

Nyland Dokumente 25

www.nyland.de
nyland@nyland.de

Jürgen Brôcan

Im Sog des Nahbaren

Ausgewählte Besprechungen 2001-2021



Nylands Dokumente 25

Nyland Dokumente
hg. im Auftrag der Nyland-Stiftung, Köln,
von Walter Gödden
Band 25

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://portal.dnb.de/> abrufbar.

Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlorfrei gebleichtem und alterungsbeständigem Papier.

Titelfoto: privat

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk sowie einzelne Teile desselben sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen ist ohne vorherige schriftliche Zustimmung des Urheberrechtsnachfolgers nicht zulässig.

Bücher der Nyland-Stiftung, Köln,
im Aisthesis Verlag
www.aisthesis.de

© 2023 Nyland-Stiftung, Köln
Umschlaggestaltung: Germano Wallmann
ISBN: 978-3-8498-1883-8
Druck: docupoint, Barleben

Inhalt

Im Inneren des Romans. <i>Paul Auster reflektiert über das Wesen des Zufalls</i> (2004)	9
Die Alpträume der Wirklichkeit. <i>Paul Austers bislang zweifellos düsterster Roman</i> (2008)	12
»Am Anfang war alles lebendig«. <i>Paul Auster auf autobiographischer Recherche</i> (2014)	14
Das Haus der wunden Seelen. <i>Stewart O’Nans Porträt einer amerikanischen Familie</i> (2005)	17
Die Abenteuer einer alten Dame. <i>Stewart O’Nan legt mit »Emily, allein« einen seiner reifsten Romane vor</i> (2012)	20
Der Alltag ist noch immer das größte Abenteuer. <i>Stewart O’Nan macht das Witwerdasein zu einem existenziellen Drama</i> (2020)	23
Visionen eines Ertrinkenden. <i>Richard Flanagan erinnert an Tasmaniens düstere Geschichte</i> (2005)	26
Wracks am Ufer der Zeit. <i>Richard Flanagan wühlt in Tasmaniens unseliger Geschichte</i> (2010)	29
Wenn Gewalt der einzige Gott ist. <i>Richard Flanagans Roman über den Bau der »Todeseisenbahn«</i> (2015)	31
In der Gesellschaft der Ungeheuer. <i>Richard Flanagans »Terroristin« ist von großer Brisanz und Aktualität</i> (2016)	34
Der Verlust der Gewissheiten. <i>Eine Tour de force über die Manipulation der Wahrheit</i> (2019)	36
Das verrottete Paradies. <i>Adam Johnson entwirft ein absurdes Nordkorea</i> (2013)	39
Rollende Kugeln auf schiefer Ebene. <i>Verstörende Beispiele für ein Leben mit entzogenen Sicherheiten</i> (2015)	42
Der Adelige und sein Papagei. <i>Peter Carey blickt auf die Anfänge der amerikanischen Demokratie</i> (2010)	45
Tagträume, Alpträume und die große Stadt. <i>David Mitchell entwirft die erschreckende Vision einer Metropole</i> (2011)	48
Von Zeit und Strom. <i>David Mitchell kartographiert Seelen und schreibt Welt-Literatur</i> (2006)	51
Ein Ort des Schreckens und Staunens. <i>David Mitchell beschreibt eine Kindheit in England</i> (2007)	54

Im Land der tausend Herbste. <i>David Mitchell legt ein gewaltiges Geschichtsepos vor</i> (2012)	57
»Daß du unterwegs bist, irgendwohin«. <i>Zu einigen Stories von Raymond Carver</i> (2001, 2002, 2012)	60
Heftiges Bedürfnis, harte Sehnsucht. <i>Eine Skizze der amerikanischen Erzählerin Willa Cather</i> (2008)	66
Ein Orkan von Gewalt & Leidenschaft. <i>Emily Brontës »Sturmhöhe« erstmals in vollem Umfang lesbar</i> (2016)	71
Vom Mississippi zum Pazifik. <i>Tagebücher von Meriwether Lewis und William Clark</i> (2004)	74
Die bestialischste der Welten. <i>Zu den Erzählungen des Science-Fiction-Autors Philip K. Dick</i> (2008)	78
Der Mann mit der Fistelstimme. <i>S.T. Joshi über H.P. Lovecraft und einige seiner Zeitgenossen</i> (2019, 2020)	84
Mit elementarer Intensität. <i>Ein klassischer Seefahrtsroman von Richard Hughes ist wiederzuentdecken</i> (2013)	95
Unter Piratenflagge. <i>Richard Hughes Klassiker »Orkan über Jamaika«</i> (2013)	98
Sterne des Scheiterns. <i>Ein Meeresroman von Eduardo Belgrano Rawson</i> (2003)	100
Das Blaue vom Himmel. <i>Tobias Wolff erzählt die Anfänge eines Schriftstellers</i> (2005)	102
Die Finsternisse des Schweigens. <i>»Sydney Bridge Upside Down« – Ein neuseeländischer Klassiker von David Ballantyne</i> (2013)	105
Die gekenterte Hoffnung. <i>Andrew Millers Roman über einen Fotoreporter</i> (2007)	108
Lektion in Menschlichkeit. <i>Der Romanerstling des Kanadiers Dennis Bock</i> (2003)	111
Wer ist Mr. Straka? <i>Eine Liebeserklärung an das materielle Buch und ein postmodernes Labyrinth</i> (2015)	114
Kein Buch zerfällt zu Staub! <i>Nicholson Baker kritisiert amerikanische Bibliotheken</i> (2006)	117
Notizen aus der horizontalen Welt. <i>Roger Deakins moderner Klassiker ist ein Glücksfall für das britische Nature Writing</i> (2016)	120
Gefieder wie teebeflecktes Papier. <i>Helen Macdonalds preisgekrönter Bericht über die Zähmung eines Habichts</i> (2015)	123

Keine Orte für Idyllensucher. <i>Robert Macfarlane erkundet die Wildnisse Englands</i> (2020)	126
Wer heute nach Neuland sucht, muß in die Tiefe steigen. <i>Roberts Macfarlanes erstaunliche Unterwelten</i> (2020)	129
Schönheitsflecken auf der Haut des Mysteriums. <i>Das amerikanische Nature Writing und die Faszination des Ortes</i> (2017)	132
Ein ziemlich menschlicher Vogel. <i>Ambrose G.H. Pratts Liebeserklärung an den Prachtlerschwanz</i> (2012)	135
Superlativische Empfindungen. <i>Die Tagebücher von Jürgen von der Wense</i> (2007)	137
Der Menschenfreund. <i>Warum es sich lohnt, Johann Peter Hebel zu lesen</i> (2019)	141
»Aber sie können mich nicht brauchen«. <i>Rüdiger Safranski schreibt über Friedrich Hölderlin – mit durchwachsenem Ergebnis</i> (2019)	146
»Wir spinnen Luftgespinste«. <i>Die Matthias-Claudius-Biographie des Musikwissenschaftlers Martin Geck</i> (2015)	150
An den Honigtöpfen der Worte. <i>Biographien von Waldemar Bonsels und Rudolf Borchardt</i> (2016)	153
Aus einer anderen Zeit gefallen. <i>Friedhelm Kemps Essays durchforsten die Weltliteratur</i> (2017)	159
Geteilte Verschlossenheit, oder: Der anschwellende Narrengesang. <i>Botho Strauß und das Unbehagen über die eigene Zeit</i> (2014)	162
Die sehr kurze Zeit des Menschen. <i>Oliver Völker über die Poetik der Erdgeschichte</i> (2021)	165
Die Kruste der Zivilisation bedeckt nicht die ganze Erde. <i>Verena Stauffers Debütroman ist erzählerische Artistik in Reinkultur</i> (2018)	168
Kassiber aus dem Körpergefängnis. <i>Bianca Döring brilliert mit dem Prosaband »Im Mangoschatten«</i> (2019)	171
Wetterzucken im Waadtland. <i>Roland Buti inszeniert eine Familientragödie von altgriechischer Wucht</i> (2015)	173
Dung & flimmernde Inseln. <i>Ein Meister aus der Schweiz: Albin Zollinger</i> (2014)	176

Leere Felder, leere Herzen und das Paradies. <i>Ein Hinweis auf den waadtländischen Dichter Gustave Roud</i> (2018)	180
Die unbekannte Muse. <i>Zum Leben und Werk von Paula Ludwig</i> (2010)	184
»Ausbrechen in die Freiheit des Schweigens«. <i>Die gesammelten Gedichte von Wolfgang Bächler</i> (2012)	187
Hätten die Nüchternen einmal gekostet. <i>Andreas Reimann und »Die Weisheit des Fleisches«</i> (2012)	190
Zoffende Barbaren im Syntaxgestrüpp. <i>Wie Alexander Gumz das Gedicht gehörig auf Vordermann bringt</i> (2018)	192
West-östliche Papiermenschen. <i>Versuch einer Umkreisung von Verena Stauffers Gedichtband »Ousia«</i> (2020)	195
Ein atheistisches Mosaik der Momente. <i>Raoul Schrott bedient virtuos die Klaviatur der Metaebenen</i> (2016)	199
Vom versehrten Verlangen. <i>Nadja Küchenmeisters zweiter Gedichtband</i> (2014)	202
Notizen an einen unbekanntem Adressaten. <i>Simone Scharberts Debütband ist Philosophie in Poesieform</i> (2017)	205
Gramselnder Schauer des Gewöhnlichen. <i>Monika Vasić belebt das Naturgedicht mit eindrucklichsten Silbenpinselstrichen</i> (2015)	208
Maligne Blüten. <i>Simon Werle hat Baudelaires Hauptwerk neuen Glanz verliehen</i> (2017)	211
Britanniens Jahreszeiten. <i>Wolfgang Schlüters inspirierte Neuübersetzung von James Thomsons Klassiker</i> (2004)	215
Hörrohre für die Sprache der Götter. <i>Heinz Schlaffer über Ursprünge, Traditionen und Funktionen lyrischer Mittel</i> (2012)	219
Von Göttern, Königen und Kriegerern. <i>Antike literarische Stoffe in drei modernen Neuinterpretationen</i> (2012)	222
Mit dem Hut als Botanisiertrommel. <i>Henry David Thoreaus Widerspruchsgeist und hohe Erwartungen</i> (2019)	225
»Walt Whitman, ein Kosmos, der Sohn Manhattans«. <i>Zum 200. Geburtstag des amerikanischen Dichters am 31. Mai 1819</i> (2019)	228
Nachbemerkung	232

Im Inneren des Romans

Paul Auster reflektiert über das Wesen des Zufalls

»Es war schön, wieder da zu sein, schön, wieder da sein zu *wollen*, und in dem Glücksgefühl, das mich überkam, als ich wieder an meinem alten Schreibtisch saß, beschloß ich, das Ereignis durch einen Eintrag in das blaue Notizbuch zu feiern.« Einen besseren Aufhänger für einen Roman über die Fallstricke des Schreibens könnte es kaum geben: Am 18. September 1982 betritt Sidney Orr, nach einem schweren Unfall noch in der Rekonvaleszenz, einen Schreibwarenladen und erwirbt besagtes Notizbuch. Doch warum schließt der chinesische Händler sein Geschäft einen Tag nach dem Kauf, bloß um es eine Woche später andernorts neu zu eröffnen? Warum sieht man Orr nicht im Arbeitszimmer, obwohl er beschwört, daß er es nie verlassen habe?

Paul Austers Roman *Nacht des Orakels* trägt seinen Titel durchaus zu Recht. Er wirft mehr Fragen auf als beantwortet werden und präsentiert am Ende eine Auflösung, die eigentlich keine ist. Der Erzähler Sidney Orr jedenfalls merkt eines bald sehr deutlich: Nachdem er das ›Paper Palace‹ verlassen hat, gerät seine Welt aus den Fugen. Ein bloßer Zufall – oder besteht tatsächlich eine geheimnisvolle, magische Verbindung zwischen dem Kauf des Notizbuchs und den Ereignissen der folgenden neun Tage? Sidney Orr ist von John Trause, ebenfalls Schriftsteller und engster Freund seiner Frau Grace, gewarnt worden. Vorm Schreiben überhaupt, was Trause am Schicksal eines Freundes demonstriert, der die Wiederholung seines Romans in der Realität erlebt hat und seitdem aus Furcht vor der prophetischen Gabe der Worte verstummt ist. Und speziell vor blauen Notizbüchern aus Portugal, die angeblich alle Geschichten, die man darin niederschreibt, abbrechen lassen.

Aber stellt nicht jedes Buch einen Papierpalast dar, in dem die Imagination frei umherwandeln kann, eine Zimmerflucht ineinander verschränkter Texte, die immer neue Zusammenhänge generiert? Sidney Orr will keine ausformulierte Story schreiben, sondern nach dem Verlust der Gesundheit allmählich sein Selbst, die Welt und die Sprache wiederentdecken. Er erinnert sich eines Gesprächs, in dem Trause die Flitcraft-Episode aus Dashiell Hammetts *Malteser Falke* erwähnte – Flitcraft fährt, nachdem ihn ein herabstürzender Balken fast erschlagen hat, »in eine andere Stadt und fängt sein Leben noch einmal von vorne an« –, und nimmt diese

Konstellation als Ausgangspunkt für seine eigene Variante der Geschehnisse.

Orrs zunächst nur skizzenhaft resümierte Story bekommt bald die Dimension einer eingeschalteten Erzählung: Der Lektor Nick Bowen gelangt in den Besitz eines *Nacht des Orakels* betitelten Romans aus dem Nachlaß der Schriftstellerin Sylvia Maxwell. Kurz darauf passiert ihm ein ähnlicher Unfall wie Flitcraft. Bowen verläßt noch am selben Abend die Stadt, ahnt jedoch nicht, daß er bald mittellos und auf die Hilfe eines Taxifahrers namens Ed Victory angewiesen sein wird. Ed heißt eigentlich Johnson und ist alles andere als ein Sieger, denn er kam nie über seine Eindrücke bei der Befreiung des Konzentrationslagers Dachau hinweg. Gründete er deshalb das ›Büro für Geschichtspflege‹ und sammelt Telefonbücher, die in einem unterirdischen Raum lagern?

Als Sidney Orr den Protagonisten Nick Bowen in eine ausweglose Situation gebracht hat, bleibt er selbst in der Geschichte stecken und verfasst kurzfristig ein Drehbuchexposé für eine Neuverfilmung von H.G. Wells' *Zeitmaschine*. Scheitert dieses Projekt, weil es allein der Verbesserung seiner finanziellen Situation dient oder weil er sich allzuweit von der Vorlage entfernt und sie in eine Parabel über die Unabänderlichkeit historischer Ereignisse verwandelt hat? War es nicht das, was den Helden des Romans *Nacht des Orakels* von Sylvia Maxwell in den Selbstmord trieb – daß er voraussieht, wie seine Frau ihn unweigerlich betrügen wird?

Den Warnungen Trauses zum Trotz nutzt Orr die verbliebenen Seiten des Notizbuchs, um eine Geschichte zu schreiben, die das Verhalten seiner Frau Grace erklären soll. Warum, fragt er sich, brach sie im Taxi in einen Schreikrampf aus? Warum verließ sie ihn für einen Tag, ohne eine Nachricht zu hinterlegen? Warum beharrte sie auf einer Abtreibung? Orr erfindet eine Geschichte, die so plausibel ist, daß sie wahr sein könnte. Und auf wunderbare Weise erscheint plötzlich das verborgene Thema des Buchs: Die Liebe, die Illusionen ebenso braucht wie die Vergebung von Verfehlungen.

Paul Auster ist in *Nacht des Orakels* selbst ein Meister der Variation, der mit erstaunlicher Frische wie stets über Ordnung und Chaos, Zeit und Identität, Schreiben und Leben, Realität und Fiktion und deren zufallsbedingte Wechselwirkung reflektiert. Dabei sind diese Ebenen in einem erdrückenden System von Verdopplungen, Spiegelungen und Wiederholungen verschlungen. Das Paradoxe: Auster konstruiert einen Roman, indem er dessen Struktur dekonstruiert und die Erzählsplitter, die willkürlich

aneinander gereiht scheinen, zugleich als wohlkalkuliertes Spiel einer auf sich selbst verweisenden Künstlichkeit herausstellt.

In einer solchen Konstruktion sind die Grenzen zwischen textinterner und textexterner Wirklichkeit durchlässig: Der Nachname von John Trause ist ein Anagramm von ›Auster‹; die Verlage von Orr und Auster klingen ähnlich; die bibliographischen Angaben realer Bücher und der Reprint aus einem Warschauer Telefonbuch untermauern in den langen Fußnoten den Eindruck des Authentischen und fungieren als faktische Absicherung gegen das Geheimnisvolle und Unwahrscheinliche. Die verschiedenen textinternen Ebenen sind ebenfalls raffiniert miteinander verknüpft, dadurch etwa, daß John Trause als Bekannter des Taxifahrers Ed auftaucht. Noch komplexer ist die doppelt gespiegelte Beziehung von Flitcraft und Bowen: Beide sind fiktive, jeweils von den Erzählern Sam Spade und Sidney Orr erfundene Figuren; Orr wiederum bezieht sich als fiktive Person aus Austers Roman auf ein Buch der textexternen Realität, Hammetts *Malteser Falke*.

Ein Text soll, wie Auster in einem Essay erklärt hat, ein »Sprungbrett für die Imagination« sein. Und tatsächlich sensibilisiert uns Austers Roman dafür, immer weitere Fragen zu stellen: Warum berichtet Sidney Orr die Ereignisse aus einer Distanz von zwanzig Jahren, ohne daß man etwas über seine Gründe, die Geschichte *gerade jetzt* mitzuteilen, erführe? Warum verfügt der Erzähler über kein anderes auktoriales Wissen als sein früheres Ich? Transparenz, Ökonomie und bewundernswert dichte Verarbeitung der Motive garantieren eine ebenso intelligente, nachdenklich stimmende wie spielerisch-unterhaltsame Lektüre. Paul Auster erweist sich erneut als charismatischer Dirigent einer mächtigen Musik des Zufalls.

Paul Auster: Nacht des Orakels. Deutsch von Werner Schmitz. Rowohlt Verlag, Reinbek 2004.

Die Albträume der Wirklichkeit

Paul Austers bislang zweifellos düsterster Roman

Das reizvolle Motiv der Parallel- oder Alternativwelten behandeln etliche Werke der amerikanischen Literatur, die die spekulative Frage stellen: Was wäre passiert, wenn die Geschichte einen anderen Verlauf genommen hätte? Philip Roths Roman *Verschwörung gegen Amerika* beispielsweise entwirft eine antisemitische Nation, in der Charles Lindbergh zum 33. Präsidenten gewählt wird. Und in Philip K. Dicks Science-Fiction-Klassiker *Das Orakel vom Berge* haben die Nazis den Krieg gewonnen und teilen sich das Gebiet der Vereinigten Staaten mit den Japanern. Paul Auster spielt also mit einem durchaus bekannten und beliebten Motiv, wenn er im ersten Teil seines Romans *Mann im Dunkel* das Szenario eines neuen amerikanischen Bürgerkriegs vorstellt.

Ein Mann liegt nachts in seinem Zimmer, schlaflos und durch einen Unfall stark in der Bewegung eingeschränkt. Er erfindet Geschichten, um jene Gedanken abzuhalten, die ihn wirklich zutiefst bedrängen und berühren. Er erfindet die Geschichte von Owen Brick, der plötzlich in einem dunklen Loch erwacht, ohne Erinnerung daran, wie er dorthin gekommen ist. Als ihm endlich die Befreiung gelingt, findet er sich in einem vom Bürgerkrieg heimgesuchten Amerika wieder. Bald kann er in Erfahrung bringen, daß er aus seiner realen Welt in die fiktive hinein gewissermaßen zwangsrekrutiert wurde, um den Urheber des Kriegs zu ermorden, den Literaturkritiker August Brill – der niemand geringeres ist, als der schlaflose Mann nachts in seinem Zimmer.

Diese Konstellation erinnert an Austers vorangehenden Roman *Reisen im Skriptorium*. Dort war ein Autor namens Blank ebenfalls in einem Zimmer gefangen und wurde von den eigenen Romanfiguren bedroht. Tatsächlich erfährt Owen Brick – und mit ihm der Leser – von einem der Militärs: »Blank war lange Zeit unser Hauptverdächtiger, aber schließlich haben wir ihn von der Liste gestrichen.« In der Metafiktion steckt somit zuletzt buchstäblich ihr Scheitern; denn *Mann im Dunkel* rüttelt an weit aus existentielleren Grundfesten als nur an einem Skriptorium. Die Übermächtigkeit der eigenen Erinnerungen stellt den Erzähler Brill vor die Alternative, sich hemmungslosen Ausbrüchen der Trauer hinzugeben oder sich »immer kunstvollere und verrücktere Methoden auszudenken, wie ich mich umbringen könnte«. Wenn die Romanfigur Owen Brick, die sich als

Profizauberer verdingt, ihren Autor töten soll, der sich selbst als »Oberzauberer« bezeichnet, wird damit gleichsam ein selbstmörderischer Kreis geschlossen.

Irgendwann im Laufe der Nacht verliert August Brill allerdings das Interesse an seiner fiktiven Figur und läßt sie kurzerhand auf grausame Weise sterben. Die Welt der Gedankenfluchten ist ähnlich unbarmherzig wie die wirkliche Welt. Die komplementäre Beziehung zwischen ihnen kommentiert August Brill mit deutlichen Worten: »Die schlimmstmögliche Phantasie ist das Land, in dem man lebt. Man braucht es nur zu denken, und die Chancen stehen nicht schlecht, daß es Wirklichkeit wird.« Wirklichkeit geworden ist dann eine Filmsequenz brutalster Sorte am Ende des Romans in einem für Auster ungewöhnlich drastischen Realismus – kein furchtbares Detail wird hier ausgelassen.

Diese einmal gesehenen Bilder sind indes kaum mit erfundenen Bildern auszutreiben, im Gegenteil, sie intensivieren einander sogar. Es bedarf zwar nicht tausendundeiner Nacht, um durch das Erzählen am Leben zu bleiben, es genügt dazu bereits eine einzige Nacht. Aber in dieser einen Nacht fallen die Albträume von der Wirklichkeit und die Wirklichkeit der Albträume zusammen. Erzählung und Phantasie sind notwendig, um die Wirklichkeit zu beschreiben und sie paradoxerweise zugleich erträglich zu machen. »Die wunderliche Welt dreht sich weiter«, lautet der Schlußsatz des Romans, lakonisch, im Grunde abgedroschen, und trotzdem zutiefst weise.

Nach den schwächelnden letzten beiden Romanen hat Paul Auster mit *Mann im Dunkel* nun wieder ein Buch auf der Höhe seines Schaffens vorgelegt. Kunstvoll ungekünstelt und luzide werden in leichtem Erzählton die verschiedenen Ebenen miteinander verwoben. Reflexionen über Filme und eine Tochter Nathaniel Hawthornes, die Lebensgeschichte und Lebensbeichte August Brills, die Parallelwelt des Owen Brick: sie alle sind zu einem Gewebe verwoben, dessen luftige Machart die inhaltliche Schwere erträglich hält. Paul Auster hat einen Roman geschrieben, der die Grenzen zwischen Fiktion und Wirklichkeit in einem solchen Maß aufhebt, daß der Leser sich beinahe selbst als Figur in einer schlecht von Politikern ersonnenen Geschichte fühlt.

Paul Auster: *Mann im Dunkel*. Aus dem Englischen von Werner Schmitz. Rowohlt Verlag, Reinbek 2008.

»Am Anfang war alles lebendig«

Paul Auster auf autobiographischer Recherche

Im *Winterjournal* (dt. 2013) hatte Paul Auster seine physische Existenz erkundet und in Anspielung auf die alte Dichotomie von Körper und Geist einen »Katalog von Sinnesdaten« zusammengetragen, der allerdings die psychischen Aspekte keineswegs vernachlässigt. Mit dem Komplementärbuch *Bericht aus dem Inneren* setzt Auster diese autobiographische Recherche fort, die äußeren Ereignisse werden nun jedoch auf ihre Auswirkung in der Innenwelt untersucht. Hatte seinerzeit eine wichtige Erkenntnis in Bezug auf den eigenen Körper gelautet: »Du kannst dich selbst nicht sehen«, knüpft Auster jetzt mit einer paradoxen Formulierung genau dort an: »Ungeachtet deiner äußeren Erscheinung bist du immer noch, wer du warst, auch wenn du nicht mehr derselbe bist.« Denn mit dem Gedächtnis verhält es sich ähnlich wie mit dem Körper, dessen Glieder sich beim Betrachten dem Kontext entziehen, es sind stets nur »einzelne Fetzen und Bruchstücke, hin und wieder ein kurzes Aufblitzen von Bildern«, wobei nicht einmal deutlich ist, wann es sich um authentische Erinnerungen handelt und wann um deren spätere Korrekturen und Konjekturen.

Der *Bericht aus dem Inneren* ist ein Triptychon der Introspektion, das in seiner disparaten Struktur die Fragilität frühester Eindrücke und die unberechenbaren Launen des Lebens, die am Ende einen Menschen ausmachen, abbildet. Auster benennt das *Movens* für die autobiographische Recherche unmißverständlich: »Nicht weil du ein rares und außergewöhnliches Untersuchungsobjekt zu sein glaubst, sondern ganz im Gegenteil, weil du dich für alltäglich hältst, für einen Menschen wie alle anderen.« Tatsächlich scheinen hier weder Eitelkeit noch nostalgische Rechtfertigung die Triebkräfte zu sein; vielmehr ist der gesamte Bericht eine Versuchsanordnung, welche die Möglichkeiten und Grenzen der Selbsterkundung auslotet, schonungslos ehrlich im Detail, ohne indes seelische Abgründe voyeuristisch auszuspähen.

Ein wichtiges Leitmotiv des gesamten Buchs ist die Gewinnung einer Lebendigkeit, von der animistischen Weltansicht des Kleinkinds bis zum Bemühen des Erwachsenen, alles wieder wie zum ersten Mal zu sehen. Zunächst spürt Auster seiner geistigen Entwicklung bis zum zwölften Lebensjahr nach, er beschreibt, wie die »kleine Welt innerhalb einer großen Welt« sich allmählich weitet und wie der Knabe, der »nichts verstanden«

hat, bei den Kollisionen der Außenwelt mit der Innenwelt ein Sensorium für Zeitläufte, menschliche Schicksale und politische Ungerechtigkeiten entwickelt. In einer sehr eindrücklichen Passage etwa nimmt der Knabe, der sich für einen durchschnittlichen Amerikaner hält, plötzlich sein Judentum wahr, das ihn zwar in eine ungewollte Außenseiterrolle drängt, zugleich aber sein Mitgefühl für die »Ausgestoßenen« der Gesellschaft stärkt.

