubt, eine Einsicht also nach der Quintessenz des *Querner*-Gedichts: „ein mensch behauptet sich und hat bestand“ (E 43), wenn auch, wie im Falle Grabbes, in resistenter „trinkwut“. „die zerbrochnen seelen sitzen herrisch / zu gericht auf hohen stühlen“ (E 146), heißt es im Erinnerungsgedicht an Günther: „laß sie geifern [...] / dein name dringt durch / jede schmach und bleibt beständig“ (E 261).

Als Porträtist geht es Kirsten nicht um ein paar Nachhilfestunden zur Literaturgeschichte am Leitfaden der Vergessenen und (grandios oder elendig) Gescheiterten. Wo es um Dichter geht, gehören die in die lyrischen Porträts einbezogenen expliziten und apokryphen Zitate in diesen Zusammenhang. Ein Paradigma dafür ist das panoramaartig angelegte Langgedicht *der lebensplan des Heinrich von Kleist* (E, das Zitate einmontiert hat, Werkzitate und Briefzitate, teils, wie am Gedichtschluss, ohne Kennung miteinander verbunden: „so geht mir dämmernd alles leben unter“, heißt es, treffend dem Schauspiel *Prinz Friedrich von Homburg* entnommen und diesmal passend für Kleists Ende, während Kirsten die letzten Worte des Gedichts, „die große entdeckungsreise antreten“ (E 144f.), Henriette Vogels Abschiedsbrief an Sophie Müller, datiert auf den 20. November 1811, entnommen hat. Kirstens Gedicht wählt die Nahsicht auf Dichter, in die Ich-Form wechselnd in Wendungen, die Lebensmotti sein könnten, wie „alles will ich oder nichts, keine faulen Kompromisse“, „offen vor mir lag das nichts“ und „die dissonanz der dinge

löst sich nicht mehr auf. / welch ein schmerz, die welt in so ungeheurer ordnung zu erblicken!“

Das Dichter-Porträt hat eine dialogische Dimension, wie das Gedicht *Jakob van Hoddis* (E 40), das auf dessen Gedicht *Nachtgesang* (Hoddis 1987, 154) anspielt; schon die erste Strophe wird den Landschaftsdichter angesprochen haben: „Das Abendrot zerriß die blauen Himmel. / Blut fiel aufs Meer. Und Fieber flammten auf. / Die Lampen stachen durch die junge Nacht. / Auf Straßen und in weißen Zimmern hell.“ Das expressive Bild vom zerrissenen „blauen Himmel“ erweitert Kirsten so, dass er den Dichter van Hoddis mitten in diese Landschaft stellt (E 40):

rabe,
deiner abgeblühten nächte
großes diabolusauge
glüht aus wahn und hölle noch.
brennende satansflügel
stießen an verstörter städte schläfen.
stampfende heere
dir nach, dämon und abgedankt,
und gesänge, so fahl, so fremd.
maßlos grelle nächte,
maßlos grell verglühte traumgesichte.
schrill
trompetenstöße vom verfluchten berge.

in allen lüften ...

Literaturwissenschaftler mögen zwischen Landschafts-, Widmungs- und Porträtgedichten mit guten Gründen unterscheiden. In der poetischen Praxis des Dichters bilden sie eine Einheit, so dass dort, wo in Kirstens Porträt die Zeit selbst, der Erste Weltkrieg, skizzenhaft auftaucht: im Blick auf die bebende Erde, auf „verstörter Städte schläfen“, „gesänge, so fahl, so fremd“ und „maßlos grell verglühte traumgesichte“, sich die Erde selbst in eine Kriegslandschaft verwandelt und van Hoddis als ein ihr zugehöriger, zu „wahn und hölle“ verdammter, am Ende ermordeter Expressionist. Die beiden das Gedicht abschließenden Verse bleiben

unkommentiert und sind Zitatfragmente, die uns auf die Spur des Gedichts zurückführen: „trompetenstöße vom verfluchten berge“ (aus dem *Nachtgesang*) und „in allen lüften...“ (aus van Hoddis' bekanntestem Gedicht: *Weltende*. Hoddis 1987).

Wer nach Versen fragt, die Kirstens Dichtung prägnant zusammenfassen und die innere Perspektive ihrer Themen, Motive, Diskurse und Formen auf den Punkt bringen, sei noch einmal an das *Paustowski*-Gedicht (E 42) erinnert, weil es das übergreifende Motto sein könnte für Kirstens Dichtung insgesamt, für seine Landschafts- wie für seine Porträtgedichte: „erde, von deinem antlitz / ging des poeten rede“.

Literatur

- Kirsten, Wulf (2009a): „Landschaft im Gedicht. Versuch einer Abgrenzung gegen das pure Naturgedicht.“ In: W. K.: *Brückengang. Essays und Reden*. Zürich: Ammann, S. 31–49.
- Kirsten, Wulf (2004): *Erdlebenbilder. Gedichte aus fünfzig Jahren. 1954–2004*. Zürich: Ammann.
- Kirsten, Wulf (2009b): „Der Werkverächter und Bohemien Iwar van Lücken“. In: W. K.: *Brückengang. Essays und Reden*. Zürich: Ammann, S. 163–173.
- Kirsten, Wulf (2001): *Zwischen Standort und Blickfeld. Gedichte und Paraphrasen*. Warmbronn: Keicher.
- Biermann, Wolf (1977): „Das Hölderlin-Lied“. In: W. B.: *Nachlaß 1*. Köln: Kiepenheuer und Witsch, S. 395.
- Hoddis, Jakob van (1987): „Nachtgesang“. In: J. v. H.: Regina Nörtemann (Hg.): *Dichtungen und Briefe*. Zürich: Arche, S. 154.