

## Richard Pietraß

Richard Pietraß ist vielleicht hierzulande bisher so wenig wahrgenommen worden, weil er keiner signifikanten Autorengeneration oder literarischen Gruppe zugehört. Zwar teilt er das Geburtsjahr mit Lyrikern wie Brigitte Struzyk aus der DDR und Ulla Hahn oder Peter Maiwald aus der Bundesrepublik, aber eine Generationserfahrung oder gar ein homogener Stil ist daraus noch lange nicht ableitbar. Eher kann man schon sagen, wo Pietraß *nicht mehr* oder *noch nicht* hingehört. Das ist zum einen die DDR-Lyrikergeneration der zwischen 1934 und 1941 Geborenen, von den Kirschs, Mickel, Czechowski und Kirsten bis zu Biermann, Volker Braun und Bernd Jentzsch, die man auch die „Sächsische Schule“ genannt hat, und zum andern sind es ‚die Jungen‘ vom Prenzlauer Berg, von deren bekanntesten Vertretern Sascha Anderson, Uwe Kolbe oder Bert Papenfuß-Gorek Pietraß bereits sieben bis zehn Lebensjahre trennen. War für die Braun-Generation eine kollektive Aufbruchsstimmung die energische, direkte Auseinandersetzung mit der ideologischen und realen Vorgabe des Sozialismus und eine stets bewußte historische und gesellschaftliche Situierung des eignen Schreibens charakteristisch, so haben sich die jungen DDR-Autoren, zumal die Lyriker, entschieden von solchen Prämissen abgesetzt, gehen einer allzu kräftigen ‚Berührung‘ mit der Wirklichkeit aus dem Weg (vgl. Anderson/Erb: *Berührung ist nur eine Randerscheinung*) und halten sich auch sprachlich, in gezielter Ignoranz vorher dominanter Traditionen der DDR-Lyrik, noch in einer Art Niemandsland auf. Auch für Pietraß, gilt, wie für die noch Jüngeren, daß er sich von ideologisch getöntem Vokabular völlig freihält – er läßt sich seinen Gebrauch der Sprache nicht im mindesten von seinem Land diktieren –, aber doch ebenso, daß er sich, genau hinschauend und hinhörend, auf seine Wirklichkeit (die seines Landes) einläßt, ohne den heute gängigen Gestus der Verweigerung, und diese Erfahrungen in einer gleichermaßen reflektierten und sinnlich-imaginativen Sprache bearbeitet. Das signifikanterweise dem russischen Futuristen und Sprachexperimentator Welimir Chlebnikow gewidmete Gedicht „Generation“ (aus dem Band *Freiheitsmuseum*) sagt viel über Pietraß’ individuelles, historisches und poetisches Selbstverständnis aus:

*Ausgeschlupft.*

*Schlupfgehupft.*

*Hupfgebuttert.*

*Buttbemuttert.*

*Muttgeschaffen.*

*Schaffgeschlaffen.*

*Schlaffgeflippt.*

*Flippgestrippt.*

*Stripbegradigt.*

*Gradbegnadigt.*

*Gnadverkalkt.*

*Kalkgewalkt.*

*Walkhinieden.*

*Niedgeschieden.*

*Schiedgehimmelt.*

*Himmelgebimmelt.*

Jedes der 16 Partizipien in der Vergangenheitsform trifft eine Aussage über die Generationserfahrung des Autors, die Nachkriegs-kindheit und -jugend des Arbeiterkindes Pietraß zwischen Gebuttertsein und Bemuttertwerden, zwischen Begradigung und Begnadigung, zwischen Gewalttwerden und Verkalkung, zwischen Schaffen und Schlawheit, wie sie für „unvermischte DDR-Produkte“ (so nannte Wolf Biermann einmal Leute wie Jürgen Fuchs) dieser Jahrgänge – frei von den Traumata der faschistischen Vergangenheit, aber doch der ‚Fürsorge‘ realsozialistischer Institutionen bis zum Überdruß ausgeliefert – typisch ist. Doch „Generation“ ist ja gleichzeitig sprechender Titel eines poetologischen Gedichts, das sein eignes Verfahren praktizierend ausstellt. Ganz im Sinne der generativen Transformationsgrammatik eines Chomsky und seiner Nachfolger wird Sprache als ein regelhaftes und zugleich unausschöpfliches System begriffen, aus dem heraus permanent ‚generiert‘ und das dann Gegebene transformiert werden kann, bis hin zu Neologismen, deren denkbare Anzahl unendlich ist. Das Gedicht – und Pietraß‘ generelles Selbstverständnis von Dichtung – hat so einerseits starke Anteile von Strukturiertheit, Kalkuliertheit, ja Determinismus wie das sprachliche System selbst (hier die unerbittliche grammatische Struktur, die Kurzstrophe, der Paarreim, der Rhythmus, das Knallige, Explosive des Konsonantismus), und andererseits ebenso starke Anteile von ‚Generativität‘, Spontaneität, Sinnlichkeit, Verspieltheit. ‚Die Regel‘ ist da – und wird doch immer gleich wieder zerstört. Ein anfangs gegebenes Wort („Ausgeschlupft“) wird aus seiner starren Fügung befreit, ins Spiel gebracht, bis es ein neues Wort hervortreibt, das wiederum in ein neues mutiert, ehe es sich endgültig verfestigen kann, und so weiter und so fort. Diese Art, mit Sprache störend, zerstörend und sie neu fügend umzugehen, zerstört gleichzeitig jene Macht der Gewohnheit, derzufolge wir in glatte, genormte Sprache gefaßte ‚normale‘ Lebensvollzüge und gesellschaftliche Vorgänge widerspruchslos und als unabänderlich hinnehmen. So wie hier der sprachliche Determinismus durchbrochen wird, so könnte es möglich sein, den vermeintlichen Determinismus dessen, was die Sprache deckt, zu durchbrechen. Pietraß sparsame, aber komprimierte Selbstäußerungen zu seiner Lyrik zeigen, daß er seine eigne Wortarbeit, sein Dichten als ‚Generieren‘ und ‚Transformieren‘ in diesem Sinne begreift. Schon 1974, als seine erste, von Bernd Jentzsch beförderte Gedichtsammlung *Poesiealbum* erschien, hieß es programmatisch:

*Immer gilt es, den Raum des Sagbaren, letztlich Lebbareren, zu erweitern.*

Und 1982, anläßlich von *Freiheitsmuseum*, wagt er den Satz:

*Literatur, trotz ihrer geringen Kraft, begreife ich als Beitrag zur Selbstbefreiung: des einzelnen und der vielen.*

In seinem ersten, 23 Gedichte umfassenden Lyrikheft *Poesiealbum* verfügt Pietraß bereits über eine verblüffende sprachliche Souveränität und eine größere Anzahl von Dichtarten und Tönen, die freilich noch nicht immer zwingend durchgeführt scheinen, aber auch nie pur eklektisch, nur ‚gut gemeint‘ sind wie so viele andere Lyrikerdebüts. Pietraß‘ Anfänge sind weder heroisch noch doktrinär, weder vom schlechten Gewissen diktiert noch in einer geborgten Sprache geschrieben (man denke an literarische ‚Eröffnungen‘ der Väter- und Müttergeneration von Fühmann bis Christa Wolf). Das ist das Privileg einer neuen, vom Faschismus unbelasteten Generation. – Das Büchlein enthält einige Liebesgedichte und andere Texte, die aus erlebten Situationen entstanden sind, charakteristischerweise jedoch nie in ihnen verharren, sondern sie reflexiv erweitern, ins Reich der Möglichkeit hinein fortspinnen. Schon hier übt sich Pietraß in der Methode, mit den Wörtern seine ernstesten Scherze zu treiben, vertraute Redewendungen beim Wort zu nehmen und in den ihnen zukommenden Zusammenhang zu stellen. Und ein weiteres, später kontinuierlich verwendetes Konzept deutet sich hier bereits an: das Verfahren, ein ganzes Gedicht der organisierenden Kraft einer einzigen ‚Großmetapher‘ zu unterstellen, die dann in den einzelnen Strophen und Versen in viele

Verästelungen hinein ausgebaut wird. Dies geschieht z.B. in dem Gedicht „Drachensteigen“ – eine Metapher, die Sarah Kirsch später als Titel für einen ganzen Gedichtzyklus diente. In dieser ersten Veröffentlichung von Pietraß steht noch Gereimtes neben Ungereimtem – im doppelten Sinne des Worts –, aber auch ein Gedicht als ‚Eröffnung‘ (mit dem Titel „Nachtrag“) über eine im Jahre 1914 abgesoffene Kalkgrube, dessen Schlußverse in ihrer doppelbödigen Lakonie bemerkenswert sind:

*Wär ich ein Fisch,  
Ging ich der Geschichte auf den Grund.  
So schwimm ich mit raschen Zügen drüberhin.  
Aber Stimmen hör ich,  
Drunten, Lorengequietsch und, leise,  
Detonationen.*