Paul Austers Liebe zum Kino hat früh begonnen. Deshalb macht er seine intensive Prägung und Faszination im Medium der Sprache durch bloße Nacherzählung zweier Spielfilme nachvollziehbar: *Jagd auf James A.*, ein Gangsterfilm mit sozialkritischem Einschlag, und *Die unglaubliche Geschichte des Mister C.*, ein Science-Fiction-Streifen über die vermeintliche Überlegenheit der Wissenschaft. Er nimmt die populäre Darstellung der Stoffe vollkommen ernst, weil sie vorführt, »wie jedes gewöhnliche Ding (...) die Dimensionen des Ungewöhnlichen annimmt, des Unmöglichen«, und ihn gelehrt hat, jene Bilder und Einfälle zu schätzen, »die wirklichen Raum in imaginierten Raum verwandeln und es doch irgendwie schaffen, das Imaginierte wirklich erscheinen zu lassen«. Einige Filmstills daraus wurden in das »Album« am Schluß des Berichts aufgenommen, ein Museum moderner Ikonographie, das illustriert, wie Massenmedien schon damals einen womöglich nachhaltigeren Einfluß ausübten als Lektürestunden.

Dem Moment des Zufalls, der für alle Werke Austers konstituierend ist, verdankt sich der dritte Teil des Buches, der beispielhaft das Dokumentarische dem Imaginativen zur Seite stellt. Auster war der Auffassung, »nahezu alles, was du als junger Mensch getan und gesagt und gedacht hast, ist vergessen, und mag es viele Dinge geben, an die du ich erinnerst, so gibt es mehr, tausendmal mehr, auf die das nicht zutrifft« – bis er unerwartet in den Besitz einiger verloren geglaubter Briefe gelangte. Nüchtern, oft auch ernüchtert, legen sie Zeugnis ab von den Erschütterungen des Vietnamkriegs, der Angst vor der drohenden Einberufung, der New Yorker Studentenrevolte, den finanziellen Sorgen und dem Ringen um erste Erfolge als Autor und Drehbuchschreiber. Diese Briefe an die ferne Geliebte sind vor allem ein Experimentierfeld für verschiedene literarische Gesten, darunter die absurde, beinahe surrealistisch überdrehte Darstellung eines Tagesablaufs und der kuriose Bericht – der im Nachhinein dem Autor selbst wie »Worte eines Fremden« erscheint – über eine Wohnungssuche im Stil der Beat-Dichter. Damit endet das Buch abrupt, läßt es zugleich aber wiederum auch offen, indem es Fragezeichen setzt, die auf einer

Metaebene manche spätere Thematik Austers vorwegnehmen: Was ist literarische Fiktion? Wo beginnt die Realität?

Mit dem Doppelgestirn *Winterjournal* und *Bericht aus dem Inneren* hat Paul Auster, der autobiographische Prosa als integralen Bestandteil seines erzählerischen Werks begreift, einen Gipfelpunkt seines Schaffens erreicht und ein atemberaubendes Panorama eines Menschen im Amerika der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts vorgelegt. Die uneitle Offenheit und die unpräntiösen Alltagsbeobachtungen in einer Sprache, die in all ihrer Nüchternheit doch immer wieder lyrisch ausschwingt, fügen sich glücklicherweise nicht zu einem klischierten Schriftstellerporträt, vielmehr ergeben sie das Bildnis eines gewöhnlichen Mannes, der durch äußere Umstände und innere Veranlagung ein Schreibender wurde. Solche Selbsterkundungen sind ebenso originell wie bereichernd.

Paul Auster: Bericht aus dem Inneren. Aus dem Englischen von Werner Schmitz. Rowohlt Verlag, Reinbek 2014.

Das Haus der wunden Seelen

Stewart O’Nans Porträt einer amerikanischen Familie

Im Abstand von ein bis zwei Jahren legt der amerikanische Schriftsteller Stewart O’Nan ein neues Werk vor, und jedes Mal gelingt es ihm, Stoff und Form zu einer individuellen Romanwelt zu amalgamieren, wobei die Thematik die jeweiligen gestalterischen Mittel vorgibt und Erzähltempo & Erzähldynamik bestimmt. *Abschied von Chautauqua*, 2002 unter dem schlichten Originaltitel *Wish You Were Here* erschienen, weist O’Nan als einen Meister zelebrierter Langsamkeit aus. Damit steht dieser Roman in einem denkbar krassen Gegensatz zu dem nur ein Jahr später veröffentlichten *Halloween*, einem hektischen, mit Horrorelementen spielenden Stimmengewirr.

Der Plot ist ganz alltäglich: Emily Maxwell verbringt im Sommerhaus am Lake Chautauqua gemeinsam mit ihrer Schwägerin, ihren Kindern und Enkelkindern eine halb verregnete Augustwoche. Trostlos wie das Wetter ist die Umgebung: aufgegebene Restaurants, verfallene Golfplätze, eine neue Brücke über den See verschandelt die Aussicht, und was einst von Herrenhäusern im viktorianischen Stil besiedelt war, bemüht sich nun, als Touristenort und Refugium für Neureiche durchzukommen. Über allem schwebt eine melancholische Atmosphäre, denn es ist das letzte große Familientreffen, bevor das Sommerhaus verkauft wird.

Entwirft Stewart O’Nan solche Konstellationen, liegt in ihnen stets das Potential für Konflikte, Rivalitäten, Enttäuschungen und unbewältigte Frustrationen. Die Personen des Dramas sind: Die scheinbar resolute Emily, die ihre Unsicherheit hinter Listen versteckt, die sie aufstellen und methodisch abarbeiten kann. Ihre Schwägerin Arlene, eine unverheiratete Lehrerin im Ruhestand, die über verpaßte Chancen reflektiert. Emilys Kinder Ken, ein aus Mangel an Originalität gescheiterter Photograph, und Meg, eine frisch geschiedene, trockene Alkoholikerin. Die pubertierenden Cousinen Ella und Sarah, die beiden Cousins Sam und Justin, alle auf ihre Weise problembeladen. Und schließlich Lise, die Schwiegertochter, die mit Ken eine permanente Ehekrise austrägt und sich im Familienkreis wie das sprichwörtliche fünfte Rad am Wagen fühlt.

Minutiös werden, aus wechselnden Perspektiven, die Gedanken und Handlungen der neun Familienmitglieder beschrieben, denn in diesem komplizierten Beziehungsgeflecht versuchen alle, ihre jeweilige Position

durch behutsames Justieren von Nähe und Ferne zu bestimmen. Der Urlaub wird nicht bloß wegen der familiären Enge als belastend empfunden. Es ist eine Zeit, die es auszufüllen gilt, »die Woche eine Lücke in ihrem richtigen Leben« in der »erzwungenen Intimität des Sommerhauses«. Man verbringt die Freizeit mit Vergnügungen und banalen Gesprächen, die selten an die persönlichen Schwierigkeiten rühren. Nachgedacht wird viel, direkt ausgesprochen wenig. Trifft das Zwiegespräch doch einmal wunde Punkte, muß man sich rasch »ein Thema einfallen lassen, das sie beide froh stimmen, beide unversehrt lassen würde«. Denn eine Zeit, in der man nicht »in die alltägliche Vergeßlichkeit eintauchen« kann, ist schwieriger als der Alltag selbst, sie zwingt dazu, sich mit Problemen auseinanderzusetzen.

Abschied von Chautauqua ist vor allem ein Roman über den allmählichen Verlust von Erinnerungen und das Bemühen, diese Erinnerungen zu bewahren. O’Nan greift hier auf ein in der amerikanischen Literatur beliebtes Muster zurück: Die Erfassung der Gegenwart durch den retrospektiven Blick. »Ken gab sich dem Rhythmus ihrer gemeinsamen Erinnerungen hin, froh, nicht darüber reden zu müssen, worauf ihr Leben zusteuerte«, und das trifft ähnlich auf die anderen Figuren der älteren und mittleren Generation zu. Den Mangel an Zukunftsperspektiven wiegen sie durch Erinnerungen auf, selbst wenn nachträglich idyllisierende Korrekturen damit einhergehen. Die Generation der Kinder dagegen gleicht den geringen Erinnerungsvorrat mit Phantasien über eine Zukunft nach ihren geheimen Wünschen aus.

Erinnern bedeutet auch, über das Verrinnen der Zeit zu reflektieren. »Alles, was sie geliebt hatte, war verschwunden, alles, was sie kannte, war nutzlos, all die Lieder und Tänze, die tollen Rezepte, wie bei einer alten Frau, deren Kleider längst unmodern sind. Doch genau das war sie, ganz und gar nicht erstrebenswert: eine alte Frau. Das hätte sie nie für möglich gehalten.« Das Sommerhaus der Maxwells stellt sich als ein Ort ephemerer Beständigkeit heraus, einer, der vertraut bleibt, während sich die Welt ringsum verändert. Mit dem Verkauf des Hauses geht ein Stück der eigenen Biographie verloren, doch eröffnet er zugleich Chancen für Neuanfänge – ob sie wahrgenommen werden, liegt freilich jenseits des Erzählten.

Das lockere Handlungsgerüst ist vom Motiv der Abwesenheit umklammert. Es gibt nämlich zwei verschiedene Leerstellen, die ausgefüllt werden müssen, einmal durch Erinnerungen, das andere Mal durch Phantasien. Die Gestalt von Henry, Emilys kürzlich verstorbenem Mann, ist überall präsent, erlangt allerdings im Mosaik der Erinnerungen kaum richtige

Kontur, bleibt verschwommen wie eine schlecht belichtete Folie. Das Verschwinden, möglicherweise die Ermordung, einer Tankstellen-Kassiererin bietet Raum für Spekulationen, die von der Abwesenheit des eigenen Familienmitglieds ablenken; der Fall wird im Laufe des Aufenthalts der Maxwells nicht geklärt, was das Ausschnitthafte des Romans zusätzlich hervorhebt.

Stewart O’Nan nimmt jeden seiner Protagonisten mit seinen Sorgen und Problemen gleichermaßen ernst. Mit großer Beobachtungs- und Einfühlungsgabe schildert er jede Gemütsregung, jede Geste, enthält sich aber streng eines auktorialen Kommentars. Alle Details eines Tagesablaufs, selbst die Toilettengänge, das Ketterauchen, die erotischen Wünsche, werden festgehalten, gleichsam wie auf Photos dokumentiert. O’Nan erfährt lückenlos den Alltag der amerikanischen Mittelschicht, eingeschlossen Trivialitäten, Sentimentalitäten, gerade aktuelle Filme, Golfpartien, die unvermeidlichen Gameboys – in einer präzisen Umgangssprache, die die deutsche Übersetzung mit unschönen, stellenweise schiefen Formulierungen manchmal allzusehr betont.

Die bedächtige, detailfreudige Erzählweise dämmt das Verrinnen der Zeit für eine Woche ein und weist damit auch auf die Werthaftigkeit von Gegenwart hin. An den durchschnittlichen, unbedeutenden, keineswegs immer sympathischen Figuren von *Abschied von Chautauqua*, ja, an der Omnipräsenz des Banalen führt O’Nan, in gewisser Nähe zu John Updike, das allgemeine menschliche Dilemma vor. Am Ende des Romans haben die meisten Figuren zwar ein paar Einsichten über sich gewonnen; aus der Treitmühle des Alltags entkommen oder sich grundsätzlich verändern konnten sie nicht. Das ahnt man als Leser schnell – bedauert nach siebenhundert Seiten aber trotzdem, daß man diese Romanwelt des literarischen Magiers Stewart O’Nan verlassen muß.

Stewart O’Nan: *Abschied von Chautauqua*. Aus dem Englischen von Thomas Gunkel. Rowohlt Verlag, Reinbek 2005.

Die Abenteuer einer alten Dame

Stewart O’Nan legt mit »Emily, allein« einen seiner reifsten Roman vor

Den aufmerksamen Lesern der Bücher von Stewart O’Nan ist die resolute und eigensinnige Emily Maxwell längst bekannt. In dem epischen Familienroman *Abschied von Chautauqua* hatte sie sich, nach dem Tod ihres Mannes Henry, ein letztes Mal mit ihren Kindern und Enkeln im Sommerhaus am See getroffen, bevor sie es gegen den Willen der Verwandten aus finanzieller Erfordernis verkaufen wird. Sieben Jahre sind seitdem vergangen, Emily lebt mit dem Hund Rufus in Pittsburgh und versucht, ihr tägliches Leben zu gestalten, unterbrochen nur von den allwöchentlichen Besuchen ihrer Schwägerin Arlene, mit der sie eine Art Haßliebe verbindet, und der verständnisvoll zuhörenden Haushaltshilfe Betty.

Es ist keine rührselige Geschichte über das Altern, kein Thriller über das letzte Aufbegehren einer alten Dame, die Stewart O’Nan hier erzählt, dennoch gelingt es ihm bereits von den ersten Seiten an, ungemein stark zu fesseln. Momente des Glücks und Momente der Melancholie werden in perfektem Gleichgewicht aufgereiht, und so zieht ungekünstelt und beinahe dokumentarisch, ohne aufgesetzte Höhepunkte oder einen spannenden Handlungsfaden ein Jahr im Leben der achtzigjährigen Emily Maxwell vorbei. Allein aus der Genauigkeit der Beobachtung und der Subtilität der Charakterzeichnung entwickelt O’Nan ein stilles Drama der Unaufdringlichkeit.

Veränderung bedarf nicht unbedingt eines radikalen Neuanfangs, sie kann sich genauso in kleinen Schritten vollziehen. Emily ist gewohnt, im Auto Beifahrerin ihrer Schwägerin zu sein (»Jeden Dienstag legte Emily Maxwell das wenige, was von ihrem Leben noch übrig war, in die Hand Gottes und die zittrigen Hände ihrer Schwägerin Arlene«), doch als Arlene einen mysteriösen Schwächeanfall erleidet und für einige Zeit ins Krankenhaus muß, diktiert ihr die Notlage, sich selbst hinter das Steuer zu setzen. Bald geschieht das Unvermeidliche: Ihr alter Olds, ein Ungetüm, zu groß, um es täglich aus der Garage zu fahren, parkt ungeschützt am Straßenrand und wird eines Nachts bei einem Unfall demoliert. Das moderne Gefährt, das sich Emily nach zweifelndem Zaudern kauft, ist nicht nur übermäßig schnittig, es ermöglicht ihr vor allem eine wieder zu entdeckende Unabhängigkeit.

Mit dem Selbstvertrauen im Straßenverkehr wächst Emilys Vertrauen in ihre anderen Fähigkeiten. Trotzdem bleibt der Alltag aus der Perspektive der alten Dame ein echtes Abenteuer. Der erste Schnee des Winters, die Vorbereitung einer Weihnachtsfeier, das Melden eines Versicherungsschadens, die Listen täglicher Pflichten, das alles sind Herausforderungen, denen sie sich mit einer Mischung aus Ergebenheit und bissigem Abscheu stellt. Die dabei auftretenden Enttäuschungen und Konflikte mit ihren Kindern und Enkeln sind nicht in erster Linie, wie man vermuten könnte, solche der Generation, sondern des unterschiedlichen Temperaments.

Die Welt ist für Emily keineswegs festgefahren, dennoch empfindet sie jede Störung der bewährten Routine als eine persönliche Verletzung. Ein Stromausfall von wenigen Sekunden verursacht Ängste ganz praktischer Natur, ein vorbeifahrender unbekannter Wagen oder ein unerwartetes Klingeln an der Haustür erinnert sie an ihre Hilflosigkeit, jede Unordnung, die Besucher hinterlassen, wird anschließend penibel beseitigt. Emily ist konservativ, auch in politischer Hinsicht, und legt Wert auf Etikette und Bildung, andererseits verschließt sie sich Neuheiten und mühsam erlangten Einsichten nicht – so bringt sie beispielsweise sehr viel Verständnis für ihre lesbische Enkelin Ella auf –, und genau deshalb bleibt sie den Lesern, sogar noch in ihren zahlreichen Schwächen, jederzeit sympathisch und glaubhaft.

Bei einem Museumsbesuch erscheinen Emily Menschenansammlungen mit den Kopfhörern einer Audio-Führung »wie Versuchspersonen eines Experiments zur Gedankenüberwachung«, ein zynischer Kommentar, weil sie selbst den Kunstgenuß in der Einsamkeit sucht, der sie paradoxerweise aus der Einsamkeit des Winters in den Frühling führen soll. Die Kunst und die klassische Musik sind Emilys Gegenpole zu einer sich verflüchtigen Lebenszeit, die von ihr in alten Fotos bewahrt wird: »Emily fand es nicht morbide, sondern ganz natürlich, daß sie sich mit dem Nahen ihres eigenen Todes immer stärker für ihre Herkunft interessierte und dieses Wissen an ihre Kinder weitergeben wollte.« Ein Ansinnen, für das Emily Kinder freilich wenig Interesse aufbringen.

Mannigfaltig sind die Indizien für das Alter. Das frühere, mit Erinnerungen beladene Pittsburgh existiert nicht mehr, die Viertel und Straßen haben ihr Gesicht verändert, meist zum Schlechteren, und in der Nachbarschaft stehen immer mehr Häuser zum Verkauf. Als Emily Weihnachtskarten schreibt, bemerkt sie sehr gefaßt, daß im Adressbuch »die Seiten gleichermaßen von Lebenden und Toten bevölkert« sind. Die unvermeidliche Teilnahme an Bestattungsfeiern bekommt eine furchtbare

Regelmäßigkeit, und Krankenhausbesuche werden, nicht ohne Gewissensbisse, solange hinausgeschoben, bis sie sich erübrigt haben.

Am Ende legt Emily keine große Rechenschaft vor sich selbst ab, erlangt keine abgeklärte Altersweisheit, doch sie beginnt, ihre Kinder und sich selbst ein wenig gerechter zu beurteilen; sie trennt sich von den verpaßten Chancen ihres Lebens auf dieselbe Weise wie von den Dingen für einen Wohltätigkeitsbasar, nämlich schweren Herzens und zumindest halbwegs versöhnt. Wenn Emily zuletzt in die Sommerfrische aufbricht, ist es vielleicht nur ein kurzes Glück, die ihr bevorsteht, getragen immerhin vom unverwüstlichen Streben nach der Würde des Augenblicks.

Nach den Romanen *Eine gute Ehefrau*, *Letzte Nacht* und *Alle, alle lieben dich* beschreibt Stewart O’Nan ein weiteres Mal »ganz alltägliche Leute« aus der amerikanischen Mittelschicht und Arbeiterklasse, zeigt ihre Hoffnungen, desillusioniert ihre Träume, versteht ihre großen Ängste und kleinen Freuden – keines dieser Porträts ist ihm aber bislang so eindrücklich gelungen wie jenes der achtzigjährigen Emily Maxwell aus Pittsburgh.

Stewart O’Nan: *Emily, allein*. Aus dem Englischen von Thomas Gunkel. Rowohlt Verlag, Reinbek 2012.

Der Alltag ist noch immer das größte Abenteuer *Stewart O’Nan macht das Witwerdasein zu einem existenziellen Drama*

Am Anfang steht eine ebenso bittere wie tröstliche Erkenntnis: »Ohne sie wüßte er gar nichts.« Die Rede ist vom Ehepaar Henry und Emily Maxwell aus Pittsburgh, typischen Vertretern des amerikanischen Mittelstands, die Stewart O’Nan mit gewohnter Lakonie in seinem jüngsten Werk, *Henry persönlich*, beschreibt. Das läßt aufhorchen – denn Henry war bislang nur als Erinnerung der übrigen Familienmitglieder in Erscheinung getreten. Nun ist ihm ein ganzes Buch gewidmet, das noch vor den in den Romanen *Abschied von Chautauqua* (2002) und *Emily, allein* (2011) geschilderten Ereignissen spielt.

Im Gespräch mit der NZZ berichtet O’Nan, daß sich die Wiederbegegnung mit den Maxwells dem Umstand verdanke, daß er beim Schreiben der früheren Bände »in eine tolstoische Phantasie verfallen war, in der mich jede Figur faszinierte, sogar der Hund Rufus, weshalb ich es nicht geschafft hatte, ihre Geschichte auszuerzählen«. Die Familie sei die am weitesten verbreitete dramatische Einheit in den Vereinigten Staaten, erklärt der Schriftsteller, ihn jedoch interessierten mehr die Individuen, vor allem dann, wenn sie sich nicht als Teil dieser Einheit fühlen könnten.

Von außen betrachtet ist der ehemalige Ingenieur und jetzige Rentner Henry Maxwell ein echter Gesellschaftsmensch, doch der Schein der jederzeit zufriedenen Bürgerlichkeit trägt. Tatsächlich hat Henry sich im Laufe der Jahre aus reiner Konfliktscheu mit dem Unverständnis seiner Umgebung arrangiert, zuweilen muß er sich dennoch eingestehen, daß ihm die Familie in manchem fremd bleibt. Solche Rechtschaffenheit und Vorsicht hat allerdings ihren Preis: bedeutende Ereignisse, Gefühle und Ambitionen geschehen bloß noch in der Erinnerung.

Das echte Leben dagegen zerfasert in Banalitäten, Henry versucht selten mehr, als die Erfordernisse jeden anstehenden Tages zu bewältigen: Er arbeitet in seiner Werkstatt im Keller, pflegt den Garten, kümmert sich ums Sommerhaus am Lake Chautauqua, spielt Golf, erledigt Einkäufe, liefert sich harmlose Kabbeleien mit seiner Ehefrau, feiert Thanksgiving mit den Kindern und Enkeln, nimmt an Gottesdiensten und Beerdigungen teil. Wie meist bei O’Nan bildet sich das Erzählte auch in der Form

ab – der Roman verzichtet auf eine übergreifende Handlung zugunsten einzelner, oft nur sehr kurzer Episoden.

Mit Henry hat der Autor die Generation seiner Großväter porträtiert, der er mit Verständnis und Sympathie, jedoch keinesfalls völlig unkritisch gegenübersteht. »Henry ist derart analytisch«, erläutert O’Nan, »daß er den alltäglichen Dingen viel zu große Aufmerksamkeit zollt. Früher hingegen hat ihn Wichtigeres beschäftigt, Liebe, Krieg, Raumfahrt. Er ist ein Beispiel dafür, wie häusliche Angelegenheiten und Trivialitäten überhandnehmen können, so daß sie die gesamte Lebenszeit ausfüllen.« Aber mit so einfachen Formeln entläßt O’Nan die Leser dann schließlich doch nicht.

Henry ist sich seiner Probleme insgeheim durchaus bewußt, jedoch immer darum bemüht, sich von ihnen nicht überwältigen zu lassen. Als er einen langjährigen Freund im Spital besucht, »war es nicht nötig gewesen, über seine Prognose zu reden. ›Danke, daß du das Laub zusammengeharkt hast, hatte Doug gesagt, und Henry hatte erwidert, er könne sich ja nächstes Jahr revanchieren«. Es ist die Generation, die zwar um die Tragik der Dinge weiß, sie aber nicht mit vielen Worten bespricht: »Für Henry war Trauer genau wie die Liebe eine Privatangelegenheit«, konstatiert der Roman schlicht.

Einstige Leidenschaft hat sich im Alter in Vertrauen gewandelt, doch das moralische Empfinden verbietet Altmännerphantasien, selbst wenn sie die eigene Gattin zum Objekt der Begierde haben. Erinnert sich Henry an die Emily aus früheren Jahren, »empfand er es als Verlust und kam sich irgendwie untreu vor, als wäre ihr jüngeres Ich eine andere Frau gewesen«. Das aus der Vertrautheit erwachsene Vertrauen führt bei ihm andererseits zu einer Abhängigkeit, die bereits bei kurzer Abwesenheit der Partnerin das Gefühl von Einsamkeit und Leere aufkommen läßt. Henry erweist sich als viel unselbständiger als Emily.

Die Alltagsdinge haben indes mehr Bedeutung als der Protagonist ihnen beimißt. O’Nans präzise Beschreibungen sind nämlich genau betrachtet eine Liebeserklärung an das gewöhnliche Leben: »Ich liebe es zu recherchieren und etwas über verschiedene Welten zu erfahren, aber zu viel sollte es nicht sein, bevor ich loslege. Ich muß nicht mehr wissen, als meine Figur weiß, deshalb hilft es, jemanden vor sich zu haben, der neu in seiner Welt ist.« In diesem Fall dürften die Recherchen minimal gewesen sein, denn Pittsburgh ist die Heimatstadt O’Nans, der ihre Veränderungen ebenso verfolgt wie sein Protagonist.

»Zur Zeit des Romans, 1998, hatte Pittsburgh nach dem Niedergang der Stahlindustrie schwer zu kämpfen«, erklärt O’Nan. »Jetzt hat sich die

Stadt ein wenig erholt, mit einem Schwerpunkt auf Hightech, Medizin und Bildung, doch ihr Charakter hat sich gewandelt. Stellen Sie sich Essen ohne Krupp und Stuttgart ohne Mercedes vor.« Henry registriert diese Veränderungen in seinem Viertel, die Drogen, die Schußwechsel, die neue Bevölkerungsstruktur, und weil er mehr in seinen Erinnerungen als in der Gegenwart lebt, kann er die Unterschiede umso deutlicher ausmachen; aber er neigt dazu, alle gesellschaftlichen Umbrüche zu bagatellisieren.

Ob das letztlich für ein erfülltes Leben ausreicht oder nicht, läßt der Schriftsteller unbeantwortet. »Ich glaube«, sagt O’Nan, »die meisten meiner Bücher versuchen eher, die offenen Fragen darzustellen, als sie für den Leser zu beantworten. Ist Henry ein guter Mensch, trotz seine Begrenztheit? Ist sein Verhalten beispielhaft oder abschreckend?« Dennoch spürt man allenthalben, daß O’Nan sich dem Charakter des Henry Maxwell einfühlsam angenähert hat, denn nicht selbstverständlich ist dessen Gabe, trotz Kränklichkeit und Todesfällen im privaten Umfeld noch die kleinen Freuden des Alters in vollen Zügen genießen zu können.

Stewart O’Nan verfügt über ein geradezu unheimliches Gespür für die Nuancen zwischenmenschlicher Beziehungen. Selten einmal kann man so intensiv verfolgen, wie aus profansten Verrichtungen ein Kopfdrama von existenzieller Tragweite und starker Binnenspannung entsteht. Ist es ihm leichter gefallen, in Emilys oder in Henrys Persönlichkeit einzutauchen? »Sobald man sich in einen Charakter hineinversetzt, ist beides gleichermaßen schwierig, doch die Details bei den Frauen hinzubekommen, fällt mir schwerer. Dann bin ich auf die Hilfe meiner Ehefrau angewiesen. Am schwierigsten sind für mich die Kinder und Teenager, weil sich unsere Popkultur so schnell fortbewegt.«

Es bleibt abzuwarten, ob die Geschichte der Maxwells nun endgültig auserzählt ist. Der Autor läßt sich von der eigenen Inspiration überraschen: »Mich reizt es, alle Arten von Büchern zu schreiben. Ich habe mit post-apokalyptischen Epen, waschechten Horrorgeschichten und Sachtexten über den Bürgerkrieg begonnen, doch am Ende schreibe ich dann genau das, was ich schreiben muß, egal in welchem Genre.« Mit dem vorliegenden Roman hat O’Nan jedenfalls dafür gesorgt, daß die Leserschaft fast süchtig werden könnte nach diesen im Grunde ganz alltäglichen Leuten.

Stewart O’Nan: Henry persönlich. Aus dem Englischen von Thomas Gunkel. Rowohlt Verlag, Reinbek 2019.

Visionen eines Ertrinkenden

Richard Flanagan erinnert an Tasmaniens düstere Geschichte

Aljaz Cosini ist einer, der sich bei der Geburt fast mit seiner Nabelschnur stranguliert und schon am Beginn seines Lebens nach Luft ringt wie später bei seinem allzu frühen Tod in den Fluten draußen in der Wildnis, einer, der mitsamt intakter Fruchtblase eine alles andere als sichere und heile Welt betritt. Der tasmanische Autor Richard Flanagan läßt keinen Zweifel daran, daß der Ich-Erzähler seines ersten, im Original 1994 erschienenen Romans mit allen literarischen Wassern gewaschen ist: Was wäre anderes zu erwarten von einem Aljaz, der in Triest geboren wird und dessen Hebamme, Maria Magdalena Svevo, eigentlich Ettie Schmitz heißt? Daß Flanagan erhebliches Vergnügen an solchen Anspielungen hat, belegt das Szenario, das irgendwo zwischen William Goldings *Pincher Martin* und James Dickeys *Deliverance* angesiedelt ist.

Die Wasser, die Aljaz Cosini zum Verhängnis werden, sind die des Franklin River, dem letzten Fluß Tasmaniens, der noch nicht von der vordringenden Zivilisation und deren Dämmen gebändigt worden ist, ein Paradies für alltagsmüde Großstädter, die den Kick suchen, ohne sich in echte Bedrohungen begeben zu wollen. Aljaz hat nach einem unsteten Dasein wieder den Job eines River Guide, eines Flußführers, übernommen und leitet eine Gruppe von Rafting-Touristen. Das Unternehmen gerät mehr und mehr zum Desaster: Bei dem Versuch, einen Mitreisenden aus den Fluten zu retten, gerät Aljaz selbst in Not. Eingeklemmt zwischen Felsen, unter Wasser gedrückt, zieht sein Leben und das seiner Vorfahren in Visionen an ihm vorbei, ein Strom einzelner Episoden, aus denen sich allmählich die düstere Geschichte seiner Vorfahren und seiner Heimat zusammenfügt.

Nicht mehr der Verstand, die »Zeitungs fakten«, sondern ein Wissen jenseits davon, das sich mit den Traumzeitmythen der Aborigines verbindet, ruft frühere Ereignisse hervor, »die zwar nach wie vor bruchstückhaft bleiben, die ich immer noch nicht vollständig erfassen kann, die ich aber jetzt in einer Klarheit sehe, wie sie mir zu der Zeit, da sie geschahen, nie zu Gebote stand.« Damit teilt Aljaz ein Gefühl seines Vaters, für den das Wesen der Landschaft »in den untergründigen Bedeutungen seiner Geschichten« lag. Aljaz, der stets gegen den Strom schwamm, wird immer weiter in die Vergangenheit zurückgeführt, bis verschiedene Tiere einige

seiner Visionen berichten, und sieht zuletzt aus großer Vogelschau auf das prähistorische Entstehen und Vergehen des Landes.

Wir hören, unter anderem, von Aljaz' Eltern, einem Tasmanier und einer Serbin, die sich in Triest kennenlernen, beide Wirtschaftsflüchtlinge, und nach ihrer gemeinsamen Rückkehr nach Tasmanien enturzelt bleiben; vom harten und entbehrungsreichen Dasein in der Wildnis als Holzfäller und Jäger; von einer Familie, die standhaft ihre Abstammung von Sträflingen verleugnet; von Aljaz' Urgroßmutter, einer Eingeborenen, kräftig geschminkt und eifrige Kirchgängerin, die sich erst in der Todesstunde der Tradition ihrer Ahnen besinnt; von einem Vorfahren, dem 1832 die Flucht von der berüchtigten Gefängnisinsel Sarah Island gelang, der jedoch nie im ersehnten Neuen Jerusalem eintraf, sondern umkam in der Wildnis Tasmaniens, das damals noch Vandiemensland hieß, gezwungen, einen Mitsträfling zu töten und zu verspeisen; und schließlich von der Ahnherrin aller Cosinis, Black Pearl genannt, Sklavin eines Robbenjägers, entführt, vergewaltigt und dabei geschwängert.

Aljaz selbst, dessen Name wie ›alias‹ klingt, ist ein Anderer, ein Fremdling im eigenen Land und im eigenen Körper: »Ich fühle, daß ich nicht mehr bin als ein Umriß ohne Substanz, ohne Identität und Individualität.« In seinen Visionen erkennt Aljaz, viel zu spät, warum er sich immer als Außenseiter gefühlt und »nie dazugehört« hat: Er ist im buchstäblichen Sinn ein Mischling, abstämmig von italienischen Einwanderern, zugleich rothaarig und dunkelhäutig, ein Opfer von Spott und Ausgrenzung. »Weißt du, wie ein Abo aussieht?« fragt ihn einmal seine alte Hebamme, und als Aljaz sich in verneinende Ausflüchte versteigt, hält sie ihm einen Spiegel vor.

Tasmanien hat, darauf insistiert Flanagan, seine Wurzeln und kulturelle Identität als ehemalige britische Sträflingskolonie verleugnet und die Illusion gepflegt, daß die Bevölkerung ausschließlich von weißen, freien Siedlern abstamme. Solche Momente kritischer Auseinandersetzung mit den Altlasten der eigenen Geschichte werden zwar etwas plakativ, dennoch aufwühlend und in bedrückenden Bildern von brutalstem Unrecht der Kolonialherren gegenüber den Ureinwohnern und von gewissenloser wirtschaftlicher Ausbeutung der Natur vorgetragen. Auf weitaus subtilere Weise illustrieren die Barbecues, die Aljaz' Vater allwöchentlich für eine Versammlung von Tieren veranstaltet, diesen Zwiespalt und diese Widersprüche – denn es bleibt offen, ob es sich bei ihnen um Halluzinationen eines trauernden, alkoholabhängigen alten Mannes oder um Zugang zum geheimen, mythischen Wissen der Aborigines handelt.

Neben tragischen Passagen stehen großartige Schilderungen des kargen Lebens im Busch und der Flußfahrten auf dem Franklin River. Bei aller Einfühlung und Sympathie für seine Protagonisten, gelingt es Flanagan stets, die Erzählung nicht übermäßig in Sentimentalitäten oder eine Romantisierung der unberührten Natur abgleiten zu lassen. Für Aljaz sind die Ängste und Gefahren des Flusses nämlich durchaus benennbar, man kann sich ihnen stellen, man »muß das Wasser lesen können«. Entziehen sich die Ereignisse der Berechenbarkeit, ist Aljaz überfordert – als seine kleine Tochter stirbt, verbringt er mehr als ein Jahrzehnt in einem emotionslosen »Wachschlaf«.

Anders als Flanagans hochartistischer, zuweilen bis zur Ermüdung gewaltsam auf postmodern getrimmter dritter Roman, *Goulds Buch der Fische*, ist sein Erstling ein erzählerisches Kleinod: atemberaubend spannend, sinnlich, voller Schönheit und Kraft, Tragik und Grotteske, eingefangen in gedrängter, kerniger, farbenprächtiger Sprache, die in der Übersetzung von Peter Knecht größtenteils bewahrt wird, manchmal sogar etwas barocker ausfällt.

Richard Flanagan: Tod auf dem Fluß. Deutsch von Peter Knecht. Berlin Verlag, Berlin 2004.

Wracks am Ufer der Zeit

Richard Flanagan wühlt in Tasmaniens unseliger Geschichte

Was verbindet den Schriftsteller Charles Dickens mit dem Polarforscher Sir John Franklin? Die überraschende Antwort darauf gibt der tasmanische Autor Richard Flanagan in seinem fünften Roman: Es ist das Begehren. In zwei parallel geführten Erzählsträngen, die nur durch das Motiv des Begehrens (*Wanting* lautet der Originaltitel des Buches!) und die Person der Lady Franklin, John Franklins zweiter Ehefrau, verknüpft sind, entwickeln sich mehrere persönliche Katastrophen aus unerfülltem, verbotenen Begehren. Dabei vermengt Flanagan historisch belegte Fakten und klug erdachte Fiktionen auf solch geschickte Weise, daß sie nur Kenner trennen könnten – oder jene, die sich die bereitgestellten Materialien auf Flanagans Homepage genauer anschauen.

In den 1830er Jahren war die Urbevölkerung Tasmaniens weitgehend ausgerottet oder lebte physisch & psychisch dahinsiechend in Siedlungen, wo man sich missionarisch bemühte, sie »auf das Niveau der englischen Kultur zu heben«. Eine dieser Siedlungen leitet der Protektor George Robinson, der einerseits naiv beklagt, daß seine Erziehungsversuche nichts fruchten, sich andererseits insgeheim nach einem Leben in wilder Freiheit sehnt und tief im Herzen fühlt, »daß all das schreckliche Leid, das grauenhafte Sterben irgendwie von ihm kam«. Eine, die noch halbwegs unbedarf in seiner Obhut tollt und tobt, ist das siebenjährige Aborigine-Mädchen Mathinna.

Als John Franklin, seit 1836 Gouverneur von Van Diemens Land, dem späteren Tasmanien, und seine Gattin Lady Jane die Siedlung besuchen, beschließt das kinderlose Paar, die Waise Mathinna bei sich aufzunehmen, um sie »aus der Dunkelheit und Barbarei herauszuholen«. Damit ist das Schicksal des Kindes vorprogrammiert – ihm kann zwar eine europäische Erziehung übergestülpt werden, aber ihr Erfolg bleibt brüchig. In dem Moment, in dem Sir John sich dem Kind sexuell nähert, weil es im trägen Mann unterdrückte Instinkte wachruft (so zumindest imaginiert es Flanagan), bröckelt die Erziehungstünche mit einem Mal vollends ab, und das Kind endet, wie so viele ihres Volkes enden, als Dirne und im Straßendreck. –

Knapp zwanzig Jahre später. In der hochanständigen Londoner Gesellschaft muß Lady Jane ihren auf einer Expedition verschollenen Mann gegen den Vorwurf des Kannibalismus verteidigen. Um seinen Ruf zu wahren, sucht und findet sie Unterstützung bei dem berühmten Romanschriftsteller Charles Dickens. Der wiederum wird durch Franklins arktisches Drama zu einem Theaterstück angeregt, in dessen Hauptrolle er wahre schauspielerische Triumphe feiert. In dieser Rolle kann er seine Gefühle zulassen, sie ermöglicht ihm, sich endlich für einige Augenblicke des gesellschaftlichen Korsetts zu entledigen. Denn auch Dickens ist ein Getriebener, der aus unglücklicher Ehe ausbrechen und in die Arme einer jüngeren Geliebten fliehen will: »Und er, der immer überzeugt gewesen war, daß nur die Wilden dem Begehren nachgaben, erkannte, daß er es nicht länger verleugnen konnte.«

Richard Flanagan gelingt es nicht bloß, auf einem überzeugenden Grat zwischen Fiktion und Wahrheit zu wandeln, ihm gelingen auch Charakterporträts, die bei aller Emotionalität nüchtern zu dokumentieren scheinen. Zerrissen von gesellschaftlichen Konventionen und unausgelebten, sozial geächteten Bedürfnissen, sind seine Protagonisten zugleich auch Spiegel eines zerrissenen Zeitalters, in dem Bigotterie, Dünkel und kulturelle Überheblichkeit eine gefährliche Allianz eingehen. Der Mensch ist nach Richard Flanagan eine bedauernswerte Mischung aus einigen guten und noch mehr schlechten Elementen, und das macht seine unseligen Taten letzten Endes besonders tragisch.

Richard Flanagan: Mathinna. Aus dem australischen Englisch von Peter Knecht. Atrium Verlag, Zürich 2009.

Wenn Gewalt der einzige Gott ist

Richard Flanagans Roman über den Bau der »Todeseisenbahn«

Für jeden Cineasten steht die Brücke über den Fluß Kwai aus David Leans Spielfilm ikonografisch für den unbeugsamen Willen der Internierten des Zweiten Weltkriegs. Die unmenschlichen Bedingungen und extremen Qualen in den Arbeitslagern der Japaner haben in dem heroischen Abenteuer allerdings genau so wenig Platz wie in der Romanvorlage von Pierre Boulle. Was die alliierten Kriegsgefangenen beim Bau der sogenannten »Todeseisenbahn«, die auf vierhundert Kilometer mitten durch den thailändischen Dschungel verlief, tatsächlich ertrugen, schildert nach dem eindrücklichen Bericht von Ernest Gordon aus dem Jahr 1962 nun der tasmanische Schriftsteller Richard Flanagan in seinem sechsten Roman *Der schmale Pfad durchs Hinterland*. Mit kaum erträglicher Kompromißlosigkeit führt er in eine Welt aus Schlamm, Kot und Gewalt, in der die Charaktere an ihre körperlichen und seelischen Grenzen, und oft noch darüber hinaus, getrieben werden.

Doch zunächst herrscht Geborgenheit: »Dorrigo Evans' erste Erinnerungen handelten von Sonnenstrahlen, die einen Kirchensaal durchfluten«, der Knabe wankt in sie hinein und »wieder hinaus, in die Arme der Frauen«, nämlich von Mutter und Großmutter. Später allerdings wird dieses Lichts zum unerreichbaren Ziel, in wieviele Frauenarme sich Dorrigo auch hineinflüchtet. Nur einmal flackert es kurz auf, als sich der junge Sanitätsarzt während des Zweiten Weltkriegs in die Ehefrau seines Onkels verliebt. Als er dann aus der Gefangenschaft nach Australien heimkehrt, aller Empfindung leer, hungernd nach etwas, das nicht mehr existiert, nehmen die Verwicklungen tragische Größe an, denn sämtliche Entscheidungen laufen auf einen kurzen, unsäglich traurigen Augenblick hinaus. Odysseus kommt zwar nach Ithaka zurück, aber das Land und die Menschen sind ihm fremd, weil er sich inzwischen selbst allzu stark verändert hat. Sein Handeln ist bloß eine Maske der Leere.

Daß ein Roman die Realität des Krieges nicht in der Totale abbilden kann und somit ästhetisieren muß, braucht nicht eigens gerechtfertigt werden, es ist dennoch nötig, sie darzustellen. Und Flanagan beschreibt erschreckend genau, wie man den Menschen durch Krankheit, Hunger und Verzweiflung zu nichts als einem arbeitenden Stück Fleisch reduziert. Endlos scheinen sich die Leiden an »der Strecke« hinzuziehen, wo allein

der gnadenlose Wille des japanischen Kaisers gilt – doch was für den Leser einen Gefühlsmarathon auf mehr als zweihundert Seiten bedeutet, stellt im Roman nur einen Tag von vielen dar, einen markanten allerdings. Mit kühnen Zeitsprüngen und Zeitraffungen, Perspektivwechseln und mehreren Handlungsebenen nimmt eine behutsam waltende auktoriale Instanz die Stelle eines überzeitlichen Chronisten ein und entwirft ein Szenario, in dem Trauer und Verzweiflung letztlich dem großen Vergessen anheimfallen, so sehr auch jeder Einzelne sich mit vollem Recht um Erinnerung bemüht.

Flanagan, der die japanische Kultur schätzt, erinnert in einem Interview an »ein halbes Jahrhundert, in dem eine Kultur langsam vergiftet wurde – von Militarismus, Nationalismus, Rassenwahn und einem gefährlichen religiösen Aspekt«. Der Roman wirbt daher für ein Verstehen, anstatt simple Schuldzuweisungen vorzunehmen. So geraten die brutalsten Aufseher nicht zu Abziehbildern, sondern sind Charaktere, die entsprechend ihren Normen handeln, wie der japanische Offizier Nakamura, der beim Scheitern des Projekts zum Selbstmord verpflichtet ist. Noch innerhalb solcher westlichen Werten fremden Ideale existieren moralische Grenzen, selbst wenn sie schwer zu definieren sind. Auch das Unmenschliche kennt Schuld und Verantwortung. Letztlich aber befinden sich alle im Lager, Gefangene wie Aufseher, in einem unaufhaltsamen Sog menschenverachtender Gewalt. Düstere lässt sich das Bild der Welt kaum zeichnen, »in der es kein Entkommen vor dem Entsetzen gab, in der die Gewalt ewig fort dauerte (...), größer als jeder Gott, den die Menschheit anbetete, denn der einzige Gott war die Gewalt«.

Manche Überraschung hält der Roman bereit, wenn er den Spuren der überlebenden Protagonisten folgt. Menschen können sich ändern, sogar Gutes bewirken, ohne ihr früheres Handeln zu bereuen. Nakamura etwa rettet Spinnen, sieht aber trotzdem jeden Toten des Kriegs als gerechtfertigt an. Der Pfad zwischen Gut und Böse ist wahrlich schmal. Doch in den Worten liegt die Hoffnung auf ein Verstehen: »Worte waren das erste Schöne auf der Welt, dem ich begegnet bin«, sagt Dorrigo Evans und zitiert aus Alfred Lord Tennysons »Ulysses«. Ihm ist das mythologische Ithaka so unerreichbar, wie es Bashos Hinterland in seinem klassischen, meditativen Reisebericht für die japanischen Offiziere ist, die nachts im Lager empfindsam über Haiku-Lyrik diskutieren.

Das wirft komplexere Fragen auf, als die nach der Banalität des Bösen, und mündet letztlich in eine Reflexion über Macht und Ohnmacht der Sprache. Die Kulturen mögen verschieden sein, die gegenseitigen

Annäherungen problematisch, dennoch existieren verbindende Werte. Einer davon ist die Liebe zur Poesie. Aktuelle Parallelen sind vielleicht nicht intendiert, drängen sich jedoch auf. Mit dieser vielschichtigen Darstellung hat Richard Flanagan eines der beeindruckendsten Prosawerke der letzten Jahre vorgelegt, dessen Lektüre man, auch dank der intensiven deutschen Übersetzung, so leicht nicht mehr abschüttelt. Wenn es heute tatsächlich noch immer jene Bücher geben sollte, die das Leben verändern können, dann gehört Flanagans Roman mit Sicherheit dazu.

Richard Flanagan: Der schmale Pfad durchs Hinterland. Übersetzung aus dem australischen Englisch von Eva Bonné. Piper Verlag, München/Berlin 2015.

In der Gesellschaft der Ungeheuer

Richard Flanagans »Terroristin« ist von großer Brisanz und Aktualität

Es gibt Bücher, die von der Wirklichkeit eingeholt oder sogar von rechts überholt werden, Richard Flanagans vierter Roman, *Die unbekannt Terroristin*, zählt unbestreitbar dazu. Im Original ist er bereits 2006 erschienen, auf Deutsch aber erst zehn Jahre später veröffentlicht worden, wahrscheinlich im Zuge einer gesteigerten Sensibilität des Publikums gegenüber dem Terrorismus islamistischer Prägung. Dennoch kommt das Buch natürlich nicht zu spät, weil gute Bücher niemals zu spät kommen. Aber vor der Folie jüngster Ereignisse verliert es ein wenig an der Intensität des Schreckens, denn wieder einmal überbietet die Wirklichkeit – in diesem Fall: leider – die Fiktion.

Vier Tage. Mehr braucht es nicht, um das Leben der Nachtclubtänzerin Gina Davies, genannt »die Puppe«, für immer zu zerstören. Und es reicht dazu die Verkettung zweier vollkommen unabhängiger Ereignisse: die Puppe läßt den gerade dringend auf eine Erfolgsstory angewiesenen Journalisten Richard Cody vorm Nachtclub abblitzen und lernt am Strand einen Mann namens Tariq kennen, der zufällig den Sohn ihrer besten Freundin in letzter Minute vorm Ertrinken rettet. Danach überschlagen sich die mit besten Thrillerzutaten gewürzten Ereignisse. Um das Spoilerpotential nicht allzu sehr in die Höhe zu treiben, sei vom weiteren Verlauf des Romans nur noch soviel verraten: am Ende steht die Puppe in äußerster Verzweiflung mit einem geladenen Revolver vor Richard Cody.

Doch es geht Richard Flanagan in erster Linie gar nicht um einen spannenden Reißer. Dieser ist wohl nicht einmal das Zugeständnis an diverse Publikumserwartungen, sondern vielmehr die Konsequenz aus den geschilderten Umständen. Flanagan zeigt eine Gesellschaft, wie sie grausamer kaum sein könnte, ja, die die Grausamkeit und Angst benötigt, um überhaupt zu funktionieren: Die Puppe »fragte sich, ob die Menschen möglicherweise gar nicht ohne Angst leben konnten. Was, wenn sie die Angst brauchten, um sich ihrer Identität zu versichern, um bestätigt zu sehen, daß ihre Lebensweise die richtige war?«

Sydney liegt in diesem Roman mitten in der Hölle. Drei Bomben in Rucksäcken werden im Stadion gefunden. Wer ist dafür verantwortlich? Sie sind Auftakt einer gnadenlosen Terroristenjagd, die die Polizei und die

Medien mit größter Hysterie beginnen. Gleichzeitig tobt auf den Straßen ein ebenso mitleiderweckendes wie abstoßendes Gemisch aus Gewalt, Drogen, Lust, schwitzenden, schmachttenden Leibern, hohlen Gesichtern, Korruption, Mißtrauen, Desinteresse. Die Puppe ist, wie die meisten ihrer Mitbewohner in dieser Stadt, nur auf die schnelle Befriedigung der Bedürfnisse konzentriert. Konsum ist Rausch, Schein ist Ruhm und Ansehen.

»Hinter ihr ging es noch eine Weile so weiter, sie traten auf den Mann ein, als wäre er allein verantwortlich für diese triste, tote Dekade, in der sie alle leben mußten, ein Sack voll Scheiße, der einmal ein Mensch gewesen war, an einem Ort, der einmal eine Gemeinschaft gewesen war, in einem Land, das einmal eine Gesellschaft gewesen war.«

Mit solchen und ähnlichen Situationen, in die sie eingreifen und durch ihr Einschreiten vielleicht etwas ändern könnte, wird die Puppe im Laufe der vier Tage immer wieder konfrontiert. Ein einziges Mal rafft sie sich zu einer solchen Geste auf, doch meist unterscheidet sie sich nicht von den lethargischen Gaffern. Auf dem Weg zur Ausgestoßenen der Gesellschaft durchläuft sie verschiedene Stadien: Verdrängung, Rebellion, zornige Ergebenheit ins Schicksal. Sie erkennt, daß das Individuum nichts gegen den übermächtigen Staatsapparat ausrichten kann, zumal wenn dieser alle Ängste der Bevölkerung ausnutzt und die Medien in ihrer Manipulation unterstützt.

Wer fragt sich nach der Lektüre von Flanagans Roman nicht, ob die Anschläge der letzten Zeit wirklich sämtlich aufs Konto islamistischer Terroristen gingen? Flanagan verharmlost die reale Gefahr dadurch keineswegs, aber er sensibilisiert für die Frage nach der Rolle der Medien und ihrer Verantwortung. Insofern trifft Flanagans Roman nach zehn Jahren noch – und auch das ist erschreckend – voll ins Schwarze einer brisanten Zeit. Die Journalisten, die Politiker, die Experten, die Fernsehbosse, die Ermittler sind auf ihre Weise genauso dem Irrsinn verfallen wie die Terroristen, im Grunde jeder Einzelne, der zugleich Opfer und Täter ist. Flanagans Ekel vor der Gesellschaft mag zuweilen plakativ sein, aber er ist echt und nicht unberechtigt.

Richard Flanagan: Die unbekannte Terroristin. Aus dem australischen Englisch von Eva Bonné. Piper Verlag, München/Berlin 2016.

Der Verlust der Gewißheiten

Eine Tour de force über die Manipulation der Wahrheit

Mit siebenhundert Millionen Dollar handelt es sich um den größten Bankentwurf in der Geschichte Australiens. Dessen Urheber: Siegfried Heidl, genannt ›Ziggy‹. Doch wie gelang ihm dieser dreiste Coup? Und wer ist der unscheinbare Kriminelle, der in den Wochen vor dem Gerichtsprozeß seine Memoiren für einen renommierten Verlag verfassen will? Als Ghostwriter wird der ebenso mittel- wie erfolglose Schriftsteller Kif Kehlmann engagiert, um Heidls dürftiges Fünfzig-Seiten-Manuskript in einen Bestseller zu verwandeln, der die Neugier des Publikums befriedigen und dem Verlag sprudelnde Gewinne bescheren soll.

Kehlmann, Gelegenheitsarbeiter und angehender Vater von Zwillingen, ignoriert aus finanzieller Not seine ethischen & ästhetischen Skrupel und verstrickt sich immer tiefer in die Netze des Kriminellen. Denn Heidl beherrscht die Strategie aller Manipulatoren und Demagogen bis zur Perfektion. In einer Welt, in der der Lebensinhalt nur darin besteht, »soviel wie möglich an sich zu raffen«, kann einer, zu dessen moralischer Richtschnur die Wahrheit längst nicht mehr gehört, sich bestens zurechtfinden. Irritierenderweise möchte Heidl seine Autobiographie zwar im Druck sehen, verweigert aber jede Mitarbeit daran. Verfolgt er womöglich eigene Pläne?

Der tasmanische Schriftsteller Richard Flanagan beschwört im Verlauf seines siebten Romans einen Sog der Verunsicherung herauf, den der Leser bald mit dem Ich-Erzähler teilt. Je mehr Fragen Kehlmann stellt, desto größer werden die lückenhaften Widersprüche, mit denen ihn Heidl konfrontiert. Besonders perfide: Heidl lügt nicht direkt, sondern laviert geschickt um die Wahrheit herum, so daß Vermutungen an die Stelle von Gewißheiten treten und die eigene Imagination eine Realität erschafft, in der sich Fakten nicht mehr sauber von Fiktionen trennen lassen. Am Ende bedient sich Kehlmann sogar selbst der Strategien Heidls und genießt deren Erfolg.

In dem raffinierten Romankonstrukt ist das Mißtrauen bald auf allen Textebenen gesät: Denn vielleicht enthält ja Kehlmanns Bericht über die Entstehung von Heidls Buch innerhalb der Romanfiktion ebenfalls zahlreiche Unwahrheiten? Schließlich versucht Kehlmann den (schlichtweg erfundenen) deutschen Philosophen, den Heidl bei allen passenden und un-

passenden Gelegenheiten zitiert, Tomas Tebbe, angeblich ein Vorläufer Nietzsches, dem Leser als eine reale Person unterzuschieben.