Pietraß' erster umfänglicher Gedichthand, *Notausgang* von 1980, in den auch fünf Gedichte aus dem *Poesiealbum* eingegangen sind, macht mit einem Lyriker bekannt, der sich im Vergleich mit den frühen Gedichten in eine gewisse (auch wohl existentielle) Verengung hineinbegeben hat, die aber poetisch als Konzentration, als Verdichtung zweifellos Gewinn bedeutet. Charakteristisch ist eine größere Zahl von Gedichten, die das Schreiben reflektieren und den eignen Standort zu bestimmen versuchen, wie z.B. „Fontäne“:

*Ich nehme den Dialog wieder auf, wie der Blauwal  
Auftauchend aus Atemnot. Rasselnd  
Pumpe ich mich frei, tauche ab. Einmal Luft holen  
In zehn Jahren, das ist genug.*

Noch deutlicher markiert das Titelgedicht „Notausgang“ eine Schreibsituation, in der die „Not“, trotz gelegentlicher Spaziergänge, allgegenwärtige „Bewacherin“ des Autors ist. Das Gedicht wird zum ‚Notausgang‘ aus einer bedrängenden, in der äußeren Wirklichkeit nicht lösbaren Situation:

*Ich sitze mit meinem Bleistift  
und weiß nicht  
durch die Hintertür welchen Gedichts  
ich diesmal entkomme.*

Pietraß, der sich der permanenten Erwartung ausgesetzt sieht, zu jedem allfälligen politischen Ereignis einen flammenden Protest zu verfassen (der meist schon am nächsten Tag Makulatur ist), reflektiert seine Möglichkeiten, politisch eingreifende Lyrik zu schreiben – und konstatiert, anlässlich der Konterrevolution in Chile 1973, in der Erkenntnis der „Erschöpfbarkeit menschlicher Anteilnahme“ (Gespräch mit Karin Köbernick, 1982. S. 117):

*So lahme ich  
Im Trauerakt.*

Der Autor, der sich fragt: „Habe ich Zähne? / Zukunft herzubeißen?“ („Die Kraft des Sehers“), steht dem politischen Alltag ernüchtert, illusionslos gegenüber:

*(...) unsere Hoffnungen  
Liegen zu Füßen unserer Hoffnungen*

Aber – wie es am Ende des gleichen wichtigen Gedichts „Einführung in die Metaphorik“ auch heißt:

*Immer sind wir weiter*

*Als gewußt wird. Leuchtender Staub:*

*Krönt uns die Nacht.*

In der Arbeit an der Metapher, die Pietraß als „Spürhund verborgener Wirklichkeitsbeziehungen“ begreift (Gespräch mit Christian Löser, 1976. S. 120), und im ‚Generieren‘ aus den sprachlichen Möglichkeiten im allgemeinen hat der Autor sein Kräftepotential gefunden, über die gewußte schlechte Wirklichkeit hinauszugehen. Der Band *Notausgang* experimentiert mit mannigfachen Formen und Sprechweisen, mit Lang- und Kurzzeilen, mit vielen Arten von Strophenbildung und Reimbindung. Sind für die mit Verfremdungseffekten arbeitende Reflexionshaltung von Pietraß am ehesten Brecht, Enzensberger und Fried als Vorbilder auszumachen, so zeigt sich in den sprachlichen Strukturen (und bis ins graphische Bild mancher Gedichte hinein) jetzt deutlicher der Einflug der avantgardistischen Lyrik vor allem Spaniens (Lorca, Alberti) und derjenige von Erich Arendt und dessen Anfängen im *Sturm* (vgl. z.B. „Der Junge im Park“). Doch darf über solchen lyrikgeschichtlichen Zuordnungen nicht vergessen werden, daß Pietraß frei von Eklektizismus seine eignen Sujets und ihnen angemessene Sprechweisen findet. Besonders hervorzuheben sind, neben anrührenden Hommages an Mutter und Vater, vor allem wieder Liebesgedichte von schöner Offenheit und erotischem Enthusiasmus, dem freilich, realistischerweise, die Ernüchterung oft auf dem Fuße folgt. Und auch dafür hat Pietraß passende Worte. Das Gedicht „Fremd“ endet mit der Strophe:

*Uns fraß das Glück. Zerbrach die Decke*

*Halfen uns nicht Zopf, noch Mähne.*

*Zu dünn der Eislack, dünn die Strähne.*

*Uns fraß der Dreck. Der Sumpf der Zwecke.*

In den Jahren 1975–1979 hat sich Pietraß als Lektor beim Verlag *Neues Leben*, als Lyrikredakteur an der Literaturzeitschrift *Temperamente* dieses Jugendverlags und schließlich als Herausgeber der Reihe *Poesiealbum* auch in die Literaturgesellschaft seines Landes, ein System schwerbeweglicher Institutionen, einzumischen versucht – und zwar couragiert. Dieser Versuch (in schwierigen Jahren) ist zwar gescheitert (vgl. das Gedicht „Lektor“ in *Freiheitsmuseum*), aber der Abschied von der literaturpolitischen Arbeit hat Pietraß auch ein Stück schriftstellerischer Freiheit (auch Reisemöglichkeiten ins westliche Ausland) beschert, die seiner Lyrik zugute gekommen ist.