Bis zuletzt bleiben Heidls Motive ungeklärt. Von den »Freunden« bewundert, von den Feinden gescholten, verschwimmt sein Charakter in einer Vielzahl einander widersprechender Urteile. Er ist nicht dingfest zu machen, als Krimineller ebenso wenig wie als Mensch. In seinem maßlosen Egoismus, seiner Skrupellosigkeit, seiner idealistischen Verklärung des eigenen Handels ist er brillant und zugleich von entsetzlicher innerer Leere. Selbst der Zweck seiner fortwährend manipulierenden Rede – und das ist wohl das Schimmste – bleibt unerkennbar.

First Person lautet hintersinnig der Originaltitel des Romans. Bevor Richard Flanagan sich dem Romangenre zuwandte, schrieb er selbst vier Sachbücher, darunter als Ghostwriter *Codename Iago* (1991), die Geschichte des australischen Betrügers Johann Friedrich Hohenberger, bekannt als John Friedrich. Damit und mit mehreren Verweisen auf Flanagans ersten Roman, *Tod auf dem Fluß*, wird die Thematik der schriftstellerischen Fiktion auf eine Metaebene hochgebrochen. Doch schimmert auch ein autobiographischer Hintergrund erkennbar durch, und es läßt sich nicht sagen, wie stark dieser fiktionalisiert wurde.

Weil die Romanform paradoxerweise der richtige Rahmen ist, über das Verhältnis von Dichtung und Wahrheit zu reflektieren, wirkt die allenthalben eingestreute, überaus gallige Kritik an der Verlagsbranche (»Masse statt Klasse«), an den Kritikern (sie lesen kein Buch »bis zum Ende«) und nicht zuletzt an den Autoren (»Kurtisanen des Geldes«) weniger moralisierend als präzise beobachtet, und sie macht auch vor der Selbstanalyse des Erzählers nicht Halt: »Ich hatte zwar nichts zu sagen, aber genug australische Bücher gelesen, um zu wissen, daß das kein Hinderungsgrund war.« Für gute Literatur, so das Fazit, ist die Branche nämlich zu »heikel«.

Die unverhohlene Kritik am Literaturbetrieb stellt nur die berühmte allzu sichtbare Spitze des Eisbergs dar. Flanagans Weltansicht ist, wie in seinen anderen Büchern, in vielem überaus pessimistisch. Heidls finanzielle Betrugsmasche etwa stellt sich als unentwirrbares Geflecht aus Lügen, kassierten Zitaten und Halbwahrheiten heraus, die sich zu einer – man möchte sagen: alternativen – Realität fügen. Die geprellten Banken, erklärt Heidl dem verblüfften Ghostwriter, wollten nie etwas überprüfen, sie setzten auf Illusionen, schenkten ein durch nichts abgesichertes Vertrauen. Ein Schelm, wer an Zeitgenossen dabei denkt.

Flanagan schreibt so, daß es wehtut, er versteckt den Dreck nicht hinter gedrechselten Masken, nennt die Dinge beim Namen, hart und blutig, bis

an den Rand der Stereotypie. Man könnte ihm vorwerfen, seine Kritik sei zu wenig subtil verpackt, man könnte ihn aber auch für seine Gradlinigkeit bewundern. Höchstens ließe sich der Roman dafür tadeln, daß er runde fünfzig Seiten zu lang ist – ein zynisches Zugeständnis an die in dicke Wälzer verliebte Branche?

Richard Flanagan: Der Erzähler. Aus dem australischen Englisch von Eva Bonné. Piper Verlag, München 2018.

Das verrottete Paradies

Adam Johnson entwirft ein absurdes Nordkorea

Vielleicht ist seit Charles Chaplins berühmtem Film *Der große Diktator* kein Staatschef mehr so überzeugend als nichtswürdiger, skrupelloser Idiot dargestellt worden wie der Geliebte Führer Kim Jong Il in Adam Johnsons Roman *Das geraubte Leben des Waisen Jun Do*. Zweifellos haben die Drohgebärden der nordkoreanischen Führung Anfang dieses Jahres die Popularität des Romans befördert, jedoch enthebt ihn dessen schiere Qualität des aufkommenden Verdachts, hier sei ein Literatur-Hobo auf den fahrenden Zug gesprungen. Den klaren Zeitbezügen zum Trotz ist Johnson nämlich ein großer, allgemein gültiger, zutiefst humaner Roman gelungen, der sich in respektvoller Nähe zu ähnlichen Epen der Weltliteratur aufhält.

Jun Do ist der Sohn des Aufsehers im Waisenhaus »Frohe Zukunft«, benannt nach einem Märtyrer der Revolution, wie alle anderen Kinder dort. Jeden Abend ertränkt der Vater seinen Kummer darüber, daß seine Frau als Sängerin nach Pjöngjang verschleppt wurde, in Alkohol. Die Waisenkinder werden für die niedrigsten Arbeiten eingesetzt, Jun Do nimmt sich ihrer anstelle seines indisponierten Vaters an, Mitgefühl bleibt dabei unter den harten Bedingungen meist auf der Strecke. Mit vierzehn wird Jun Do »als Tunnelsoldat in der Kunst des lichtlosen Kampfes ausgebildet«. Damit beginnt seine unaufhaltsame Instrumentalisierung in einem Staat, der keine Freiheiten kennt, sich aber mit Superlativen schmückt, als sei er das beste Land der Welt. Jun Do wird als Entführungsspezialist und später als Abhörtechniker auf einem Fischerboot eingesetzt, und endlich gelingt es ihm sogar, als Vorzeigepfer für die Propagandamaschinerie bis ins ferne (und feindliche) Texas zu kommen; doch eine Flucht bleibt ihm, der sich in Freiheit hilflos fühlt, unmöglich – der Lohn seiner patriotischen Treue ist das Straflager. Mit dem unheilvoll lakonischen Satz: »und an dieser Stelle verliert sich der weitere Weg des Bürgers Pak Jun Do« endet der erste Teil des Romans. –

Wer ist Kommandant Ga? Das ist die Frage, die ein Verhörspezialist ein Jahr später klären muß. Ist der Mann, der vor ihm sitzt und sich dank eines ausgezeichneten Schmerztrainings gegen die Folter zu wehren weiß, der berühmte Staatsheld – oder nahm jemand anderes seine Stelle ein? Und warum wird der als Hochstapler Verdächtigte von allen akzeptiert, auch

von seiner Frau, einer Schauspielerin mit dem klingenden Namen Sun Moon, und dem Geliebten Führer höchstselbst? Aus drei verschiedenen Perspektiven und achronologisch entwickelt sich im zweiten Teil des Romans das Puzzle um die Person des angeblichen Kommandanten Ga, dem Jun Do das Leben geraubt hat, wie es zuvor ihm selbst gestohlen wurde. (Der deutsche Titel von *The Orphan Master's Son* spielt trefflich mit dieser Doppeldeutigkeit.)

Welche Bedeutung der Film *Casablanca* hat und welche Rolle ein von den Nordkoreanern entführtes »Rudermädchen« dabei spielt, soll an dieser Stelle nicht verraten werden, denn Adam Johnsons Roman gewinnt bei aller Bedächtigkeit des Erzählens gegen Ende eine beträchtliche Spannung. Hauptthema bleibt jedoch immer das Schicksal eines Einzelnen in einem zynischen, menschenverachtenden und ideologisch wahnsinnigen Staat, in dem das Individuum nichts gilt und noch im Tod als Blutbank dienen muß. Auf Satire kann eine solche Darstellung kaum verzichten, meist ergibt sie sich allerdings aus dem Geschehen selbst – etwa wenn die Nordkoreanische Führung Nahrungsmittelhilfe für die Amerikaner zusammenstellen, während das Volk selbst die Dächer der Häuser begrünen muß, um Ziegen auf ihnen halten –, aber von besonders unfreiwilliger Komik sind die Ausstrahlungen des in alle Winkel schallenden Rundfunks, die einen Erzählpart übernehmen. Berichtet der personale Erzähler: »Der Geliebte Führer stand allein da, völlig orientierungslos (...). Er hatte das blutige Spektakel direkt vor Augen, aber ein nicht von ihm orchestriertes Ereignis schien sein Gehirn nicht verarbeiten zu wollen. (...) Dann wurde der Blick des Geliebten Führers vollkommen leer«, verklärt der Rundfunk dieselbe Situation zu purem Heldentum: »Unser Geliebter Führer mobilisierte seine militärische Ausbildung, sprintete los und verfolgte die Feiglinge (...). Direkt in den feindlichen Kugelhagel rannte der Geliebte Führer. Eine Friedenstaube nach der anderen flatterte den Kugeln in den Weg und zerbarst im daunigen Glühen patriotischer Selbstaufopferung.«

Daß es einem totalitären Regime sogar in diesem hochabsurden Szenarium nicht gelingt, dem Menschen Liebe & Mitgefühl völlig auszutreiben, ist noch die tröstlichste Botschaft dieses unerträglich düsteren Romans, der an Szenen körperlicher und seelischer Gewalt allzu reich ist, ohne in Übertreibungen zu verfallen. Eine Identifikationsfigur ist Jun Do deshalb beileibe nicht, allzu fremd sind seine Gefühle und Konflikte, aber gerade durch diese distanzierte Haltung, mit der Jun Do sein Schicksal hinnimmt und die letztlich nur dessen innere Leere und Kälte spiegelt,

kann sich der Protagonist des vollen Mitgefühls der Leserschaft sicher sein. Wo ein Name austauschbar ist und die Wahrheit das, was auch immer der Führer dazu erklärt, stellt jede menschliche Regung ein Wunder dar.

Nordkoreanische Köpenickiade, absurde Dystopie, Entwicklungsroman, Liebesdrama: all diese Elemente vereint Adam Johnsons Roman, aber um den Entwurf eines in jedem Aspekt *realistischen* Nordkoreabildes dürfte er allemal nicht handeln – und will es auch gar nicht. Die Grenzen von Fiktion und Wirklichkeit verschwimmen, und wenn Johnson in einem der Originalausgabe angefügten Gespräch bemerkt, er habe viele Stellen aufgeheilt, dann ist man, vom dargestellten Leid ohnehin arg gebeutelt, dankbar dafür. Gerade die Distanziertheit des Protagonisten und die Unschärfe der Beschreibung erzeugen in diesem Fall eine eindringlichere Wirkung als reportierende Genauigkeit. *Das geraubte Leben des Waisen Jun Do* ist letztlich nicht an Ort und Zeit gebunden, die Konflikte und Gefühle gelten, cum grano salis, für alle Diktaturen. Mit diesem Wurf epischen Ausmaßes gesellt sich Adam Johnson zu einem anderen Meister des Gegenwartsromans, David Mitchell, und dies dürfte ein nicht geringes Lob sein. Unvergeßlich bleibt die Lektüre schon allein deshalb, weil man mehr als nur ahnt, daß dieser bizarre Alptraum sich in Nordkorea wirklich ähnlich zugetragen haben könnte.

Adam Johnson: *Das geraubte Leben des Waisen Jun Do*. Roman. Aus dem amerikanischen Englisch von Anke Caroline Burger. Suhrkamp, Berlin 2013.

Rollende Kugeln auf schiefer Ebene

Verstörende Beispiele für ein Leben mit entzogenen Sicherheiten

Erzählungen seien, im Gegensatz zu Romanen, unverkäuflich, behaupten deutsche Verleger gerne mit einem gewissen an lapidare Wiederholung grenzenden Nachdruck. Wenn diese Behauptung stimmen sollte, dann wünscht man sich selten einmal so dringend, sie hätten Unrecht damit, wie angesichts der neuen Stories von Adam Johnson. Mit zwei Romanen und zwei Erzählungsbänden hat er sich einen beachteten und beachtlichen Platz in der amerikanischen Literatur erschrieben. Manches hätte an der einen oder anderen Stelle möglicherweise ein wenig schlanker, ein wenig zielgerichteter ausfallen dürfen, dennoch ist es wohl angebracht, Adam Johnson in einem Atemzug mit Stewart O’Nan oder Jeffrey Eugenides zu nennen.

In seinen Geschichten geht Johnson aufs Ganze. Sie sind irritierend und unbehaglich, ihre Protagonisten stehen beinahe wie selbstverständlich am Rande der Gesellschaft – nicht nur der amerikanischen, denn ausgeträumt sind die Träume, in Amerika wie andernorts, und hinterlassen ihre vielbeschriebenen Verlierer. Ja, es sind nicht einmal nur halbwegs sympathische Figuren, deren Schicksal sich einführend bemitleiden ließe. Und dennoch...! Hinter diesem »Dennoch« verbirgt sich Johnsons ganze literarische Kunst, denn es gelingt ihm, selbst für seine im besten Falle schrägen, im schlimmsten Falle abstoßenden Typen noch Verständnis zu entwickeln. Sie sind unaufhaltsam rollende Kugeln auf schiefer Ebene, für die es keinen Halt und keine Sicherheiten mehr gibt.

Die Settings im vorliegenden Band könnten unterschiedlicher kaum sein: Ein Programmierer, der mit dem kürzlich erschossenen Präsidenten debattiert, ermöglicht es seiner vom Hals abwärts gelähmten Frau mit Kurt Cobain zu sprechen. Ein Nordkoreaner, der seinem Land entkommen konnte, flieht mit Heliumballons wieder zurück in die Heimat. Ein Liebhaber der Kinderpornographie versucht, die Internetszene auffliegen zu lassen. Ein Mann und eine Frau schlagen sich in dem vom Hurrikan Katrina zerstörten New Orleans durch. Eine an Brustkrebs erkrankte Ehefrau verdächtigt ihren Ehemann, Affären mit anderen Frauen zu haben. Der frühere Direktor eines Stasigefängnisses wird durch nächtliche Paket-sendungen mit seiner unrühmlichen Vergangenheit konfrontiert.

Ein besonders durchtriebenes Spiel entwickelt die Geschichte »Interessant!«. Nach und nach eingestreute Details offenbaren gewisse Parallelen zum Autor Johnson selbst. Doch was ist autobiographisch, was reine literarische Fiktion? Daß die Ehefrau, eine erfolglose, unverlegte Schriftstellerin, den Gatten beschuldigt, ihr einen Protagonisten gestohlen und für eine eigene Geschichte verwendet zu haben, wäre schon selbstironisch genug, nur findet sich dies Story tatsächlich im vorliegenden Band. Ein solcher Sprung auf die Metaebene ist zwar nicht neu, zeigt aber einmal mehr, daß Johnson über allerhand raffinierte Mittel verfügt und sie gezielt einzusetzen weiß.

Verlorene sind Johnsons Figuren allesamt in einer Welt, in der sie keinen rechten Platz haben. Die Welt indes ist nicht einfach nur schlecht, sie ist, wie sie ist – genauso unfertig und voller Möglichkeiten wie die Charaktere. Jedoch mißlingt ihnen die Anpassung – dem Nordkoreaner ist das moderne Leben in Seoul dermaßen fremd, daß er die Diktatur in seiner Heimat verklärt, der Gefängnisdirektor hält trotz handfester Gegenbeispiele an seinen Illusionen fest, um das begangene Unrecht nicht eingestehen zu müssen. Johnsons Figuren geistern in einer Gegenwart herum, die ihnen nichts zu bieten hat, unfähig, deren Chancen zu sehen, unfähig zugleich aber auch, die Misere der Vergangenheit ein für alle Mal zu erkennen und zu beseitigen.

Verlorenes kehrt nicht zurück, ist nicht wiederzuerlangen – die Bewegungsfähigkeit, die Brüste, die Ehefrau, die emotionale Unschuld. In allen Geschichten gibt es einen Punkt in der Vergangenheit, an dem sich ein tragisches Mißgeschick ereignet oder ein Verhalten zu irreparablen Schäden geführt hat. Da hilft es auch nicht, über ausgeklügelte technische Erfindungen zu verfügen, wie der Programmierer in der in einer unbestimmten nahen Zukunft spielenden Titelstory, oder um die politischen Realitäten der Propaganda zu wissen, die das Leben in der DDR wie in Nordkorea beeinflußt haben. Und wenn einer wie der junge Ups-Fahrer Nonc nach der Naturkatastrophe in New Orleans zwischen der Verantwortung für einen kleinen Jungen, der vielleicht sein leiblicher Sohn ist, und einem unbeschwerten Leben mit seiner Geliebten an der weit davon entfernten Westküste wählen muß, bleibt es der Phantasie des Lesers überlassen, ob dieses offene Ende auch zu einem guten führen wird. Erlösung von den Geistern der Vergangenheit ist nirgends und Traurigkeit überall.

Mit diesen mutigen Geschichten, die mit unfafßbaren Details und unerwarteten Wendungen aufwarten, hat Adam Johnson bewiesen, daß nicht allein die Form des Romans explosives Potential hat. Im Gegenteil, die

segmentierte Wahrnehmung der Welt, wie sie eine kürzere oder mittellange Story bietet, ist näher an der Gegenwart als der episch ausschweifende Roman gerade amerikanischer Provenienz, der sich allmählich überlebt.

Adam Johnson: Nirvana. Aus dem amerikanischen Englisch von Anke Caroline Burger. Suhrkamp Verlag, Berlin 2015.

Der Adelige und sein Papagei

Peter Carey blickt auf die Anfänge der amerikanischen Demokratie

Zu den großen Ironien der Literatur gehört, daß eine der eloquentesten Darstellungen der jungen amerikanischen Demokratie ausgerechnet von einem Adeligen aus dem »feudalen Europa« (Whitman) verfaßt wurde. Im Jahre 1831 reiste Alexis Charles-Henri Clérel de Tocqueville in Begleitung seines Freundes Gustave de Beaumont im Auftrag des französischen Innenministeriums in die Vereinigten Staaten; die Früchte des fast zweijährigen Aufenthalts, während dem Tocqueville zahlreiche Gefängnisse an der Ostküste besuchte, waren eine Abhandlung über das amerikanische Strafsystem und vor allem die 1835 und 1840 in zwei voluminösen Bänden erschienene Schrift *Über die Demokratie in Amerika*.

Dieses denkwürdige Unterfangen bildet die biographische Folie für den neusten Roman des in New York lebenden australischen Schriftstellers Peter Carey, der sich keine betuliche Lebensbeschreibung, sondern eine pikareske Fahrt dicht neben den historisch verbürgten Koordinatenlinien vornimmt, eine augenzwinkernde Tändelei der Fakten mit den dichterischen Freiheiten. Wem das Leben und Werk Tocquevilles einigermaßen vertraut ist, der wird eingeflochtete Zitate und diverse Parallelen zur Reise des französischen Adeligen erkennen; doch auch ohne eine solche Kenntnis entfaltet die Romanfiktion höchst elegant ihr Potential.

Olivier-Jean-Baptiste de Garmont ist ein arroganter, hypochondrischer Bursche, der mit der politischen Entwicklung seines Landes manche Schwierigkeiten hat: »Während die Berater des Königs sich bemühten, die Folgen der Revolution zurückzudrängen und die Bourgeoisie sich mühte, sie voranzutreiben, gehörten wir einer eigenen Kategorie an, der weder unsere, noch die andere Seite traute, weshalb wir in einem Zustand steten Widerspruchs und ständiger Verwirrung lebten, unfähig uns vorzustellen, was die Zukunft für uns bereithalten mochte.« Die Demokratie, das begreifen Garmont und sein ebenfalls adeliger Freund Blacqueville ziemlich rasch, läßt sich nicht ungeschehen machen. Sie wird sogar zu einer nicht zu unterschätzenden Gefahr für die überkommene gesellschaftliche Schicht, der sie angehören.

Deshalb muß Garmont auf Geheiß seiner Mutter das Land verlassen, allerdings ohne Blacqueville, der – man möchte sagen: standesgemäß – bei

einem Duell um Ruf und Ehre erschossen wird. Ihm zur Seite hat der zwielichtige Marquis de Talbot stattdessen einen gewissen Monsieur Perroquet gestellt, einen zähneknirschend gehorchenden Diener und widerpenstigen, unfreiwilligen Spion. Damit prallen zwei soziale Schichten unvermittelt aufeinander, nähern sich zwei Erzählstränge allmählich an und entfernen sich aufzwirbelnd wieder, so wie letztlich die beiden Ich-Erzähler selbst. Der eine, überempfindlich, launisch, verbrachte eine behütete Kindheit im ländlichen Château und machte die erste Bekanntschaft mit Amerika durch einen mit Sodawasser gefüllten Glasflakon made in New York, der andere zitierte schon als Kind aus Rousseaus »Gesellschaftsvertrag« und erlebte das Elend der unteren Schichten tragisch am eigenen Leib.

Der Strudel der Geschichte verfährt mit beiden auf unbarmherzige Art. Im neuen Land der Demokratie kehren sich die gewohnten Verhältnisse um, Garmont ist plötzlich von seinem Diener abhängig, der ihn mit charmanter Verachtung »Lord Migräne« nennt. In seltsamer Haßliebe einander zugetan, geraten der Adelige und sein Diener in allerlei burleske Abenteuer, zu denen unter anderem eine Inhaftierung und ein Besuch im Gefängnis, eine ebenso verheißungs- wie verhängnisvolle Affäre und eine Serie von Brandstiftungen gehören.

Aus Zuneigung zu einer Amerikanerin versucht Garmont, die Demokratie zu lieben, die er als leuchtendes, letztlich aber zum Verdorren bestimmtes Pflänzchen bezeichnet. Selbst als der Augenschein ihn widerlegt, kann der Adelige seinen Standesdünkel nicht abstreifen. »In einer Demokratie fehlt jene Gesellschaftsschicht, die über genügend Muße verfügt, Geschmack und ein feines Gespür für die Kunst herauszubilden. Ohne diese Schicht entsteht Kunst nur, um die Bedürfnisse des Marktes zu befriedigen, der von Selbstzweifeln regiert wird, von Selbstüberhebung und Ignoranz sowie von seiner Eigenheit, auf jeden Tand hereinzufallen und sich dafür zu begeistern«, behauptet Garmont, und auch wenn man der Argumentation nicht folgt, scheint ein wahrer Kern in diesen Ansichten zu stecken.

Etlche eingestreute ironische Seitenhiebe haben ihre Aktualität nämlich keinesfalls eingebüßt, sie zeigen Amerika als ein wildes Land, als Entwurf, der noch immer nicht vollends ausgeführt wurde. Vor allem Garmont kommentiert aus der Außensicht des Fremdlings vermeintlich amerikanische Eigenheiten wie Nationalstolz, religiöse Inbrunst, Profitgier (»von Geld und Handel nahezu besessen«), praktisches Denken und ungeschnörkelte Konversation. Verständlich, daß der Adelige diesen

und anderen Errungenschaften der Demokratie hilflos trudelnd ausgeliefert ist – seine Abneigung gegen Volksmassen und deren Macht betrachtet man heute indes vielleicht mit weniger Skepsis.

John Larrit, der Diener und ehemalige Geldfälschergehilfe, der vermeintliche Imitator, dessen Spitzname, je nach Landessprache, Parrot oder Perroquet lautet, ist am Ende ein weitaus authentischerer Charakter als der in heuchlerischen Konventionen befangene Adelige, der seine wahren, stets egoistisch angetönten Gefühle nach Kräften zu verbergen sucht. Mit einer Malerin in wilder Ehe verbandelt und einer senilen Schwiegermutter (im englischen Original »mother-out-law« genannt) im Schlepptau, gelingt es Larrit, im Gegensatz zu Garmont, seine unglückliche Vergangenheit hinter sich zu lassen und ein paar Sprossen auf der Erfolgsleiter zu erklimmen.

Larrit, der als Illustrator nur dilettiert hat, bringt es zum Verleger, seine Frau malt unkonventionelle Gemälde, »um das leuchtende Mysterium des New Yorker Lichts zu erkunden«, und ein befreundeter ehemaliger Geldfälscher entdeckt seine Passion für Vogeldarstellungen – eine gelungene Anspielung auf die seinerzeit populären ornithologischen Werke eines Alexander Wilson, John James Audubon und Thomas Nuttall, die hier den amerikanischen Realismus symbolisieren, Gegenpart zur französischen Verzierungskunst. Welcher skurrilen Kniffe es allerdings bedarf, um die Kunstwerke zu finanzieren, sei an dieser Stelle nicht verraten.

Mit *Parrot und Olivier in Amerika* hat Peter Carey einen rundum gelungenen Roman vorgelegt, dessen warmherziger, wohldosierter Humor sich verbindet mit scharfsinnigen, weisen Beobachtungen der menschlichen Natur, süffisanten politischen Kommentaren und einem herrlich geschliffenen Stil (der im englischen Original sogar noch etwas prägnanter und eine Spur komischer ist).

Peter Carey: *Parrot und Olivier in Amerika*. Aus dem Englischen von Bernhard Robben. S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 2010.

Tagträume, Alpträume und die große Stadt *David Mitchell entwirft die erschreckende Vision einer Metropole*

Mit dem frappierend lakonischen Satz: »Die Sache ist ganz einfach«, beginnt David Mitchells zweiter seiner bislang fünf Romane, doch ist, was folgt, alles andere als simpel, ein komplexes, verwirrendes Universum voller Anspielungen, Vexierbilder und intertextueller Bezüge. Im englischen Original bereits 2001 erschienen, hat Mitchells Vision nichts an Aktualität eingebüßt, im Gegenteil, sie scheint selbst die trostlose Science-Fiction-Zukunft eines *Blade Runner*-Films mit überbordenden Einfällen in die Gegenwart transportiert zu haben. Die Welt ist ein großes Chaos und ihr Abbild ist die Megastadt Tokio, eine Ausgeburt an Atemlosigkeit, Hektik und Gewalt.

Dorthin kommt der zwanzigjährige Eiji Miyake von der abgelegenen Insel Yakushima, auf der er bei seinen Großeltern aufgewachsen ist, um seinen Vater zu finden, und gerät in einen Strudel aberwitziger, vollkommen überdrehter Ereignisse. Das detektivische Aufspüren des ihm unbekanntes Mannes entpuppt sich mehr und mehr als metaphysische Suche – nach dem Sinn des Lebens, den Möglichkeiten am Ende der Kindheit und dem Ausgang der Träume. In der vielbeschworenen Anonymität der Großstadt nimmt Eiji buchstäblich die Rolle des verlorenen Sohnes ein, der gegen urbane und ubiquitäre Beziehungslosigkeit den geradezu archaischen Wunsch nach familiärer Bindung setzt.

Ein Niemand im Ameisengewimmel zu sein, ist Eijis intensivstes Gefühl, er wohnt in einer Schlafkapsel, geht mehreren freudlosen, monotonen Jobs nach, und nur in seinen von Mangas, Kino und Computerkonsolen geprägten Tagträumen gelingt ihm, was ihm die Realität verwehrt: mittels abrupter Filmschnitte in drei verschiedenen, alternativen Anläufen in das Gebäude des Konzerns PanOpticon einzudringen, um die Adresse seines Vaters herauszubekommen. Beeinflusst die Alltagskultur den Blickwinkel des jungen Mannes oder hat die comichaft Logik der Metropole ihn tatsächlich längst an ebenso brutaler wie banaler Gewalt überflügelt? Die Stadt sieht alles, nichts bleibt ihr verborgen, und sobald Eiji den verzogenen Anwaltssprößling Daimon trifft und in einen Yakuza-Kleinkrieg gerät, hebt sich der Vorhang für eine actionlastige und ironisch verquere Version des *buddy-movies*.

Je gefährlicher sich die Maschen unvermuteter Verflechtungen zusammenziehen, desto mehr zieht sich Eiji in seine Gedankenwelt zurück. Das Tagebuch des Großonkels, der sich im Zweiten Weltkrieg in einem U-Boot auf Selbstmordmission befand, ein allgemeines und nicht bloß individuelles Ziel vor Augen, und die surreale Erzählung vom »Goatwriter« [!], der Frieden auf Erden nur in der Wirklichkeit der Buchseiten entdeckt, sind zwischengeschaltete Gegenentwürfe, Fluchtlinien und zugleich Stufen auf dem Weg der Selbstfindung. In diesem Chaos ist die einzige Ordnungskonstante die immer wieder (scheinbar zufällig) auftauchende Zahl neun. Sie verbindet auf untergründige Weise alles mit allem. Allerdings bleibt bis zuletzt unbeantwortet, ob diese Sinnstiftung in der Realität stattfindet oder in der Phantasie des Protagonisten oder, auf einer Metaebene, allein in der schreibenden Gestaltungskraft des Autors.

Die spirituelle Quest bedeutet für den, der sich auf ihr befindet, das Überleben als Individuum in einer entpersönlichenden Gesellschaft. Doch stehen am Ende der Tauchfahrt in die Erinnerungen nicht nur erhellende Erklärungen – etwa wie der Tod der Zwillingsschwester, der Alkoholismus der Mutter und die Leugnungen des Vaters zusammenhängen –, sondern auch schmerzhafte Verluste. Mitchell entläßt seinen Protagonisten nämlich in kein filmgerechtes Happyend: Die ersehnte Begegnung mit dem Vater zerstört sämtliche Illusionen, die Aussöhnung mit der Mutter ist als hübsche Traumsequenz inszeniert und die Liebe zu einer jungen Pianistin findet wohl in den Trümmern des von einem Erdbeben zerstörten Tokio ihr frühzeitiges Ende.

Das neunte Kapitel des Romans besteht aus einer leeren, unbeschriebenen Seite. Keimt womöglich an dieser Stelle die Hoffnung? In Eijis Träumen erklärt John Lennon seinen Song *#9dream*: »Der neunte Traum beginnt nach jedem Ende.« Ist demnach alles Vorangehende nichts als ein großer Traum gewesen und fängt nach diesem Traum die Wirklichkeit an? Die Antwort darauf bleibt ebenso offen wie die Tür, durch die Eiji am Schluß des Romans aufbricht: »Ich nehme meinen Rucksack, schlittere über die Diele, quetsche mich in die Turnschuhe, reiße die störrische Tür auf. Und renne.« Zu welchem Ziel, das wird der Phantasie des Lesers überlassen.

Auch wenn *number9dream* die Erwartungen nicht vollends erfüllen kann – zu hoch war die Meßlatte durch die bereits auf Deutsch vorliegenden Romane *Chaos*, *Der Wolkenatlas* und *Der dreizehnte Monat* angelegt –, gelingt es David Mitchell, immensen Eindruck nicht durch Betrof-

fenheit oder Buhlen um Authentizität zu erzeugen, sondern allein aus handwerklich perfekter Konstruktion, und das macht ihn unbedingt zu einem der raffiniertesten Autoren seiner Generation, der mit allen modernen Cyber- und Zauber-Wässern gewaschen ist.

David Mitchell: *number9dream*. Aus dem Englischen von Volker Oldenburg. Rowohlt-Verlag, Reinbek 2011.

Von Zeit und Strom

David Mitchell kartografiert Seelen und schreibt Welt-Literatur

Die Romane von David Mitchell, Jahrgang 1969, gleichen einer metaphysischen Achterbahnfahrt durch Zeiten, Genres und Stile, die einem den Atem benimmt. Mitchells ungeheures Talent katapultierte ihn zu Recht sofort unter die wichtigen jüngeren Autoren Großbritanniens, auch wenn sich die Erzählhaltungen der acht Protagonisten in seinem Début *Ghostwritten* (auf Deutsch unter dem Titel *Chaos* erschienen) gelegentlich einfürmig zeigten und sein zweiter Roman, *number9dream*, sich als ein wenig zu inkohärent erwies, um vollends zu überzeugen. Nun liegt Mitchells drittes Buch, das 2004 auf der Shortlist des Booker Prize stand, in einer grandiosen Übersetzung vor, und das Urteil fällt diesmal leicht: *Der Wolkenatlas* ist zweifellos einer der bemerkenswertesten und intelligentesten Romane des Jahrzehnts.

Konstruiert in bewährter postmoderner Manier, die jedoch alle überflüssigen Manierismen souverän abwirft, fügt sich *Der Wolkenatlas* aus sechs Handlungssträngen zusammen, die wie russische Matroschka-Puppen ineinander verschachtelt und auf vielfältige Weise aufeinander bezogen sind. Sie spielen in sechs Zeitebenen und bedienen sich jeweils unterschiedlicher Genres: des Tagebuchs, des Briefs, des Kriminalromans, der reißerischen Autobiographie, des Verhör-Protokolls und der oralen Überlieferung. Mitchell gelingt die heikle Balance, diese literarischen Formen zu imitieren, zu parodieren und sie als historisch typische, ihre Epoche entlarvende Ausdrucksweisen gleichzeitig bitter ernst zu nehmen.

Wahllos scheinen die sechs Hauptpersonen aus dem Strom der Zeit gegriffen: Im 19. Jahrhundert ein amerikanischer Anwalt im Pazifik auf der Rückreise von einem seiner Aufträge; in den 1930er Jahren ein junger englischer Komponist, der vor seinen Gläubigern nach Belgien flieht und dort zum Sekretär des – fiktiven – Komponisten Vyvyan Ayrs avanciert; eine amerikanische Journalistin, die in den siebziger Jahren ein Komplott der Atomindustrie aufdeckt; in der Gegenwart ein Verleger von Schundliteratur, den man versehentlich ins Irrenhaus sperrt; in unbestimmter näherer Zukunft eine geklonte, für ihre Individualität kämpfende koreanische Arbeiterin, die von der Staatsmacht zum Spielball verschiedener politischer Splittergruppen gemacht wird; in einer postapokalyptischen Welt

ein hawaiianischer Ziegenhirte, der Zeuge des Untergangs der letzten Zivilisationsreste wird.

Auf den ersten Blick haben die Protagonisten außer einem Muttermal in Kometenform (ein Motiv, das bereits in *Chaos* am Rande auftauchte) nichts gemeinsam. Sie selbst betrachten dieses Mal entweder als Hinweis auf Wiedergeburt oder tun derartige Ideen als schlichten Humbug ab. Mitchell hütet sich hier, wie auch sonst, nur den Wink einer Deutung zu geben und überläßt den Lesern die Entscheidung, ob sie darin einen verborgenen tieferen Sinn erkennen möchten. Trotzdem sind die Personen schicksalhaft miteinander verbunden, denn einer jeder gelangt der Text der jeweils vorausgehenden Erzählung in die Hände – und allmählich enthüllt sich so ein die Zeiten und Räume übergreifendes Panorama von Machtmißbrauch und Manipulation.

Bereits in seinem ersten Roman entwarf Mitchell eine paranoide Welt, in der politischer und persönlicher Wahnsinn untrennbar verquickt sind; und die Struktur des Buches selbst, die sich am berühmten Schmetterlingsflügelschlag der Chaostheorie orientierte, mündete am Schluß in eine völlig überdrehte, comichaft furiose Groteske des Weltuntergangs. *Der Wolkenatlas* nun schreibt *Chaos* in mancherlei Hinsicht fort, ergänzt es und entwickelte neue Motivstränge. Auch hier begegnen Lüge, Unvernunft und Ausbeutung auf Schritt und Tritt. Der Pazifikreisende Mitte des 19. Jahrhunderts beispielsweise erlebt, daß Expansionsdrang und Welteroberungslust mit der Bibel in der Hand und dem Unverständnis für andere Kulturen im Kopf betrieben wird. Er sieht aber auch, wie die Unterdrücker der sogenannten Primitiven wiederum von skrupellosen Händlern erpreßt werden, die wie Wölfe im Schafspelz einfallen. Paradoxer- und überraschenderweise betrügt ihn letztlich ausgerechnet jener Mensch, der die tiefsten und zynischsten Einsichten in das System von Missionseifer und früher Kolonialisierung zu haben scheint.

Gewissermaßen aus entgegengesetzter Perspektive erzählt in der fernen Zukunft ein hawaiianischer Hirte, wie er sich langsam mit einer Forscherin aus der letzten Hochzivilisation anfreundet. Deren vermeintliche technische Überlegenheit stellt sich allerdings nach und nach als gewaltige Illusion heraus: Gegen Naturgewalten hilft auch die ausgeklügelteste Technologie nicht, zumal wenn diese es war, die den Untergang beschleunigt hatte. Wie die Welt ungebremst auf den selbstfabrizierten Abgrund zurast, beschrieb bereits die vorausgehende Erzählung in bestem Philip-K.-Dick-Ton. Was dort die Wirtschaftssupermacht Korea antreibt, ist – zum gro-

ßen Erschrecken – bereits überall in unserer Gegenwart angelegt und wirkt gar nicht sonderlich imaginiert.

In den 1970er Jahren ist es noch möglich gewesen, sich allein – wie die unbekanntere amerikanische Journalistin – und dennoch erfolgreich gegen die Front von Wirtschaft, Korruption und politischer Intrige zu stellen. (An dieser Stelle schlägt die Intertextualität so manche Kapriolen: Die Journalistin hatte, wie auch der Schundverleger, der ihre Enthüllungen liest, einen Kurzauftritt in *Chaos* absolviert.) In der ›Gegenwart‹ aber scheitert das Individuum an den Mächtigen: Der Schundverleger ist in der Irrenanstalt vollkommen einem perfiden System von Überwachung, Kontrolle und Medikationen ausgeliefert. Doch sind die Irren überhaupt von den Normalen zu unterscheiden? Der junge, genialisch überdrehte und moralisch skrupellose Komponist, den wir durch seine Briefe kennenlernen, versteht es geschickt, die Menschen in seiner Umgebung für seine egoistischen Bedürfnisse zu manipulieren. Als er selbst das Opfer einer Manipulation wird, als ihn seine eigenen, diesmal echten Gefühle betrügen, bricht seine Welt plötzlich entzwei.

Warum aber, wird man fragen, trägt der Roman den rätselhaften Titel *Wolkenatlas*? Gegen Ende des Romans, wenn sich auf höchst trickreiche Weise die geöffneten Erzählstränge wieder schließen, werden aus dem Mund der Protagonisten einander widersprechende Deutungen geboten. Soll man ihnen Glauben schenken – oder manipuliert der Autor David Mitchell damit womöglich seine Leser? In einem derart mit Anspielungen, Belesenheiten, schnurrigen Einfällen und böartigen Seitenhieben gespickten Roman wären solche Sprünge in die Metaebene keinesfalls verwunderlich.

David Mitchell: *Der Wolkenatlas*. Aus dem Englischen von Volker Oldenburg. Rowohlt Verlag, Reinbek 2006.

Ein Ort des Schreckens und Staunens

David Mitchell beschreibt eine Kindheit in England

Geschichten, die aus der Perspektive und mit der Stimme eines Kindes erzählt werden, übersteigen meist die Wahrnehmung und Sprachgewandtheit des Kindes. Natürlich ist es der »erwachsene Autor«, der sich diese Sichtweise aneignet, sich ihrer bedient, wie er sie selbst erinnert oder imaginiert, um etwas von den Seltsamkeiten und Wundern der kindlichen Wahrnehmung zu berichten. So ist auch Jason Taylor, Ich-Erzähler aus David Mitchells neuem Roman, viel wortmächtiger, als von einem Knaben seines Alters zu erwarten wäre.

Die Stadt Black Swan Green in Worcestershire erscheint geradezu als Muster an Gewöhnlichkeit. Was also läßt sich über sie erzählen? Sehr viel! Die dreizehn Kapitel aus dem Leben des 13-Jährigen stecken voller aufregender Ereignisse. Da ist der zugefrorene See, auf dem man beim Schlittschuhlaufen ein ertrunkenes Kind sehen kann; der Wald, in dem die unheimliche Hütte einer heilkräftigen Alten steht; ein mysteriöser Reitweg, der bis zu einem alten Tunnel führen soll. Doch diesseits solcher phantasieschwangeren Fluchten bleibt das Zentrum von Jason Taylors kleiner Welt die Schule und das Elternhaus.

David Mitchell gelingt es auf grandiose Weise, die Sorgen, Ängste und Nöte des Kindes nachfühlbar zu schildern. Die Schulkameraden hänseln Jason wegen seines Stotterns, gegen das er raffinierte Vermeidungsstrategien entwickelt, bei denen ihm seine Wortgewandtheit hilfreich ist. Auch wenn Jason ungewöhnlich aufmerksam ist und insgeheim Gedichte schreibt, fällt er nicht in die Attitüde eines verkannten Jungpoeten, der am Unverständnis seiner Umwelt zerbricht, sondern verhält sich wie ein durchaus normaler Teenager. Aus Gruppenzwang und wirklicher Abenteuerlust unterzieht er sich etwa einer Mutprobe, um Mitglied einer örtlichen Jugendbande zu werden: Er muß, ohne sich dabei erwischen zu lassen, durch mehrere Hintergärten laufen – man schreibt das Jahr 1982, in dem auf solchen Mutproben zumindest noch ein Hauch kindlicher Unschuld lag.

Von dieser hautnahen Schilderung der Abenteuersphäre ist die Erwachsenenwelt weit entfernt, in der karikaturhaften Überzeichnung tritt vor allem ihre enervierende Normalität schonungslos zutage. Die Eltern

nehmen Jason kaum als Individuum ernst, sie liegen miteinander im Dauerclinch wegen finanzieller Dinge, die Schwester nennt ihn nur »Ding«, zwischen Mutter und Tante herrschen unterschwellige Konkurrenz und alberner Standesdünkel, der Onkel ist ein Großmaul, das unfähig zur Erziehung seiner Kinder ist, Vaters Chef präsentiert sich als rücksichtsloser Geschäftsmann, die Lehrer sind pädagogische Nietens, die Bewohner des Städtchens neidische Klatschbasen, die selbst vor offen zur Schau gestellter Fremdenfeindlichkeit nicht zurückschrecken. Hier tut der Kindermund, wie das Sprichwort sagt, wirklich Wahrheit kund – und die ist bitterböse entlarvend.

Jason Taylor steckt mitten im Übergang zur Pubertät. Er ist nicht mehr ganz Kind und noch nicht ganz Erwachsener; diese Unbestimmtheit, Unausgewogenheit spiegelt sich in seinen Gefühlen wider. Das sogenannte andere Geschlecht interessiert ihn zwar, jedoch auf derart harmlose Weise, daß er nicht bemerkt wie das Mädchen, in das er verliebt ist, ihn zur Vorstufe eines Sodomaso-Spiels verführt. Und als der Falklandkrieg ausbricht, plaudert er zunächst bedenkenlos und voller Stolz nationalistische Parolen nach wie sie die Medien verbreiten, bis sich ein paar ganz eigene kritische Gedanken melden.

Es streiten Stimmen in Jasons Kopf. Er hat sie, auf selbstironische und damit im Grunde sehr erwachsene Weise, personalisiert. »Henker« bringt ihn zum Stottern, »Wurm« appelliert an seine Vernunft, macht ihn gleichzeitig zum Feigling, »Ungeborener Zwilling« ist ein Draufgänger, der mit Verbotenem lockt. Während all diese Stimmen ertönen, formt sich aus ihrem Zusammenklang allmählich ein Charakter heraus. Am Ende des Buchs, nach dreizehn Monaten, hat sich manches für Jason – und nicht nur für ihn – verändert. Eine zutiefst prägende Erfahrung indes, wie er für die Gattung des Entwicklungsromans typisch wäre, verweigert der Autor als vielleicht zu konstruiert diesem realistischen Szenario. Es vollzieht sich stattdessen eine schrittweise Entzauberung der Kindheit, wunderbar festgehalten etwa in jenem Augenblick, als Jason klar plötzlich wird, daß der Wald wesentlich kleiner ist, als er angenommen hatte.

Es fehlt, typisch für Mitchells Bücher, nicht an verschiedenen Anspielungen auf seine anderen Romane. Diese postmoderne, in die Metaebene weisende Marotte wird derart geschickt eingebaut, daß es Vergnügen macht, das Universum seiner Romane erneut und überraschend vernetzt zu sehen. Zu diesem hohen Maß an stilistischer Virtuosität tritt außerdem die Fähigkeit zur feinteiligen, sensiblen Darstellung. Als Triebfeder des

Romans fungiert das Pendeln zwischen einer für immer verlorenen Kindheitswunderwelt und einer Zeit nur schwer zu bewältigender Furcht. Ja, David Mitchell ist atemberaubend gut, einer der besten Erzähler seiner Generation.

David Mitchell: Der dreizehnte Monat. Aus dem Englischen von Volker Oldenburg, Rowohlt Verlag, Reinbek 2007.

Im Land der tausend Herbste

David Mitchell legt ein gewaltiges Geschichtsepos vor

»Dies ist die beschaffenheit der Schrancken vor die Hollander eingerichtet, womit sie in diesem Reiche müssen vorlieb nehmen«, schrieb Engelbert Kaempfer in seinem monumentalen Japanbuch über die Insel Dejima, die er selbst im Jahre 1690 besucht hatte: Sie war nämlich nichts weiter als »zwei grose starcke wasserpforten«, die nur dem Handel offenstanden, eine bewachte Brücke zum Festland, eine »nach der länge durchstreichende Gasse« mit Wohnhäusern zu beiden Seiten und zudem einige Speicher, Küchen, Ställe. Kaempfer bezeichnete die künstlich vor Nagasaki aufgeworfene Insel zutreffend als »Gefängnis« und »Kerker«, denn während der sogenannten Abschließung Japans zwischen 1633 und 1853 war sie für viele Jahrzehnte der einzige Ort, den ein Europäer betreten durfte.

Daher blieb Engelbert Kaempfers Buch in französischer, niederländischer und englischer Übersetzung lange Zeit die einzige Informationsquelle über Japan. Es befindet sich auch in der Kajüte des britischen Kapitäns Penhaligon, dessen schwer bewaffnetes Schiff im Oktober 1800 Kurs auf Dejima nimmt, um das Handelsmonopol der Holländer endgültig zu brechen. So jedenfalls imaginiert es David Mitchell in seinem ebenso spannenden wie hintergründigen Geschichtsepos *Die tausend Herbste des Jacob de Zoet*. Kapitän Penhaligon hat allerdings nicht mit dem Widerstand und Mut eines jungen holländischen Sekretärs gerechnet.

Dieser, ein gewisser Jacob de Zoet aus Domburg, trifft im Juli 1799 auf Dejima mit der undankbaren Aufgabe ein, die Kontorbücher zu überprüfen, um die überhand nehmende Korruption und Mißwirtschaft der Niederländischen Ostindien-Kompanie auf Dejima zu beenden. Von allen Seiten umgeben ihn Mißtrauen und offene Feindseligkeit: Für seine Landsleute ist er ein unliebsamer Quertreiber, der sie um ihre erschlichenen Handelsgewinne bringt, für die japanischen Dolmetscher ein Geduldeter, den es streng zu überwachen gilt. Bald gerät Jacob de Zoet zwischen die Fronten, mitten in Ereignisse, die sich seinem Einfluß entziehen, und wird selbst das Opfer einer perfide eingefädelten Intrige, über die an dieser Stelle aber nichts verraten werden soll.

Japan ist ein Land, das an seiner Isolation und den überkommenen Traditionen zu ersticken droht. Symbolischen Charakter hat daher die drastisch geschilderte Entbindung von Statthalter Shiroyamas Sohn, mit

der Mitchells Epos den Vorhang hebt: »Ihre Finger gleiten zwischen warmer Schleimhaut, von Fruchtwasser glitschigem Muskelgewebe und Haut hindurch, während sie an einen Kupferstich aus dem aufgeklärten, barbarischen Reich Europa denkt«. Der Hebamme Orito, eine Schülerin des ebenso unnahbaren wie unbestechlichen Arztes von Dejima, gelingt es dank medizinischen Wissens der Holländer, den totgeglaubten Säugling zu retten. Doch gerade ihrer Kenntnisse wegen verbannt man sie nach dem Tod ihres Vaters in den Schrein des Fürststabs Enomoto, in dem sie zusammen mit anderen Nonnen einem obskuren Unsterblichkeitskult dienen muß.

Die Hebamme Orito, heimlich von Jacob de Zoet geliebt, der Statthalter Shiroyama und sein erbitterter Kontrahent Fürststabs Enomoto, der mutige Dolmetscher Uzaemon, die holländischen Faktoren Vorstenbosch und van Cleef, Kapitän Penhaligon auf seinem Schiff »Phoebus« vor der Insel Dejima – sie alle sind mit ihren Intrigen, politischen Winkelzügen und Strategien gegenseitigen Ausstechens und Übervorteilens nichts als Spielsteine auf einem riesigen Go-Brett. Und David Mitchell wäre nicht der grandiose Welten-Konstrukteur, wenn er nicht am Ende die verschiedenen Handlungsstränge zusammenzufügen wüßte.

Die Gerüche der Küchen, Kloaken und Ställe, die Geräusche der Arbeiter, Betrunkenen, Kurtisanen, die vom Festland herübergewehten Klänge: Die Welt von Dejima wird aus der Sicht Jacob des Zoets ohne ausschweifende Beschreibungen mit nur wenigen starken Pinselstrichen lebendig, ebenso sinnlich intensiv wie rätselhaft und befremdlich – Kurtisanen dürfen die schmale Brücke passieren, ehelichen sie jedoch einen Holländer, dann sind sie fortan gezwungen, auf der Insel zu bleiben; Sklaven unterschiedlichster Herkunft drohen bei kleinsten Verstößen schlimmste Sanktionen; japanische Inspektoren, Spitzel und Dolmetscher tragen zu einem Klima ständigen Mißtrauens bei; das Mitführen christlicher Bücher ist strengstens untersagt. Jacob de Zoet ist ein Fremdling in einem fremden Land, das Handel treibt, ansonsten jedoch keinerlei Einmischung von außen duldet.

Bei aller historischen Genauigkeit im Detail liegt der Fokus des Romans auf dem Zusammenprall der Kulturen mit ihren Annäherungsbemühungen, Mißverständnissen und unüberbrückbaren Gegensätzen. Das Befremden ist ein doppeltes, die europäische und die japanische Sichtweise beurteilt die jeweiligen eigenen und fremden Traditionen und Handlungsmuster kritisch. Durch den mehrmaligen Perspektivenwechsel im Roman besteht aber kein Zweifel daran, daß die Kulturen oft mehr

gemeinsam haben als erwartet und die Unterschiede *innerhalb* einer Kultur größer sind als zwischen ihnen.

In der japanischen Wissenschaftsakademie, der auch viele Dolmetscher von Dejima angehören, wird erbittert über eine Öffnung des Landes debattiert: »Dann werden wir begreifen, daß unsere »unbezwingbare Festung« nichts war als ein schöner Schein«, mahnt der visionärste Redner. Tatsächlich erwies sich Dejima eine Einfallspforte für aufklärerisches Gedankengut und wissenschaftlichen Fortschritt, den auch rigide Abschottungspolitik nicht verhindern konnte, und seit Kaempfers Buch 1801 dann ins Japanische übersetzt wurde, waren sich die Japaner selbst ihrer eigenen Isolation deutlich bewußt. Mitchells Roman nährt die hübsche Phantasie, daß Jacob des Zoets heimlich angefertigtes Wörterbuch dazu beigetragen haben könnte.

Die tausend Herbstes des Jacob de Zoet hat alles, was ein mitreißendes Epos ausmacht, Geheimnisse, Intrigen, Seegefechte, Fluchtpläne und Schwertkämpfe, skurrile Biographien und absurde Vorgänge, aber es ist zugleich auch eine tieftraurige Liebesgeschichte und eine Meditation über die Vergänglichkeit des Strebens, über die Sprache, das Verbindende und Trennende der Kulturen, die Hilflosigkeit des Einzelnen angesichts der Politik und die ewigen Triebkräfte von Macht und Geld. Eine wahrhaft große, philosophische Reise, die – es darf nicht unerwähnt bleiben – Volker Oldenburg brillant ins Deutsche gebracht hat.

David Mitchell: *Die tausend Herbstes des Jacob de Zoet*. Aus dem Englischen von Volker Oldenburg. Rowohlt Verlag, Reinbek 2012.

»Daß du unterwegs bist, irgendwohin«
Zu einigen Stories von Raymond Carver

»In einem Gedicht oder einer Kurzgeschichte ist es möglich, über Alltagsdinge in alltäglicher, aber präziser Sprache zu schreiben und diese Dinge – einen Stuhl, eine Gardine, eine Gabel, einen Stein, den Ohrring einer Frau – mit großer, unerwarteter Kraft aufzuladen«, behauptete Raymond Carver in dem Essay *On Writing* und trat den Beweis dafür gleich selbst an: Die objektive, jedoch nie distanzierte Beobachtung, die schmucklose, äußerst minutiöse Beschreibung, der Verzicht auf psychologisierende Analyse und moralische Urteile machen Carver zu einem herausragenden Erzähler. Ja, Carver schreibt wirklich gut, beängstigend gut, und seine Short Stories gehören fraglos zu den besten des Genres. Die Lakonie seiner Darstellung zeigt Menschen in ihrer Sprachlosigkeit und verleiht ihnen zugleich eine machtvolle Stimme.

Normalität ist ein Ausnahmezustand, Bedrohung die Regel. An Carvers Figuren ist die amerikanische Utopie vorbeigegangen, sie sind in einem Albtraum von alltäglichster Banalität gefangen: Unglücks- und Todesfälle, unterschwellige Aggressivität, Arbeitslosigkeit, gescheiterte Beziehungen sind unvermeidlich; Alkohol und omnipräsente Fernsehapparate haben die Fähigkeit zum Gespräch ersetzt; Mißverständnisse, Floskeln, mechanisch abgespulte Sätze dominieren; alles befindet sich in Ruhelosigkeit, ständigem Unterwegssein, das in eigenartigem Kontrast zu den Innenräumen steht, in denen die meisten Erzählungen spielen und die die Personen (»Handelnde« möchte man sie kaum nennen) zu umschließen scheinen: sie erwarten nicht mehr viel, lehnen sich nicht auf, sind kraftlos und unfähig zu Entscheidungen.