Manifestation dessen ist der Gedichtband *Freiheitsmuseum* von 1982. In ihm spricht ein Autor, der, an den Rand gedrängt („Am Rande, am Rand ist immer Platz“, heißt es in dem Gedicht „Frei“), spürbar freier geworden ist und auch deutlich Heiterkeit und Gelöstheit im Umgang mit der Sprache gewonnen hat. Zwar gibt es einige hell ausgeleuchtete Selbstporträts („Klausur“, „Nicht rühren!“, „Zerfleischung“), die das schreibende Ich im Zustand der Lähmung, der stillgestellten Kommunikation, gleichsam ohne gesellschaftlichen Stoffwechsel vorführen, doch das hindert den Autor offenbar nicht daran, in einer zunehmend lebendigen, variationsreichen Art und Weise mit der Sprache zu experimentieren, die zuweilen an Jandl, den Dadaismus und vor allem den späten Arp erinnert. Vornehmlich spielt Pietraß mit dem Reim. Er erfindet eine neue Art von Prosagedichten mit verdeckten Reimen, d.h. mit Reimenjambements, Binnenreimen, Assonanzen und Alliterationen, die man vielleicht häufig überliest, die sich aber unterschwellig suggestiv als Klangbild einprägen, wie z.B. in „Der Geringste“:

*Einen Mann sah ich, der konnte seinen Kopf nicht mehr halten. Im Schnellrestaurant saß er am Tisch, vor sich einen Strich Kuchen, einen Becher Bier. Vogeldürr, stoppelnd die hohle Wange. Der macht nicht mehr lange, sagte ein Kind (...)*

Majakowski hatte einst von Chlebnikow gesagt, er begreife das Wort als „eine selbständige Urkraft, die das Material der Gefühle und Gedanken ordnet und gliedert“. Auch Pietraß geht es um ein solches „Betasten des Materials“ (Majakowski), eine Vertiefung in die Wortwurzeln, um das ganze „Periodensystem der Wörter“ (Chlebnikow) – ohne daß ihn dieses vorrangige Interesse daran hinderte, sich mit bedrängenden aktuellen Problemen auseinanderzusetzen. So finden sich jetzt vermehrt Naturgedichte, freilich kaum solche zur „herrlich leuchtenden“ und um so mehr zur unmenschlich „gebauten Natur“ (Braun). *Freiheitsmuseum*, als das Museum seiner „vorläufig geordneten Träume, Traumen und anderen Widerfahrungen“, weist den Autor als – neben Cibulka, Kirsten, Czechowski und Braun – einen der reflektiertesten Kritiker der Umweltzerstörung auch im eignen Land aus (vgl. z.B. „Der Ringende“, „freies Feld“, „Freitisch“). Darauf wie auf die ‚allgemeine Lage‘ unserer Gegenwart gemünzt, heißt es in der Nachbemerkung zu diesem Band, die „Lesezeichen“ betitelt ist:

*Die Kunst als ein Reich der Freiheit ist zugleich auch Museum, angefüllt mit unbegrabbaren Hoffnungen wie mit dem Bodensatz der Geschichte.*

Neuere, in Zeitschriften gedruckte Texte des Autors schreiben dieses Konzept von Kunst fort. Es sind vermehrt Prosagedichte mit verdeckter Reimordnung sowie ‚echte‘ Prosatexte, deren beste an Walter Benjamins „Denkbilder“ erinnern: manchmal rätselhafte Prosaminiaturen, die den neuen Krisen unserer Lebenswelten und den daraus resultierenden ‚Erfahrungsbrüchen‘ gerecht zu werden versuchen, indem sie nicht ein vermeintliches ‚Ganzes‘, sondern die Simultaneität vieler einzelner Reize, Choks in der Form nun auch sprachlicher Bruch-Stücke darstellen. Durchgehalten ist das Prinzip einer Spracharbeit, die Spiel und Strenge, Spontaneität und Künstlichkeit, Entordnung und Ordnung in sich zu vereinen sucht.

Wolfgang Emmerich, Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, Stand  
1.8.1986