Unter dem zuweilen sehr amerikanischen Kolorit kommt eine allgemeine existenzielle Leere zum Vorschein, klaffen Abgründe auf, in die man nur stürzen und im Sturz den eigenen Fall registrieren kann. Bemerkenswert an Carvers Stories ist, daß trotz der artifiziellen und komprimierten Darstellung stets der Eindruck entsteht, man belausche ein Geschehen, das gerade jetzt irgendwo tatsächlich abläuft. Carver ist ein Meister der Ersten Sätze: sie springen mitten ins Geschehen, gaukeln vor, nötige Informationen zu liefern, und weben die Maschen des Unaussprechbaren dabei umso dichter. Die eigentlichen Erzählungen sind die »großen Löcher« – auch

dies eine Formulierung Carvers aus dem Essay *On Writing* –: jene Tragödien, die sich *hinter* der mitgeteilten Handlung abspielen. Insofern entspricht die Art der Darstellung ganz der Wortlosigkeit der Personen.

»Die Frau hieß Miss Dent, und früher an diesem Abend hatte sie eine Waffe auf einen Mann gerichtet.« So beginnt »Der Zug«. Die konkrete Namensnennung täuscht eine Genauigkeit vor, die nicht erfüllt wird. Denn man erfährt weder Motive noch Folgen. Das ältere Ehepaar, das den Wartesaal des Bahnhofs betritt, in dem auch Miss Dent sitzt, scheint ebenfalls aus einem verstörenden Ereignis zu kommen, das kaum mehr als angedeutet wird. Drei Menschen in einem Wartesaal, sie haben sich nichts zu sagen, sehen sich feindselig an und steigen schließlich in einen Zug, der irgendwohin durch die Nacht fährt. Die Unwissenheit, in der der Leser zurückgelassen wird, ist auchjenige von Carvers Figuren.

Sie sind Helden der Hilflosigkeit. Das Paar, das mit der Häßlichkeit des Babies eines befreundeten Paares nicht umgehen kann; der Mann, der in Lethargie verfällt, nachdem er seinen Arbeitsplatz verloren hat; der Alkoholiker, der sich von seiner Frau einen Ohrpfropf entfernen läßt und dennoch nicht hört, nicht hören will, was sie ihm zu sagen hat. Keine Kommentare, keine moralischen Wertungen, Carver hält bloß fest, nimmt nebensächliche Einzelheiten wahr und erreicht in den besten Momenten eine symbolische Ebene – etwa wenn ein Mann im Entziehungsheim berichtet, wie er als Kind in einen Brunnen fiel und oben im Brunnenloch blauen Himmel und Vogelschwärme sah. Der Vater rettete ihn mit einem Seil. Doch man weiß: Dort, wo er jetzt ist, wirft einem niemand, kein Vater, kein Gott, ein Seil zu.

Die sieben spätesten Erzählungen Carvers bringen das Prinzip des scheinbar absichtslosen Registrierens zur Vollendung. Sie wirken, als seien sie aus einem Ereignisstrom herausgerissen, sie beginnen und enden, beinahe zufällig, im Offenen; ihr eigentliches Zentrum ist kaum zu fokussieren zwischen Andeutungen und Aussparungen – ein Netz aus vielen kleinen Motiven, das die Wirklichkeit mehr verschleiert als einfängt und sie dadurch paradoxerweise umso realistischer beschreibt. Aus Alltagsszenen entwirft Carver, ohne spektakuläres Handlungsgerüst, ein Kaleidoskop der Ängste, des Versagens, der Unzulänglichkeiten im menschlichen Miteinander.

Ein falsch verbundener Anruf genügt dann, um ein Ehepaar zu einem Gespräch zu veranlassen, in dem ihre verschwiegenen Sorgen endlich zum Vorschein kommen. Diese Distanz und Isolation versinnbildlichen die

ständigen Telefonate: Man redet zwar, aber meist in Phrasen und aneinander vorbei, man redet, aber der Gesprächspartner verschwindet sofort wieder in der Anonymität. Geradezu beklemmend intensiv schildert Carver in »Elefant« die Gewalt, mit der ein Mann von seinen Jobs ausgesaugt wird; er arbeitet allein für seine Verwandten, die ihn unter moralischen Druck setzen und ihm mit allerhand leeren Versprechungen – natürlich brieflich und übers Telefon – Geld abbetteln. Am Schluß seines Monologs berichtet der Mann von einem Morgen, an dem er sich einmal glücklich fühlt. Doch wie fragil dieses Glück ist, zeigt das unbestimmte Ende: der Leser muß selbst entscheiden, ob die schnelle Fahrt im Auto tödlich ausgeht oder nicht.

Einzig in der Story »Kathedrale« blitzt kurz eine schon nicht mehr erwartete Hoffnung auf. Ein Blinder, dessen Frau gerade gestorben ist, besucht eine langjährige Freundin, deren Mann nicht sparsam ist mit Vorurteilen gegenüber dem vermeintlich Behinderten. Erst als die beiden Männer gemeinsam, eine Hand auf die andere gelegt, eine Kathedrale zeichnen, gelingt die Annäherung: »Meine Augen waren noch geschlossen. Ich war in meinem Haus. Das wußte ich. Aber es fühlte sich nicht so an, als wäre ich irgendwo drinnen. ›Das ist wirklich was«, sagte ich.« Einen dieser seltenen Momente, in denen die Personen zu sich finden, thematisiert auch die Erzählung »Anmachholz«: Ein Alkoholiker, der soeben aus der Entzugsanstalt entlassen wurde, spaltet für die Mieter seines Zimmers Feuerholz. Erst durch diese einfache Tätigkeit, die er freiwillig und ohne Bezahlung unternimmt, füllt sich in ihm eine innere Leere. –

Raymond Carver war ein sehr guter und produktiver Lyriker (die unter dem Titel *All of Us* gesammelten Gedichte umfassen immerhin rund 380 Seiten), seine Prosa liegt in einem handlichen tausendseitigen Band seit 2009 in der Library of America vor, der erstmals auch das Originalmanuskript von *Beginners* an die Öffentlichkeit brachte. Die Aufnahme in diese Reihe ist gewissermaßen die offizielle Erhebung in den Rang eines modernen Klassikers – solche Ehren verraten indes nichts von den Schwierigkeiten, mit denen Carver zu Lebzeiten zu kämpfen hatte.

Im Jahre 1980 hatte Carver einen neuen Band mit siebzehn Geschichten zusammengestellt, es war nach *Will You Please Be Quiet, Please?* (1976) und *Furious Seasons and Other Stories* (1977) die dritte Sammlung des Autors. Carver hatte zu diesem Zeitpunkt gerade seine Alkoholprobleme überwunden, eine Beziehung zu der Dichterin Tess Gallagher begonnen und nach vielen Gelegenheitsjobs einen Lehrauftrag an der University of

Syracuse erhalten. Hinzu kam, daß Carvers langjähriger Freund und Lektor Gordon Lish ins renommierte Verlagshaus Alfred A. Knopf gewechselt hatte. Carver bat ihn in einem Brief vom 10. Mai 1980 erneut, den Rotstift zu gebrauchen, um die Geschichten »besser« zu machen. Ein fataler Fehler: Während Carver noch die verspätet eingetroffene erste Bearbeitung Lishs durchsah, hatte dieser bereits eine zweite, radikal gekürzte und umgeschriebene Version angefertigt, die Carver wiederum zu spät erreichte. Er war von dem Ergebnis in höchstem Maße schockiert und schrieb einen verzweifelten Brief, in dem er Lish inständig bat, diese Version nicht in den Druck zu geben, ohne zu ahnen, daß die Produktion des Buches zu diesem Zeitpunkt bereits nicht mehr aufzuhalten war. Zwei Tage danach hatte sich Carver in das Unvermeidliche gefügt und flehte bloß noch um die Berücksichtigung winziger Korrekturen.

Wovon wir reden, wenn wir von Liebe reden ist vielleicht Carvers berühmteste Sammlung. Lishs Konzept war aufgegangen. Die Lakonie, die pointierte Zuspitzung, die verschweigenden Leerstellen, die effekthascherischen Schlüsse, oder anders gesagt: die Ausmerzung von Beschreibungen, psychologischen Beobachtungen und vermeintlich sentimental Passagen, die Lish offenbar ein Greuel waren, trugen zum Erfolg des Buches bei. Carver hat sich danach zwar von Lish distanziert, aber auch – es sei nicht verschwiegen – einiges im Hinblick auf Knappheit und Kürze gelernt. Ein Vergleich der publizierten Version mit Carvers Originalmanuskript ist höchst aufschlußreich. Dennoch dürfte *Beginners* trotz einiger Längen und Ungeschicklichkeiten die bessere Version sein. Daß auch Carver selbst dieser Meinung war, erhellt bereits die Tatsache, daß er in spätere Ausgaben einige Stories in der von ihm ursprünglich intendierten Fassung erneut aufnahm – nicht ohne manchen stilistischen Vorschlag Lishs einzuarbeiten: So erschien beispielsweise »Ein kleiner Segen« (»A Small, Good Thing«) in dem Band *Cathedral* in der erweiterten Fassung, dort allerdings um eine längere Rückblende gestutzt.

Gordon Lishs Eingriffe sind nicht nur stilistischer Art gewesen, er kürzte manche Erzählungen um 50 bis 70 Prozent und schrieb die Enden um. So erzählt beispielsweise »Tell the Women We're Going« von zwei Männern, die jung geheiratet haben, unbefriedigenden Jobs nachgehen und sich langweilen. Sie unternehmen eine Spritztour zur Erinnerung an alte unbeschwerte Zeiten, treffen unterwegs zwei Mädchen, und ihr harmloser Flirt eskaliert zu einer immer aggressiveren Bedrängung. In Lishs Version verfolgen die beiden Männer die Mädchen in ein einsames Hü-

gelland; die Geschichte endet mit den Worten: »Bill hatte nur ficken wollen. Oder sie einfach nackt sehen. Andererseits war es für ihn auch in Ordnung, wenn nichts daraus wurde. Er verstand nicht, was Jerry wollte. Aber es begann und endete mit einem Stein. Jerry nahm denselben Stein bei beiden Mädchen, zuerst bei dem Mädchen, das Sharon hieß, und dann bei der, die Bills sein sollte.« Ein knapper, schockierender, effektvoller Schluß. Doch Carvers ursprüngliche Fassung ist subtiler, sie bereitet den Ausbruch der Gewalt langsamer vor, schildert sie detaillierter: Die Männer verfolgen die Mädchen in die Hügel, sie trennen sich, Jerry vergewaltigt eines der Mädchen und tötet es. Bill, der das andere Mädchen nicht einholen konnte, stößt genau in dem Moment wieder zu seinem Freund, als Jerry mit einem Stein zuschlägt. Beide können das Geschehen nicht begreifen und liegen einander weinend in den Armen. Der Gewaltausbruch ist hier nicht dämonisiert, ein unausweichlicher Trieb, dessen Banalität auf ein sehr menschliches Maß reduziert wird, und genau das macht sie umso schrecklicher, unfäßbarer.

In der berühmten Story »Wovon wir reden, wenn wir von Liebe reden«, die zunächst »Anfänger« hieß, grübeln zwei befreundete Ehepaare über verschiedene Formen der Liebe. Einer erzählt von einem alten Paar, das bei einem Autounfall schwer verletzt wurde. Lish hat diese eingeschobene Geschichte stark gekürzt und darauf reduziert, daß das Schlimmste für den alten Mann darin bestanden habe, daß er seine Frau im Krankenhaus nicht sehen konnte. Carvers Version indes berichtet nicht nur von einer rührenden Wiedersehenszene, sondern beschreibt auch das Leben des sich ganz selbst genügenden Paares auf einer abgelegenen Farm, für alle Zuhörenden ein vollkommen unverständlicher Zustand. Die einfache Liebe dieses Paares wird hier zur utopischen Folie, vor der sich die verquastesten Beziehungen der anderen beiden Paare abspielen. Das wahre Ausmaß ihrer Probleme unterschlägt Lish, der hier wie auch sonst beinahe jede Seelenschilderung meidet.

Zermürbende Alltagsroutine, Langeweile, Eheprobleme, Alkoholsucht, die größeren und kleineren Unglücke des Lebens, die schalen Freuden, Neid, Aggressivität – Carver demontiert den amerikanischen Traum vom Streben nach Glück, er holt diese utopische Version in die Wirklichkeit zurück und zeichnet ein ernüchterndes Bild der amerikanischen Mittelschicht. Aber er tut das mit großer Einfühlung und viel Sympathie für die Verlierer. Man muß die Frage nicht endgültig beantworten, in welchem Ausmaß die Schnitte und offenen Schlüsse auch der *frühen* Stories auf Carvers Lektor Gordon Lish zurückgehen oder nicht, um festzustellen, daß

die unredigierten Erzählungen in *Kathedrale* weniger spektakulär sind und auf Effekte verzichten, wodurch Carver paradoxerweise eine umso eindringlichere Wirkung erreicht. Doch am Ende sollte man beide Fassungen gelten lassen, die eine ihrer Ästhetik, die andere ihrer literaturhistorischen Bedeutung wegen.

Raymond Carver: *Kathedrale*. Aus dem Amerikanischen übersetzt von Helmut Frielinghaus. Berlin Verlag. Berlin 2001.

Raymond Carver: *Erste und letzte Storys*. Aus dem Amerikanischen übersetzt von Helmut Frielinghaus. Berlin Verlag. Berlin 2002.

Raymond Carver: *Beginners. Uncut – Die Originalfassung*. Aus dem Amerikanischen von Manfred Allié und Gabriele Kempf-Allié, sowie Antje Rávic Strubel. S. Fischer, Frankfurt am Main 2012.

Heftiges Bedürfnis, harte Sehnsucht

Eine Skizze der amerikanischen Erzählerin Willa Cather

In der Biographie von James Woodress, eine der maßgeblichen Einführungen in Leben und Werk von Willa Cather, finden sich zwei Photographien, die zueinander in vollkommenem Gegensatz zu stehen scheinen und dennoch treffend die beiden Seiten der Autorin darstellen: Die eine zeigt sie in ihren Studententagen auf der University of Nebraska, als sie sich ihr Haar kurz schneiden ließ, Männerkleidung samt schneidigem Hut trug, betont maskulin auftrat, Männerrollen in Theateraufführungen übernahm und mit William Cather unterzeichnete – eine Provokation, die in den 1890er Jahren Gelächter und Ablehnung hervorrief. Auf der anderen Photographie dagegen, mehr als ein Jahrzehnt später aufgenommen, sitzt sie in einer für den öffentlichen Blick inszenierten Pose, ihr Kleid und ihr Hut sind damenhaft aufgeputzt, eine auffällige Halskette windet sich anmutig über ihrer Brust. Eines jedoch bleibt auf beiden Bildern gleich: Ihr trotziges, selbstbewußtes, offenes Gesicht.

Willa Cather wurde 1873 in Virginia geboren, wo ihr Vater, ein studierter Anwalt, der nie praktiziert hatte, als Schafzüchter arbeitete. Einige Jahre später, 1877, emigrierte die Familie nach Nebraska, das damals relativ neu besiedelt war. Die frühen Erfahrungen und Eindrücke, die Cather dort sammelte, flossen in ihr Werk und prägten es: Das Leben auf den Farmen und in Red Cloud, sicherlich das Urbild für ihre Schilderungen von Kleinstädten, und schließlich die Besuche auf den Gehöften eingewanderter Siedler aus Skandinavien, Rußland, Deutschland und Frankreich. In späteren Jahren behauptete Cather einmal, das gesamte Material ihrer Romane stamme aus jener Zeit.

Nach dem Studium an der University of Nebraska verdingte sich Cather als Kritikerin, Journalistin und Redakteurin für verschiedene Zeitschriften. Eine brieflich mitgeteilte Bemerkung bezeugt die vollkommene Hingabe an ihre beginnende schriftstellerische Arbeit: »Es gibt keinen Gott außer dem Einen Gott, und die Kunst ist sein Offenbarer.« Cather lebte von nun an in verschiedenen großen Städten, Chicago, Pittsburgh, Boston und vor allem New York, und entfaltete reiche soziale und künstlerische Kontakte. Verschiedene Reisen führten sie nach Europa und immer wieder durch die Staaten; insbesondere ein fünfmonatiger Aufenthalt

im Südwesten im Jahre 1912 entfachte ihr Interesse an dieser Region und der Kultur der Indianer und Mexikaner.

Willa Cather war fast vierzig Jahre alt, sie hatte rund drei Dutzend Erzählungen und einen Gedichtband veröffentlicht, als ihr Roman *Alexander's Bridge* (1912) erschien. Doch von ihm distanzierte sie sich rasch, denn obwohl sein Protagonist ein Pionier des technischen Zeitalters ist, steht eine Dreiecksbeziehung im Vordergrund. Erst mit dem folgenden Roman *O Pioneers!* (1913) hatte sie dann ihren ureigenen Stoff gefunden: die Frontier, die Prärie, das Leben der Siedler. Cather stellte dem Roman ein in mehrfacher Hinsicht programmatisches Gedicht voran, den »Präriefrühling«. Es zählt in schlichtem Stil und Whitman-nahen freien Versen verschiedene Eindrücke auf und rückt damit seinen Gegenstand insgesamt weg von subjektiver Befindlichkeit und hin zu einer eher sachlichen Betrachtung:

Abend und das flache Land,
Reich und dunkel und immer still;
Die Meilen frischgepflügten Bodens,
Schwer und schwarz, voll Kraft und Strenge;
Wachsender Weizen, wachsende Gräser,
Mühende Pferde, müde Männer;
Die langen, leeren Straßen,
Trübe Sonnenuntergangsfeuer, verblassend,
Der ewige, teilnahmslose Himmel.
Davor die Jugend,
Glühend wie wilde Rosen,
Singend wie Lärchen über gepflügten Feldern,
Blitzend wie ein Stern aus der Dämmerung;
Jugend mit ihrer unerträglichen Süße,
Ihrem heftigen Bedürfnis,
Ihrer harten Sehnsucht;
Sie singt und singt,
Aus den Lippen der Stille,
Aus dem erdigen Abenddämmer.

Zweifellos schuf Cather einige der eindrucklichsten Frauengestalten der amerikanischen Literatur, und vielleicht nicht nur dieser. Dazu zählen unter anderen Alexandra Bergson aus *O Pioneers!*, Thea Kronborg aus *The Song of the Lark* (1915), Marian Forrester aus *A Lost Lady* (1923) und

Myra Henshawe aus *My Mortal Enemy* (1926). Sie alle brechen, jede auf ihre Weise, aus den Konventionen, den Erwartungen ihrer Zeit aus und begeben sich in eine ungewisse Zukunft. Sie sind Pioniere dem Geist nach. Am bekanntesten geworden ist wohl Antonia Shimerda aus dem 1918 erschienenen Roman *Meine Antonia*, der sich zunächst nur sehr schleppend verkaufte und alles andere als ein finanzieller Erfolg war.

Dieser Roman zeichnet kein detailliertes Psychogramm der Titelheldin; über ihr Leben, ihre Gefühle und Motive erfährt man nur das Nötigste, sie bleibt den Lesenden in ihren letzten Gründen ebenso verschlossen wie dem Ich-Erzähler Jim Burden, der nach einer Zugfahrt mit einer gemeinsamen Bekannten die Niederschrift seiner Jugenderinnerungen unternimmt. Die Dinge aus der Perspektive eines gealterten, behutsam kommentierenden, noch immer romantisch angehauchten Erzählers vermittelt zu bekommen, verleiht dem Roman einen melancholisch glänzenden Schmelz. Zugleich gestattet diese Perspektive der Autorin selbst, exakte Beschreibungen mit gewissen Idealisierungen der amerikanischen Pionierzeit zu verknüpfen.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verschlägt es den zehnjährigen Jim Burden von der Ostküste nach Nebraska auf die Farm seiner Großeltern. Deren neuer Nachbar ist die böhmische Einwandererfamilie Shimerda, der Vater ein Feingeist, die Mutter eine sich in falschem Stolz wiegende Grantlerin, und Antonia von den vier Kindern wohl das gescheiteste und lebenshungrigste. Die sprachlichen Hürden stellen noch die geringsten Schwierigkeiten dar, mit denen die Familie fertig werden muß. Sie lebt in einer erbärmlichen, in einen Erdhügel gebauten Hütte und stellt sich erst langsam auf die Bedingungen ihrer neuen Umgebung ein: die strengen Winter, die schwere Feldarbeit, die kargen Ernten.

Willia Cather hat ihren Erzähler geschickt gewählt: Da er selbst ohne materielle Not bei den Großeltern lebt, erfährt er die Landschaft in ihrer Schönheit, Frische und Fruchtbarkeit, sieht aber auch – bei den Nachbarn – deren unbarmherzige Härte. Davon nicht unterzukriegen ist Antonia, die in allen Wechselfällen ihr kämpferisches Naturell behält. Als Jims Großeltern aus Altersgründen ihre Farm aufgeben und in eine Kleinstadt übersiedeln, gelingt es ihnen, Antonia dort eine Anstellung als Dienstmädchen zu verschaffen. In den abendlichen Tanzvergünstigungen entdeckt Antonia eine unstillbare, nicht zu bändigende Ausgelassenheit, derentwegen sie rasch (zu Unrecht) in Verruf kommt. Selbst als die (nicht ungewollt) Schwangere sitzengelassen wird, schert sie sich keinen Deut um das Gerede, um das gesellschaftliche Gefüge der Kleinstadt, das »auf eine merk-

würdige Weise zementiert« war, sondern versucht, aus ihrer Situation das Beste herauszuholen.

Die Bruchstücke aus dem Leben Antonias verbinden sich im Laufe der Erzählung mit Impressionen anderer unabhängiger, unverheirateter Frauen, und sie fügen sich allmählich zum Porträt einer ganzen Generation von Pioniersfrauen, die Widrigkeiten und gesellschaftlichen Normen zum Trotz ihr Leben willensstark in die eigene Hand nehmen. Entscheidend ist dabei nicht, ob sie angesehene Geschäftsfrauen sind oder Mütter einer großen Kinderschar – es ist der Geist des Aufbruchs und der Selbständigkeit, der zählt und sich in ihnen manifestiert. Denn das Grenzland ist nach Cathers Auffassung der Ort, wo sich alte Ideen und neue Vorstellungen bewähren müssen, wo aus Anpassung und Veränderung eine Neuordnung entsteht.

Den Roman *Lucy Gayheart* (1935) hatte Cather zunächst mit wenig Enthusiasmus in Angriff genommen. Dennoch ist dieses im Werk der Autorin stets ein wenig unterschätzte Buch wegen seiner Konzentriertheit und Linearität sicherlich ein kleines Juwel. Cather greift frühere Themen und Konstellationen in loser Weise auf, führt sie indes zu einem heillos düsteren und desillusionierten Ende. *Lucy Gayheart* ist, wie bereits ihr Name andeutet, eine lebensfrohe junge Frau, die um 1900 aus der Enge ihrer Kleinstadt am Platte River, wo sie »gar nicht sie selbst gewesen« ist, nach Chicago flieht, um dort das Klavierspiel zu studieren. Ihre besondere Gabe besteht darin, »wegen nichtiger Kleinigkeiten – wegen gar nichts – so verrückt glücklich zu sein«.

Doch Lucys Gefühle sind bald zerrissen zwischen einem Geschäftsmann aus ihrer Heimatstadt und einem welterfahrenen Opersänger. Der erste versetzt sie in eine »schmelzende Stimmung«, der zweite weckt eine Leidenschaft, »in der man ertrinken muß wie in einem schwarzen Gewässer«. Erst als sie beide Männer verloren hat, kann sie sich für eine andere, dritte Möglichkeit entscheiden: »Wie nun – wie nun, wenn das Leben selbst der Geliebte wäre? Es war, als ob ein Geliebter auf sie wartete – in fernen Städten und jenseits der Meere; er zog sie, er lockte sie, er spann sie in ein Zaubernetz ein.« Ihr tragischer Unfalltod vereitelt indes diese Vorsätze; beinahe scheint es, als hätte Cather ihrer Protagonistin das Scheitern in einer Welt, die für solche Selbständigkeit wohl noch nicht bereit war, ersparen wollen.

Auskunft über ihre Ästhetik des Romans gab Willa Cather in kleinen Essays. In »The Novel Demeublé« beispielsweise schreibt sie: »Wie wunderbar wäre es, wenn wir all die Möbel aus dem Fenster werfen

könnten, zusammen mit den sinnlosen Wiederholungen physischer Eindrücke, den ermüdenden Schablonen, und das Zimmer leer ließen wie die Bühne des Griechischen Theaters oder jenes Haus, auf das Pflingstens Herrlichkeit sich senkte; die Szene leer ließen für das Spiel der großen und kleinen Emotionen (...).« Cather zollte dem Journalismus hinsichtlich genauer Beobachtung natürlich Respekt, wünschte aber eine Kunst, die verallgemeinert, vereinfacht, verknappt und sich aufs Wesentliche konzentriert. Im posthum veröffentlichten »Light On Adobe Walls« kommt sie zu dem Schluß: »Jeder Künstler weiß, daß es in der Kunst so etwas wie ›Freiheit‹ nicht gibt. Das erste, was ein Künstler tut, wenn er ein neues Werk beginnt, ist, die Grenzen und Beschränkungen festzulegen (...). Er ist niemals frei, und je glänzender seine Einbildungskraft, je intensiver sein Gefühl, desto weiter entfernt er sich von der allgemeinen Wahrheit und dem allgemeinen Gefühl. Niemand kann die Sonne oder das Sonnenlicht malen. Er kann nur die Tricks malen, die die Schatten mit ihm spielen, oder was das Licht mit den Formen anstellt.«

In ihrem Roman *Der Tod bittet den Erzbischof* (1927) hat Cather ein solches Verfahren der Indirektheit mit besonderem Erfolg angewandt. Nach wahren Begebenheiten fikionalisiert sie darin die missionarischen Bemühungen zweier katholischer Geistlicher in New Mexico, einem Territorium, das um 1850 erst kurze Zeit zum Gebiet der Vereinigten Staaten gehörte. In kleinen, oft scheinbar unbedeutenden Episoden schildert sie das mal friedliche, mal kämpferische Zusammentreffen verschiedener Kulturen in einem Grenzgebiet. Die Erzählstimme enthält sich aller Kommentare und verschwindet gänzlich hinter dem Beschriebenen, wodurch ein sehr intensiver, weil authentischer Eindruck erzeugt wird.

Nach Jahren sich verschlechternder Gesundheit und daraus folgender Unproduktivität, starb Willa Cather im April 1947 in ihrer Wohnung in New York City. Sie hinterließ zehn Romane, zwei Kurzromane, mehrere Dutzend Erzählungen, Rezensionen und Essays: Ein Werk, das inzwischen als hochbedeutend für die amerikanische Literatur des 20. Jahrhunderts gilt und auf angemessene Würdigung hierzulande noch wartet.

Willa Cather: *Meine Antonia*. Aus dem Amerikanischen von Stefanie Kreamer. Albrecht Knaus Verlag, München 2008.

Willa Cather: *Lucy Gayheart*. Aus dem Amerikanischen von Elisabeth Schnack. Manesse Verlag, Zürich 2008.

Ein Orkan von Gewalt & Leidenschaft

Emily Brontës »Sturmhöhe« erstmals in vollem Umfang lesbar

»Es geschieht nicht alle Tage, daß ein so guter Roman erscheint; und seinen Inhalt en détail wiederzugeben, würde manchen Leser der Hälfte seines Vergnügens berauben, das er beim Schmökern im Werk selbst empfände«, heißt es in einer anonymen Rezension, die wohl kurz nach dem Erscheinen der Erstausgabe im Jahr 1847 veröffentlicht wurde. Die Rede ist vom einzigen Roman der im Alter von dreißig Jahren verstorbenen Emily Brontë. Das Werk ist so oft ins Deutsche übersetzt und so oft verfilmt worden, daß der grobe Umriß der Handlung als mehr oder weniger bekannt vorausgesetzt werden darf. Warum dann noch, erhebt sich, nicht völlig unberechtigt, die Frage, eine weitere Übersetzung? Ganz einfach: Weil Wolfgang Schlüter den Roman bis in etymologische Feinheiten hinein vielleicht zum ersten Mal in adäquater Gestalt auf Deutsch vorgelegt hat. Das spricht freilich den vorhandenen Übersetzungen weder die Qualität noch Berechtigung ab, sondern nur dafür, daß die verschiedenen stilistischen Ebenen hier konsequenter als bisher wiedergegeben werden, so daß der Roman in seiner ungeheuren Wucht und Gewalt, ja, physischen & psychischen Gewalttätigkeit nun wirklich leibhaftig spürbar ist.

In der Tat dürfte es schwer sein, der *Sturmhöhe* ein anderes Werk der Weltliteratur zur Seite zu stellen, das ihr in puncto Gewalt gleichkommt. Die meistens rauhe, unwirtliche, von Wind zerzauste, vom Regenschleiern wie mit nassen Lappen abgeklatschte Landschaft der Hochmoore von Yorkshire im Jahr 1801 ist nur ein Spiegel der inneren Verwüstetheiten der Protagonisten. Verabreichte Prügel und Tritte auf wehrlos am Boden Ausgestreckte sind beinahe noch die geringsten Brutalitäten – ein Kleinkind wird aus dem ersten Stock fallengelassen, Hundewelpen werden aufgehängt, Messer und Gewehre gezückt. Auch an psychischer Folter lassen sich die allerhand Varietäten nennen: Manipulationen, Gefangenschaft, Rachedrohungen, religiöser Fanatismus. Es scheint beinahe, als begünstige die Abgelegenheit des Hofes Wuthering Heights und des benachbarten Herrenhauses Thrushcross Grange die charakterlichen Defekte der meisten ihrer Bewohner.

Der Handlung entsprechend ist die Sprache ziemlich deftig, es wird gebrüllt, geflucht und verflucht, was die Lungenflügel hergeben. Gerade

hier zeigt sich Schlüters Adjustierung an die Redegewohnheiten im Jahr der Verrohung 2015 am deutlichsten:

»Verfickt sollste mir sein, eh' ich *dir* den Diener mache«, grummelte der Bursche.

(»I'll see thee damned before I be *thy* servant!« growled the lad.)

»Geh *du* jetzt!« sagte er zu Earnshaw. »Die gottverfickte Fotze! Diesmal hat sie mich gereizt, wo ichs nicht ertragen konnte, und das soll sie mir bis in alle Ewigkeit bereuen!«

(»Now, *you* go!« he said to Earnshaw. »Accursed witch! this time she has provoked me when I could not bear it; and I'll make her repent it for ever!«)

Eine solche Sprache mag, für einen sogenannten ›Klassiker‹, im ersten Moment ein wenig gewöhnungsbedürftig sein, doch kann die von Schlüter angestrebte »wirkungsadäquate Wiedergabe« hier durchaus den Vorrang vor einer historisch angemessenen Stilebene beanspruchen. Das ist im Kontext sehr plausibel, denn auch sonst ist vor allem Heathcliff ja alles andere als zimperlich: »Wäre ich da geboren, wo die Gesetze weniger streng sind und die Geschmäcker weniger verfeinert sind, wäre es mir ein abendliches Hochvergnügen, an den beiden eine langsame Vivisektion vorzunehmen.«

Ist Heathcliff ein Monster, ein durch und durch bössartiger Mensch – ein Getriebener seiner Leidenschaften? oder hat ihn der Neid des Stiefbruders, die Mißgunst seiner Umwelt, die Gesellschaft mit ihrem Standesdünkel, erst dazu werden lassen? Diese Fragen bleiben unbeantwortet, nicht zuletzt durch einen Kniff der Autorin: Es gibt keine vertrauenswürdige auktoriale Instanz, nur die Einschätzung der verschiedenen Erzählstimmen. Und auch die sind mehrfach verschachtelt – Lockwood, der Pächter, gibt wieder, was ihm seine Haushälterin berichtet, die in ihren Bericht wiederum Erzählungen anderer Personen einfließt. Und womöglich ist, wie Wolfgang Schlüter als hübsche Möglichkeit andeutet, aller Lärm ohnehin nur das Gespinnst eines nie beendeten Traums.

Emily Brontës Roman ist zwar auf das mephistophelische Gebaren Heathcliffs fokussiert, liefert aber mit dem – oft als idyllisch überhöht kritisierten – Schluß eine überhaupt nicht kitschige Auflösung der generationsübergreifenden Rachepläne. Ob den drei unglücklich Liebenden, Heathcliff, Catherine & Edgar Linton, in ihren nebeneinander liegenden

Gräbern, wie am Ende von Hawthornes *Scharlachrotem Buchstaben* ein versöhnliches Ende im Jenseits vergönnt ist, scheint angesichts des desolaten Zustands der Gräber beinahe zweifelhaft. Viel diesseitiger ist der Trost, den die junge Liebe von Hareton und Cathy zart aufleuchten läßt: sie kommen zueinander durch das geschriebene Wort, die Literatur, die Sprache. Und wo sonst fände sich ein ähnlich schönes Bild wie dieses –: Literatur als Aufklärung der Leidenschaft und Remedium für die wahnhafte Liebe?

Schlüter ist seiner Vorlage streng verpflichtet, er klebt indes nicht an jedem einzelnen Wort; vielmehr greift er, wenn nötig, interpretierend ein, nicht jedoch gewaltsam modernisierend, sondern das aufgreifend, was im Ausgangstext keimhaft angelegt ist. Über alle weiteren Eigenmächtigkeiten geben die Anmerkungen Auskunft. Sieht man einmal von Schlüters Vorliebe für ›Fremdwörter‹-Ballungen ab, zumal wenn sie nicht recht zum Bildungsstand des Sprechenden passen wollen – würde etwa eine schlichte Haushälterin wirklich »Solitüde« sagen? –, ist diese Neuübersetzung ein schierer Glücksgriff, weil er die starken Gefühle nicht als den Konventionen der Zeit gemäße Überspanntheiten, sondern als echte Gefühlsausbrüche spürbar macht. Auch hinsichtlich des Kommentars, des Nachworts, der beigegebenen zeitgenössischen Rezensionen und anderer Texte läßt dieser Band keine Wünsche offen. Schlüter, der versierte Sprachchirurg, hat dem Roman eine Frischzellenkur verpaßt!

Emily Brontë: *Sturmhöhe* (Wuthering Heights). Herausgegeben und übersetzt von Wolfgang Schlüter. Hanser Verlag, München 2016.

Vom Mississippi zum Pazifik

Tagebücher von Meriwether Lewis und William Clark

Anfang des 19. Jahrhunderts war der westliche Teil Nordamerikas nahezu unerforscht, bloß wenige Weiße, vor allem Jäger, Fallensteller und Händler der North West Company, hatten das Land zwischen dem Mississippi und den Rocky Mountains betreten. Als die Franzosen dieses »Louisiana« genannte Gebiet (das sie erst kurz zuvor von den Spaniern annektiert hatten) 1803 für eine vergleichsweise geringe Summe an die Vereinigten Staaten verkauften, die ihre Fläche damit mehr als verdoppeln konnten, sah sich Präsident Thomas Jefferson endlich in der Lage, einen Plan zu verwirklichen, den er seit bereits zwanzig Jahren verfolgt hatte. Er erteilte seinem Sekretär Meriwether Lewis, einem ehemaligen Armeeeoffizier, den Auftrag, den Missouri bis zu den in den Rocky Mountains vermuteten Quellen hinaufzureisen und von dort eine schiffbare Verbindung zum Columbia River zu finden, der in den Pazifischen Ozean mündet. Eine Unternehmung, die aus strategischen und wirtschaftlichen Gesichtspunkten dringend geboten war, da der Schotte Alexander Mackenzie schon 1793 den Kontinent weiter nördlich durchquert hatte. Jefferson hielt, trotz weitreichenden Visionen über das künftige Verkehrswesen der Vereinigten Staaten, den Wasserweg für die praktikabelste Transportmöglichkeit; außerdem wollte er die zerstrittenen Indianerstämme befrieden und zu gleichberechtigten Bürgern machen, mit denen sich handeln ließe – ein Privileg, das er den schwarzen Sklaven nicht zugestand.

Lewis nimmt Crashkurse in den Naturwissenschaften und bittet seinen früheren Armeekameraden William Clark, ihn zu begleiten. Am 14. Mai 1804 bricht Clark mit etwa vierzig Mann in einem Kielboot und zwei Piroguen vom Camp Wood am Ostufer des Mississippi nahe St. Louis auf; Lewis schließt sich sechs Tage später an. Unter heftigen Winden folgt man dem Lauf des Missouri, der exakt kartographiert wird. Bald darauf ergeben sich die ersten Kontakte zu den Indianern, denen man außer einigen Medaillen vor allem die Verhaltensregeln der neuen Regierung mit auf den Weg gibt. (Für damalige Verhältnisse kommen Lewis und Clark immerhin zu einer relativ vorurteilsfreien und halbwegs differenzierten Einschätzung der Ureinwohner.) Von Anfang November 1804 bis Anfang April 1805 überwintert die Truppe in dem selbstgebauten Fort Mandan. Je weiter man dann nach Westen vorstößt, desto größere Überraschungen hält das

Land bereit: endlose Prärien, riesige Büffelherden, unbekannte Tiere. Lewis dürfte der erste Weiße gewesen sein, der einen Grizzly eingehend beschrieben hat.

Nach fast genau einem Jahr öffnet sich der erste Blick auf die Rocky Mountains. Die beiden Captains müssen entscheiden, welcher von zwei Flußarmen zur Quelle des Missouri führt und wählen, gegen das Votum der gesamten Truppe, den südlichen Arm, der sich bald als der richtige herausstellt. Stromschnellen verhindern ein weiteres Vorankommen, man trägt die unterwegs gebauten Kanus an den Missourifällen vorbei, die »in höchst fürchterlichster Weise« schäumen, marschieren durchs schneebedeckte Gebirge. Schließlich gelingt es, nach Auskünften seitens der Indianer, die zu treffen heikel, aber letztlich ungefährlich ist, einen schiffbaren Fluß zu finden, der in den Columbia River mündet und die Mannschaft endlich zum »emencen Ozian« führt, den die Eingeborenen als »stinkenden See« bezeichnen. Dort schlagen Lewis und Clark ihr Winterlager auf; die Truppe ist schlecht genährt, von Flöhen gequält, hat sich Geschlechtskrankheiten zugezogen.

Am 23. März 1806 treten die Männer den Rückweg an und haben mit Gegenströmungen, Proviantproblemen und dem Wetter zu kämpfen, das eine Überquerung der Rocky Mountains verzögert. Man ernährt sich vorzugsweise von Hunden und Pferden, die man mit mal mehr, mal weniger Schwierigkeiten von den Indianern eintauscht. Nach der Überquerung der Berge trennen sich die Wege: Clark fährt den Yellowstone River hinab, der in den Missouri mündet, Lewis erkundet einen Nebenarm und wird von einem Mann verwundet, »welcher ihn im dichten Buschwerk versehentlich für einen Wapiti gehalten« hat, denn er »ist kurz Sichtig und verfügt nur über den Gebrauch von einem Auge«. Am 23. September 1806, nach zweieinhalb Jahren und sechseinhalbtausend Kilometern, trifft die Mannschaft, die bloß ein einziges Mitglied durch Krankheit verloren hat, wieder in St. Louis ein.

Lewis und Clark haben auf ihrer Expedition eine Fülle an geologischen, zoologischen, botanischen und ethnologischen Daten gesammelt, verfügten aber über keine so geschliffene Sprache wie beispielsweise ihre Entdeckerkollegen Charles M. Doughty oder Richard Burton. Ursprünglich sollten die Tagebücher in redigierter Form veröffentlicht werden, doch dazu ist es nicht gekommen: Lewis starb 1809 über der sich hinziehenden Arbeit, und Clark, sich seiner stilistischen Schwächen durchaus bewußt, übergab die Sache dem Literaten Nicholas Biddle, der aus dem Material eine stark gekürzte zweibändige Ausgabe zusammenstellte. Ihr entnahm

James Fenimore Cooper etliche Beschreibungen für *The Prairie*, den vierten Band der Lederstrumpf-Romane; und Edgar Allen Poe parodierte sie in seinem *Journal of Julius Rodman*. Selbst noch an den originalen Tagebüchern lassen sich Poes Anleihen zeigen:

Lewis: Die Behinderung durch Felsspitzen und Flußengen setzt sich fort wie gestern; an diesen Stellen sind die Männer gezwungen, biss zu den Achseln ins Wasser zu gehen (...) nimmt man dann noch hinzu daß die Ufer und Steilhänge an welchen sie vorüber müssen so glitschig und der Schlamm so hartnäckig sind daß sie ihre Mockersons nicht tragen können (...)

Poe: Die Gestade waren an manchen Stellen so glitschig, und der Lehm so glatt & zähe, daß die Leute ihre Mokassins einfach nicht anbehalten konnten, und sich gezwungen sahen, barfuß zu gehen. Auch waren die Ufer von ganzen Ketten von Teichgebilden begleitet, die wir, manchmal bis unter die Achseln im Wasser, zu durchwaten hatten.

Die unredigierten Tagebücher liegen mittlerweile in zwei umfangreichen Editionen vor; aus ihnen hat Friedhelm Rathjen eine Auswahl getroffen, die sich vor allem auf den Reiseablauf konzentriert. Natürlich ist dieser authentische Bericht nicht nach leserorientierten Kriterien von Spannung und Anschaulichkeit verfaßt, dennoch ist das Lektüervergnügen beträchtlich, etwa wenn Lewis und Clark sich mit Hilfe eines »Dommetscher« oder »Dolmeter« unterhalten, wenn sie »Wassermillionen« verspeisen und einen erloschenen »Villkanu« suchen, oder wenn sie von »Misquitos, Musquetors, Misquitors, Mosquitors, Misquitors« und noch vierzehn anderen Varianten dieser Gattung geplagt sind. Auch die Syntax holpert mächtig, die Stilblüten gedeihen: »ein schöner Abend Capt. Lewis ums Haar 300 Meter vom Steilhang der Felsen gestürzt, konnte sich nach 20 Fuß festhalten.« Friedhelm Rathjen hat eine grandiose Übersetzung dieser orthographischen Abenteuerfahrt vorgelegt; manche Tücke genießt man allerdings am besten im Original: »bearfooted Indians«, »Mail and feeMail«, »What a field for a Botents [botanist] and a natirless [naturalist].« Bei aller unfreiwilligen Komik sollte jedoch nicht vergessen werden, daß hier ein wichtiges Dokument amerikanischer Entdeckungsgeschichte endlich zum ersten Mal auf Deutsch erschienen ist.

Meriwether Lewis & William Clark: Tagebuch der ersten Expedition zu den Quellen des Missouri, sodann über die Rocky Mountains zur Mündung des Columbia in den Pazifik und zurück, vollbracht in den Jahren 1804-1806. Mit einer Karten-Beilage. Ausgewählt, übersetzt und herausgegeben von Friedhelm Rathjen. Zweitausendeins, Frankfurt am Main 2003.

Die bestialischste der Welten

Zu den Erzählungen des Science-Fiction-Autors Philip K. Dick

Das Genre der Science Fiction präzise zu umreißen, erweist sich als unheimlich schwierig, zu unterschiedlich sind die Niveaus, zu weit gespannt die Themen, zu vage manchmal die Grenzen zu anderen Genres. Die sogenannten Dystopien beispielsweise, düstere, desillusionierende Sozialkritiken, rechnet man meist der Hochliteratur zu, darunter Jewgenij Samjatin *My*, Aldous Huxleys *Brave New World*, George Orwells *Nineteen Eighty-Four*. Franz Werfels *Stern der Ungeborenen* bringt man wiederum mit der Science Fiction nicht in Verbindung, obwohl dieser Roman in einer allerferntesten Zukunft spielt. Doris Lessings durchaus anspruchsvoller *Canopus-Zyklus* wird dagegen diesem Genre zugeordnet, und die Begründungen hierfür zeigen einmal mehr das Dilemma sauberer definitorischer Trennungen.

Science Fiction als unterhaltungsliterarisches Genre entstand in den 1920er Jahren in den USA und erreichte nach dem Ende der Papierknappheit, die der Zweite Weltkrieg verursachte, ihre größte Verbreitung und Beliebtheit. Pulp-Magazine auf billigem Papier und mit schrillum Cover schossen förmlich aus dem Boden. Später haben Autoren wie Brian W. Aldiss und J.G. Ballard in England, Ray Bradbury, Kurt Vonnegut oder Ursula K. Le Guin in Amerika gezeigt, daß das Genre, ohne die populären Züge zu verleugnen, keinesfalls intellektuell und stilistisch den Niederungen des Schunds und der Trivialliteratur angehören muß; mit brillanten Ideen, Einsichten und philosophischen Überlegungen hat der Pole Stanislaw Lem die Science Fiction bereichert, obwohl er sicherlich kein genuiner Erzähler war.

Auch der 1928 geborene Amerikaner Philip K. Dick durchbrach die Grenzen des Genres. Er hat seine erstaunliche Karriere als Autor für besagte Magazine begonnen und stieg nach seinem Tod 1982 allmählich in den Rang eines modernen Klassikers auf, dem etwa die renommierte Library of America mehrere umfangreiche Bände gewidmet hat. Ohne Zweifel haben budgetreiche Hollywood-Produktionen in den Achtziger und Neunziger Jahren zu Dicks Popularität beigetragen, selbst wenn Filme wie *Blade Runner*, *Total Recall* und *Minority Report* recht freie Adaptionen sind. Hierzulande genießt Philip K. Dick ebenfalls den vielleicht fragwürdigen Ruhm eines Kultautors: Die vergriffene Übersetzung der

Biographie von Lawrence Sutin erzielt auf dem antiquarischen Markt verblüffend hohe Preise, der Heyne Verlag bringt sukzessive eine beachtliche Reihe der wichtigsten von Dicks über vierzig Romanen heraus, der Haffmans Verlag hat zum achtzigsten Geburtstag des Autors eine fünfbändige Ausgabe seiner sämtlichen Erzählungen neu aufgelegt.

Philip K. Dick schrieb in den fünfziger Jahren mit außerordentlicher Produktivität für verschiedene SF-Magazine. Zwischen 1951 und 1958 entstanden mehr als achtzig Stories. Sie orientieren sich an einem typischen, Handlung und Dialoge vorantreibenden Stil, den man als schlicht, nicht jedoch schlecht bezeichnen möchte, und der zuweilen an die Verknappungen des Expressionismus erinnert. Dicks Stärke liegt darin, klischeebehaftete, abgenutzte Motive wie Kriege, außerirdische Invasionen, Roboter, präkognitive und psychokinetische Mutationen etc. in zum Teil verstörende und hintergründige Plots zu integrieren. Bereits in der sehr frühen Geschichte »Roog« werden beispielsweise Müllmänner so beschrieben, als seien es Außerirdische, die kostbare, in Blechheimern aufbewahrte Nahrung stehlen wollten – dabei nimmt der Erzähler freilich die Perspektive eines Hundes ein.

Die Science-Fiction-Literatur projiziert Analysen der Gegenwart in eine als möglich oder wahrscheinlich angenommene Zukunft; sie ist in ihren besten Momenten scharfsichtige Parabel und Gesellschaftskritik. Tatsächlich haben wohl nur wenige amerikanische Schriftsteller derart vehement die Politik des Krieges angegriffen und als moralisch verabscheuungswürdig gebrandmarkt wie Philip K. Dick. Krieg ist das beherrschende Thema seiner Erzählungen aus den Fünfziger Jahren und noch vieler späterer Romane, deren Handlung sich vor post-nuklearen Szenarien entwickelt. In der Erzählung »Vermessungsteam« versucht eine Forschergruppe auf dem Mars neuen Lebensraum für die Menschheit einer vollkommen zerstörten Erde zu finden. Sie stellen rasch fest, daß der Mars »aufgebraucht« und deshalb von seinen früheren Bewohnern verlassen wurde. Der Planet, auf dem diese vor tausenden Jahren Zuflucht fanden, heißt – man ahnt es längst – Erde.

In immer neuen Ansätzen entlarvt Dick die Sinnlosigkeit des Krieges. Da wird im Laufe der Zeit eine ganze Familie ausgelöscht, weil der Staat sie in einen Krieg einzieht, den er mit der angeblich notwendigen Erhaltung des Lebensstandards begründet, wobei es sich natürlich um völlig überflüssige Luxusgüter handelt (»Gewisse Lebensformen«). Da gaukeln Maschinen den in unterirdischen Gewölben lebenden Menschen vor, sie würden oberirdisch einen Krieg für sie führen, doch tatsächlich bewahren

sie die Erde, bis die verfeindeten Parteien ihren Haß irgendwann aufgeben («Die Verteidiger»). Da haben die beiden Großmächte intelligente Waffen konstruiert, die äußerlich vom Menschen nicht zu unterscheiden sind und schließlich sogar selber beginnen, »Waffen zu konstruieren, um sich gegenseitig zu vernichten« («Variante zwei»). Von nachgerade kafkaesker Beklemmung ist die Story »Ach, als Blobbel hat man's schwer!«; sie schildert die Absurdität des Krieges aus der Perspektive zweier Spione, die jeweils das Aussehen des Feindes angenommen haben, aber nicht mehr zurückverwandelt werden können.

Das Menschenbild, wie es Dicks Erzählungen entwerfen, ist an negativem Potential kaum zu überbieten: Rassismus, Intoleranz, Haß, Unterdrückung, Gewinnstreben, Machtgier der Politik: eine Welt gewissens- und emotionsloser Menschen («Null-O»), eine Welt, in der Kinder bis zum 18. Lebensjahr von den Eltern isoliert und von Robotern erzogen werden, weil jede körperliche Berührung das Kind in seiner geistigen Entwicklung schädigen könnte («Nachwuchs»). Die Bevölkerung wird zwecks besserer Regierbarkeit von Computern zentral erfaßt; der Staat schützt nicht mehr die Rechte des Einzelnen, sondern der Industrie; die Kommunikationsmedien, vor allem die Zeitungen – die »Homöoblätter« – sind gleichgeschaltet; die Tagesereignisse werden unterhaltsam von »Nachrichtenclovn« aufbereitet. Es ist das Amerika der Kummunistenjagd und des Kalten Krieges, das eisig in Dicks frühe Stories hereinweht.

Der beißende satirische Unterton hebt viele dieser Erzählungen zweifellos über das übliche Niveau von SF-Magazinen. Dick geißelt immer wieder die Obsoleszenz, die von der Industrie eingebaute Abnutzung der Gegenstände, die eine Reparatur unmöglich macht; doch letztlich bedient die Industrie damit nur die Eitelkeit der Konsumenten, denen die Dinge jenseits ihrer Nützlichkeit allein als Prestigeobjekte dienen («Nanny»). Auch die Werbung ist in Dicks Weltentwürfen allgegenwärtig, die Menschen können den sich selbst verkaufenden Maschinen nicht mehr entfliehen («Eine todsichere Masche»), und sogar Kinderspielzeuge führen ein brutales Eigenleben mit Waffen. Man kann sich des Gefühls nicht erwehren, der Mensch bekäme hier, was ihm gebührt.

Verantwortlich für derartige Mißstände ist, nach Dick, die angeborene Destruktivität des Menschen, der zum Beispiel herrliche »Weltkunst-Kugeln« erschafft, Miniaturuniversen mit echten Lebewesen, bloß um sie auf Wettbewerbspartys wieder zu zerstören. Dabei wird er nicht gewahr, daß er selbst in einer Kugel gefangen sein könnte («Der Ärger mit den Kugeln»). Unermüdlich stellt Dick die Frage: Was ist menschlich? Und was

wäre, wenn etwas, das keine menschliche Gestalt besitzt, womöglich am Ende humanere Eigenschaften besäße als der Mensch selbst? («Menschlich ist...») Wie kaum eine andere seiner Erzählungen greift »Die Präpersonen« in seinerzeit aktuelle Debatten ein und verfiucht die menschliche Würde; Präpersonen nämlich sind alle Kinder unter zwölf Jahren, ihre »Abtreibung« ist bis zu diesem Zeitpunkt legitim, danach kommen sie in den Besitz einer Seele und sind vollwertige Menschen. Erst als ein Erwachsener behauptet, er bestünde die notwendigen Tests nicht und sei demzufolge seelenlos, kommt leiser Zweifel an den Gesetzen auf. Immer wieder sind in Dicks Erzählungen solche Protagonisten anzutreffen, die für ihre Unangepasstheit, für ihre Individualität, Souveränität und Integrität eintreten, selbst um den Preis der Beseitigung durch eine »Entsorgungsmaschine« («Zwischen den Stühlen») oder die Verweigerung von Schutzmaßnahmen («Foster, du bist tot»).

Ende der Fünfziger Jahre beginnt Dick, sich mehr und mehr mit dem Wesen der Wirklichkeit auseinanderzusetzen. Er spielt zunächst die verschiedenen Möglichkeiten der Manipulation von Fakten und Erinnerungen durch, meist von Medien oder der Politik inszeniert. Simulierte Welten, simulierte Wirklichkeiten im Bewußtsein, implantierte Erinnerungen, Illusionen innerhalb der Illusion sind einige dieser Grundscenarien. Dann geht Dick noch einen Schritt weiter und stellt die Wahrnehmung von Realität als zuletzt ebenso brüchig dar wie die Realität selbst. So ist etwa der Unumschränkte Wohltäter, der seine Weisheiten über das Fernsehen verbreitet, nichts als eine böartige gottähnliche Intelligenz, deren wahres Wesen man wegen im Trinkwasser vorhandener halluzinogener Drogen nicht erkennen kann («Glaube unserer Väter»).

Eine solche grundsätzlich negative Natur des Universums postuliert bereits die frühe Erzählung »Die Bewahrungsmaschine«: Kulturgüter, die von dieser Maschine in neuartige Lebewesen mit starkem Überlebenstrieb transformiert werden, sind bei ihrer Rückverwandlung häßlich, gewalttätig und strukturlos. Hier deutet sich an, welche Richtung die philosophischen und theologischen Fragestellungen von Dicks späteren Romanen wie *Ubik*, *Irrgarten des Todes* und die *Valis-Trilogie* einschlagen: Die Welt ist ein Kampfplatz, auf dem einige wenige gute Menschen den alten Dualismus gegen eine zumeist böartige Gottheit austragen.

Philip K. Dick war ein höchst produktiver Autor, der mit seinen Texten mühsam den Lebensunterhalt bestritt. Das mag sowohl die Qualitätsunterschiede in seinem Werk erklären als auch die Beobachtung, daß in der Regel die Romane stilistisch ausgefeilter, in ihrer Struktur komplexer

sind; sie entziehen sich der eindeutigen Interpretation, wohingegen die Erzählungen meist gradlinig einer zentralen Aussage zustreben. In Dicks selbstreferentiellem Werk-Universum gibt es viele Einzelbezüge zwischen den Erzählungen und den Romanen, und in etlichen Fällen dienen Erzählungen als Ausgangspunkte für Romane, man vergleiche beispielsweise »Die kleine Black Box« mit *Blade Runner*, »Was die Toten sagen« mit *Ubik* oder »Zur Zeit der Perky Pat« mit *Die drei Stigmata des Palmer Eldritch*. Während in letztgenannter Erzählung die Perky-Pat-Puppenwelt eine Fluchtmöglichkeit in kleinbürgerliche Lebensweisen für jene Erwachsenen darstellt, die sich der überfordernden trostlosen Gegenwart und Zukunft entziehen möchten, zelebrieren im Roman die Teilnehmer an einem »Perky-Pat-Layout« eine drogeninduzierte Kommunion als Ersatz für echte religiöse Erlebnisse.

In der selbstironischen Erzählung »Wasserspinne« werden Präkogs – Menschen mit der Fähigkeit, in die Zukunft zu sehen oder diese Zukunft zu verändern – als Science-Fiction-Schriftsteller identifiziert. Es sind tatsächlich häufig überraschende Details, mit denen Dick ganz beiläufig zynische Kritik betreibt und verblüffend hellsichtige Analysen formuliert. Wenn von »chemisch korrigierten Gesichtszügen«, »Netzhaut-Sichtschirm«, »Atemkontrollen«, »Beicht-o-mat« und »Kunstkiemen« als Freizeittauchspaß die Rede ist, scheint die Fiktion die heutige Realität fast eingeholt zu haben. Auch innerhalb der zeitgenössischen Science-Fiction-Literatur stellten sich manche von Dicks Einfälle als richtungsweisend heraus, so ähneln beispielsweise die Menschenkopien in »Das Vater-Ding« (1954) auf verblüffende Weise jenen in Jack Finneys oft verfilmtem Roman *Invasion of the Body Snatchers* (1955).

Zweifellos haben gewisse Aspekte der Biographie Dicks zu seiner schriftstellerischen Aura beigetragen, seine psychischen Probleme, seine Drogenexperimente, seine zahlreichen Ehen & Affären und die religiösen Visionen, die ihn beunruhigt haben. Allerdings überdecken sie zuweilen Dicks eigentliches literarisches Verdienst: Die neuartige Mischung aus Beat und Science-Fiction, die populäre Gestaltung intellektueller Stoffe, die Selbstreferentialität, die Kritik an einer paranoiden Gesellschaft in einem brutalen Universum. Philip K. Dick steht in seinen besten Arbeiten ebenbürtig neben einem William S. Burroughs oder Paul Auster; er schrieb bereits in den Sechziger Jahren Romane, die ein postmodernes Programm vorwegzunehmen scheinen. Wer sich auf sein Gesamtwerk einläßt, wird nicht nur die oft erschreckende Aktualität seiner Visionen, sondern auch einen der aufregendsten Trips erleben, den die Literatur zu bieten hat.

Philip K. Dick: Sämtliche 118 SF-Geschichten. Bd. 1: Und jenseits – das Wobb. Bd. 2: Variante zwei. Bd. 3: Das Vater-Ding. Bd. 4: Zur Zeit der Perky Pat. Bd. 5: Black Box. Haffmans Verlag bei Zweitausendeins, Frankfurt am Main 2008.

Der Mann mit der Fistelstimme

S.T. Joshi über H.P. Lovecraft und einige seiner Zeitgenossen

Er blieb zeitlebens kein regelrechter Einsiedler, aber doch ein Sonderling, überkritisch, von zahlreichen Tics und psychischen Problemen geplagt, ein Misanthrop und Rassist, irgendwie lebensuntüchtig – trotz (oder gerade wegen) seiner enormen Belesenheit –, und in den letzten Jahren dermaßen verarmt, daß er aufs Essen verzichten mußte, um Briefe und Manuskripte mit der Post verschicken zu können. Nach seinem Tod wurde sein Werk allmählich einem größeren Publikum zugänglich, aber erst in allerjüngster Zeit stieg es in den Kanon ernstzunehmender Literatur auf. Natürlich hat er einige schwache, sehr schwache Geschichten geschrieben und als Ghostwriter oft noch laschere Stories für andere bearbeitet, doch verdankt ihm das Genre einige der besten Horror- und Fantasygeschichten, die mehr als bloßer Nervenkitzel sind, nämlich Seiltänze über den schwärzesten Abgründen der menschlichen Seele und Existenz.

Howard Phillips Lovecraft aus Providence, Rhode Island – er muß ein in mancher Hinsicht nicht ganz unsympathischer Eigenbrötler, Quertreiber und Querulant gewesen sein, auch wenn etliche seiner Charakterzüge und Haltungen zutiefst abstoßen. Beeindruckend ist auf jeden Fall seine idealistische Einstellung dem Schreiben gegenüber: »Es gibt alles in allem vielleicht sieben Menschen, die meine Arbeit wirklich schätzen, und das ist genug. Ich würde sogar schreiben, wenn ich mein einziger geduldiger Leser wäre, denn das Einzige, was ich erreichen will, ist zweckfreier persönlicher Ausdruck.« Deshalb hat er seine Erzählungen nur in größter finanzieller Not gegen Honorare bei Zeitschriften eingesandt und sich ansonsten lieber im Amateurjournalismus engagiert, bei dem es seiner Ansicht nach allein um die Texte und nicht um deren Bezahlung ging. Literatur um des Geldes willen war ihm ein Gräuel, viel schlimmer womöglich als das Grauen, das er in seinen Geschichten heraufbeschwor.

Heute hat Lovecraft eindeutig mehr als sieben Leser, er gilt als einer der wichtigsten Autoren phantastischer Literatur im 20. Jahrhundert und ist seit der Aufnahme in die renommierte ›Library of America‹ sogar ein moderner Klassiker. Lovecraft war sicherlich kaum ein – nach dem Begriff von R.W. Emerson – ›repräsentativer‹ Mensch, in vielem nur mittelmäßig oder durchschnittlich, wenig herausragend und selten der eingehenden Betrachtung wert. Aber gerade dieser Umstand macht S.T. Joshis Biogra-

phie so interessant. Denn in einigen Belangen war Lovecraft eben doch kein Durchschnittstyp, denn wohl nur ein Sonderling verfaßt als Schüler die verschiedensten ›wissenschaftlichen‹ Abhandlungen für selbst herausgegebene Zeitschriften, schreibt mit sechs oder sieben Jahren die *Odyssee* in 88 Zeilen in jambischen Heptametern mit Binnenreim neu oder verfertigt jahrelang unermüdlich die formal anspruchsvollsten Gedichte ohne inhaltliche Originalität und echtes persönliches Profil.

Überempfindlich reagierte Lovecraft bereits in der Kindheit auf seine Umwelt, ein Probejahr in der öffentlichen Schule endete im Desaster, körperliche und psychische Zusammenbrüche folgten, bei Spielgefährten war der altkluge Junge »äußerst unbeliebt«, er verabscheute Spiele und sportliche Betätigungen und verbrachte die Zeit lieber in der häuslichen Bibliothek. Auch wenn Lovecraft in späteren Jahren die eigene Körperlichkeit wohl nicht immer richtig einzuschätzen verstand und sich bei Bedarf in psychosomatische Attacken flüchtete, hatte er für seine Umgebung von Anbeginn ein scharfes Auge. Zahlreiche Briefauszüge erfreuen mit wunderbaren Beschreibungen der Stadt seiner Kindheit und mit schönen Einsichten in das Wesen der Erinnerung, die Lovecrafts schon früh vorhandene Faszination für die Altertümer seiner Heimat und deren puritanische Herkunft erklären, die im Werk dann eine bedeutende Rolle spielen.

Lovecraft hing Vorstellungen aus längst vergangenen Zeiten an, träumte sich und las sich ins 18. Jahrhundert zurück, und wurde vielleicht auch deshalb nie müde zu betonen, daß er »aus reinblütigem englischem Adel« stammte. Er machte keinen Hehl daraus, daß ihm die republikanischen Ideen allemal näher standen als die demokratischen Ideale. Obwohl Joshi beteuert, sich nüchtern und ohne »emotionale Empörung« mit Lovecrafts beinahe omnipräsentem Rassismus auseinanderzusetzen, verhehlt er seinen Abscheu mit deutlichen Worten nicht. Meist ist er indes bemüht, umsichtig zu urteilen und keine Spekulationen ins Kraut schießen zu lassen. Die Tatsache, daß sowohl Lovecrafts Vater (der an tertiärer Syphilis litt) als auch seine Mutter (nach Nervenzusammenbrüchen) in der Irrenanstalt gestorben sind, und daß Lovecraft selbst in einem männerlosen Haushalt aufwuchs und in sexuellen Belangen überaus prüde war, berücksichtigt Joshi gebührend, ohne in küchenpsychologische Deutungen zu verfallen.

Lovecraft war ein Mann der Widersprüche. Er lachte fast nie laut, konnte aber trotzdem einen literarischen Zirkel bestens unterhalten; er verschlang Pulp-Magazine genauso wie die griechischen und römischen Klassiker; er war ein Muttersöhnchen und lebte nach deren Tod geradezu

befreit auf. Absonderliche Träume hat Lovecraft schon früh gehabt, doch für das Grauen in seiner Literatur hat er sie lange nicht genutzt. Denn zunächst wollte Lovecraft Astronomie studieren, erkannte aber, daß vor allem seine mathematischen Fähigkeiten nicht ausreichten, um sich für die Universität zu bewerben. Einem Beruf im bürgerlichen Sinn ist Lovecraft erst nachgegangen, als sein finanzielles Erbe dramatisch schrumpfte und seine bislang gut verdienende Ehefrau Sonia ihren Job verlor. Doch wofür eignet sich ein Mann wie Lovecraft? »Für jemanden ohne Erfahrung scheint es buchstäblich unmöglich, irgendeine Art von Anstellung zu erhalten«, schreibt er in einem Brief vom August 1924. Seine Versuche als Vertreter für ein Inkassounternehmen in New York scheiterten kläglich, die Arbeit als Ghostwriter und Bearbeiter fremder Texte wurde nur sporadisch entlohnt, einzig die Beiträge für Zeitschriften warfen kleinere Honorare ab.

Man merkt Joshis Biographie auf jeder Seite an, daß sie trotz vieler Vorbehalte beinahe schon ein Liebesdienst ist. Wer nähme es sonst auf sich, mehr als sechzig Seiten lang Lovecrafts frühe Lyrik zu demontieren, bloß um zu dem Ergebnis zu gelangen, daß nur wenige Verse von Bedeutung sind? Neben interessanten biographischen Details, die ein sehr lebendiges Bild von einem Lovecraft ergeben, der sich im oft ziemlich zerstrittenen Amateurjournalismus engagiert und der mit Freunden bis zu deren totaler Erschöpfung durch die nächtlichen Straßen läuft, um sie auf architektonische Funde aufmerksam zu machen, erhellt Joshi auch die Hintergründe von Lovecrafts Erzählungen, die zum größten Teil nicht als simpler purer Horror abklassifiziert werden können, sondern als philosophische Betrachtungen über den Status des Menschen im Universum, seine Bedeutungslosigkeit und seine seelischen Abgründe interpretiert werden müssen – eine Anschauung, die Lovecraft später als »Kosmizismus« bezeichnet:

»Theoretisch bin ich ein Agnostiker, aber mangels des Vorhandenseins rationaler Indizien muß ich mich praktisch und vorläufig als Atheist einordnen. Die Wahrscheinlichkeit, daß der Theismus wahr ist, ist in meinen Augen so mikroskopisch gering, daß ich ein Pedant und ein Heuchler wäre, wenn ich mich als irgendetwas anderes bezeichnen würde.«

Lovecraft war, ohne der Epigonalität zu verfallen, in seinen frühen Erzählungen in vielen Aspekten Lord Dunsany und Arthur Machen verpflichtet.

Joshi führt plastisch vor Augen, wie Lovecraft sich »seine eigene Position zwischen viktorianischer Konventionalität und modernistischem Realismus« erst allmählich herausarbeitete, und verknüpft dies mit einem kurzen Abriss der Geschichte der Phantastik. Dabei begegnet man Autoren wie Clark Ashton Smith, dessen Gedichte und Prosatexte allemal einen intensiveren Blick verdienen, und unbekanntem Größen des Amateurjournalismus wie dem eng mit Lovecraft befreundeten Rheinhard Kleiner. Nebenbei erlebt man auch, daß die Satire eine der Stärken von Lovecraft meistens allenfalls mittelmäßiger Lyrik war – so die »großartige Parodie« (Joshi) von T.S. Eliots *The Waste Land* unter dem Titel »Waste Paper: A Poem of Profound Insignificance«.

Im Jahr 1925 lief dann nichts so richtig gut für den Horrorschriftsteller Lovecraft. Er hatte ein kleines Apartment in Brooklyn Heights gemietet, nicht die beste Wohngegend damals, sah seine Ehefrau nur selten, weil sie andernorts einen Job annehmen mußte, und versuchte kurzfristig, sich mit dem Verfassen von Anzeigen für eine Handelskorrespondenz über Wasser zu halten. Zu allem Überfluß wurde in seinen Umkleidealkoven eingebrochen – man stahl ihm vier Anzüge –: eine mittelschwere Katastrophe für den bekennenden Anzugträger. Es ist geradezu rührend, wie Joshi am Beginn des zweiten Bandes seiner großen Lovecraft-Biographie die Jagd nach neuen passenden und natürlich möglichst günstigen Anzügen beschreibt. Hier wird die ganze Schrulligkeit des Autors ebenso deutlich wie seine prekäre finanzielle Situation, die dazu führte, daß er die tägliche Mahlzeit aus Brot und kalten Bohnen in Briefen an die ihn unterstützenden Tanten als gesündeste Nahrung überhaupt anpries.

New York war buchstäblich Gift für Lovecraft, die vielen (meist nächtlichen) Spaziergänge zur Erkundung der Umgebung konnten ihn nicht entschädigen für den Anblick der fremdartig aussehenden Menschen – und das waren für ihn im Grunde alle Nicht-Neuengländer – und verstärkten seinen latenten Rassismus bis ins Unerträgliche. Erst die Rückkehr ins heimatliche Providence, sein »wiedergewonnenes Paradies«, setzte die Phantasie bei ihm frei, die ihn zu einem weiteren Höhepunkt des Schaffens antrieb: Es entstanden in schneller Folge unter anderen die Erzählungen »The Call of Cthulhu« und die Kurzromane »The Dream-Quest of Unknown Kadath« und »The Case of Charles Dexter Ward«. In ihnen entfaltete Lovecraft seine kosmizistische Weltansicht weiter, die aber nicht das alleinige Thema ist, wie noch auszuführen sein wird.

Wenig bekannt ist, daß Lovecraft auch sehr viele Reiseberichte und Essays verfaßte und ein exzessiver Briefschreiber war, dem es manchmal

schwerfiel, ein Ende zu finden. Gerade die Briefe enthalten die vielleicht substantiellsten Passagen in Lovecrafts Werk. Neben der Prosa und Korrespondenz entstanden jedoch auch weiterhin Gedichte, die sich meist der Gelegenheit verdanken, denn Lovecraft erkannte inzwischen durchaus, daß seine eigentliche Stärke in der Prosa lag. Aus den Gedichten ragen die »Fungi from Yuggoth« heraus, ein Zyklus von sechsunddreißig Sonetten, mit dem er in den besten Momenten seine neu formulierte Dichtungstheorie selbst umzusetzen versuchte: »Das oberste Ziel des Dichters ist es, sich der Schwerfälligkeit & leeren Originalität zu entledigen & sich in die Niederungen des Schlichten, Direkten & Lebendigen zu begeben – sich dem reinen, kostbaren Stoff des tatsächlichen Lebens & der alltäglichen Rede-weise der Menschen zu widmen.« Das steht zunächst im Widerspruch zu Lovecrafts Ablehnung der Moderne, doch deutet sich hier an, was ihn an der phantastischen Literatur besonders interessierte.

I never can be tied to raw, new things,
For I first saw the light in an old town,
Where from my window huddled roofs sloped down
To a quaint harbour rich with visionings.
Streets with carved doorways where the sunset beams
Flooded old fanlights and small window-panes,
And Georgian steeples topped with gilded vanes—
These were the sights that shaped my childhood dreams.

Solche Zeilen einer stillen Verbundenheit mit der Heimatstadt drücken in Reinform aus, was Lovecraft in Briefen immer wieder schilderte und was auf den Kern seiner Werke verweist: »in diesen kurzen Augenblicken scheinen sich vor mir staunenswerte Perspektiven auf alle Wunder & Schönheiten, nach denen ich je gesucht habe, zu eröffnen & auf all jene Gärten alter Zeiten, deren Erinnerungsbilder gerade jenseits der Grenzen bewußter Erinnerung nachzittern, dabei doch nahe genug, dem Leben die einzige Bedeutung zu verleihen, die es besitzt. Alles, wofür ich lebe, ist, noch einmal ein Bruchstück dieser versteckten & wahrhaft unerreichbaren Schönheit zu erhaschen.« Indem Lovecraft auf die genau recherchierte Geschichte und Topographie Neuenglands zurückgreift, macht er die Beschreibungen der Landschaften, Städte und Häuser zum eigentlichen Mittelpunkt des Werks. Am stimmungsvollsten gelingt ihm das zum Beispiel in »The Colour out of Space« und »Shadow over Innsmouth«. Ja, in seinen besten Erzählungen ist die Vermittlung einer solchen Atmosphäre durch

minutiöse Beschreibungen ebenso wichtig oder vielleicht sogar noch wichtiger als die Handlung.

Aus dieser intensiven Erfahrung rührt aber auch Lovecrafts Erkenntnis, »daß unsere sichtbare Welt der Wahrnehmung & Erfahrung in hohem Maße begrenzt & fragmentarisch ist«, deshalb beruhen seine Erzählungen, wie er an anderer Stelle weiter ausführt, »auf der Grundannahme, daß die gewöhnlichen menschlichen Gesetze, Interessen und Gefühle im unermesslichen Kosmos in seiner Gesamtheit keine Gültigkeit und keine Bedeutung haben.« Lovecraft formuliert das dezidiert zu einer Forderung an die Literatur als »eine Art *nicht-übernatürlicher kosmischer Kunst*«, für S.T. Joshi die vielleicht wichtigste theoretische Äußerung, die Lovecraft je gemacht hat: »Er schwört dem Übernatürlichen ab und argumentiert für eine unheimlich-phantastische Literatur, die sich darauf beschränkt, die Welt der bekannten Phänomene zu ergänzen, statt ihr zu widersprechen.«

Ein anderer Großmeister des Genres, J.R.R. Tolkien, hat seine Erfahrungen im Ersten Weltkrieg durch sein Fantasyepos *Der Herr der Ringe* bewältigt, wie John Garth in seinem wunderbaren Sachbuch *Tolkien and the Great War* überzeugend dargestellt hat. Lovecraft reagierte ebenfalls durchaus sensibel auf seine Zeit, er spürte das Nachbeben jenes Ersten Weltkriegs, sah die wirtschaftliche Depression, den Bankencrash von 1929, fand Metaphern und Bilder für die eigene Unbehautheit, in die ihn der Verlust der Eltern an die Irrenanstalt getrieben hat. Unheimliche Geschichten sind meist nach außen gekehrte Ängste und Bedrohungen, die sich in erschreckenden Begebenheiten manifestieren; Lovecraft geht allerdings konsequent einen Schritt weiter und entwirft ein Universum, in dem die Menschen bloß noch eine untergeordnete Rolle spielen, ausgesetzt uralten Kräften, die sie weder beherrschen noch bekämpfen können. Wesen, die vor Jahrmillionen auf die Erde kamen und das Leben erschufen oder an seiner Evolution beteiligt waren, stehen ihrerseits machtlos dem Bösen gegenüber. Krieg herrschte zwischen den Ältesten, den Alten und der Großen Rasse. Am Ende ist deren gesammeltes Wissen so oder so vergeblich, denn in der Zukunft wird eine »Käferasse« herrschen (»Der Schatten aus der Zeit«). Es ist eine Abwärtsspirale, die allein in existenzieller Angst und nirgendwo sonst als im Nichts münden kann. In Lovecrafts letzter Erzählung, »Der Schrecken der Finsternis«, heißt es über den Protagonisten: »Er dachte an die uralten Legenden vom Ultimativen Chaos, in dessen Mitte der blinde, schwachsinnige Gott Azathoth, Herr aller Dinge, sich räkelt, umringt von seiner flatternden Horde hirnloser und formloser Tänzer und

eingelullt von dem dünnen, monotonen Pfeifen einer dämonischen, von grauensvollen Klauen gehaltenen Flöte.«

Das Universum, wie Lovecraft es sich vorstellt, ist ein einziges Grauen und einer gewaltigen Entropie unterworfen, es verschlimmert und verschlechtert sich kontinuierlich; die Menschen gerade in den abgelegenen Städtchen Neuenglands verkommen und verfallen, in extremer Negation jeglicher Aufklärung, und stellen verzweifelt ihr Schicksal den bösen, überall lauernden Göttern anheim. Fatalistischer und misanthropischer läßt sich ein Weltentwurf kaum denken. Der Vorwurf des Rassismus ist sicherlich berechtigt, doch letztlich trifft Lovecrafts Verachtung auch die kaukasischen Rassen beinahe jeglicher Herkunft und Couleur, vor allem, wenn sie hochmütig werden und die Wissenschaften pervertieren (»Herbert West, Wiedererwecker«). Lovecrafts Menschenbild ist keinesfalls beruhigend, denn Menschen können ohne weiteres ersetzt werden (»Der Fall Charles Dexter Ward«), ihr Wille ist so schwach, daß sich ihr Geist austauschen oder gar noch in Leichname transferieren läßt (»Das Ding auf der Schwelle«); sie sind degeneriert und tragen das Gen der Degeneration lange schon in sich (»Der Schatten über Innsmouth«).

»Das Verhältnis des Menschen zum Menschen reizt meine Phantasie nicht«, erklärte Lovecraft einmal, ihn interessiere mehr das »das Verhältnis des Menschen zum Kosmos«. Dessen übernatürlichen Schrecken will er in alltäglichen Situationen darstellen. Die fiktive Gegend Neuenglands mit der Stadt Arkham und der Miskatonic University im Zentrum, in der die meisten seiner Erzählungen zu lokalisieren sind, lehnen sich eng an die tatsächliche Topographie an; in »Der Schrecken der Finsternis« ist es das echte Providence, Lovecrafts Heimatstadt, in der er die meiste Zeit des Lebens verbracht hat, die in einer ihrer Kirchen einen namenlosen Terror und alten Kult beherbergt. Bei der Beschreibung der verödeten Landstriche und der Städte gelingen ihm eindruckliche, stimmungsvolle Bilder, was sowohl auf die realen als auch auf die fiktiven zyklischen, von den fremden Wesen errichteten Städte in Australien und der Antarktis zutrifft:

Hin und wieder richtete er sein Fernglas auf jene gespenstische, unerreichbare Welt jenseits der sich kräuselnden Rauchschwaden; suchte sich einzelne Dächer und Schornsteine und Kirchtürme heraus und spekulierte über die bizarren und eigenartigen Rätsel, die sie beherbergen mochten. Federal Hill wirkte sogar durch das Fernglas irgendwie fremdartig, fast märchenhaft und verknüpft mit den unwirklichen, unfaßbaren Wundern aus Blakes eigenen Geschichten und Gemälden.

Das Gefühl blieb noch lange, nachdem der Hügel im violetten, von Straßenlaternen gesprenkelten Zwielflicht verschwunden war und die Scheinwerfer des Gerichtsgebäudes und das rote Signalfeuer am Industrial Trust Tower aufleuchteten, um die Nacht mit grotesken Schatten zu füllen.

Viele von Lovecrafts Ich-Erzählern sind Männer der Wissenschaft und Vernunft; deshalb befinden sich die Stories und Kurzromane großenteils auf der Höhe der Zeit, sie integrieren neue Forschungsergebnisse und moderne Technologien, vermischen den Hexenwahn von Salem mit Mathematik und Quantenphysik («Die Träume im Hexenhaus») oder greifen ein aktuelles Geschehen auf, z.B. Richard E. Byrds Antarktisflüge von 1929 in «An den Bergen des Wahnsinns», geschrieben 1931. Mit diesem Kunstgriff – den bereits Edgar Allen Poe erfunden und perfektioniert hat – wird das Unheimliche in einer geregelten und erklärbaren Welt etabliert und plausibel gemacht. Der existenzielle Schrecken, den Lovecraft verbreitet, besteht in der Konfrontation von Vernunft und Unerklärlichkeit, wodurch die Aufklärung ins Wanken gebracht und auf eine ältere (stets boshafte) Stufe zurückgeworfen wird. Mitunter verbindet sich damit eine gewisse Zeitkritik, etwa wenn die unheimliche Asenath den Transfer ihres Geistes in einen männlichen Körper damit begründet, daß die männliche Gestalt mehr Einfluß und Macht habe. Und vielleicht versteckt sich womöglich in der Beschreibung der Gesellschaft der Großen Rasse eine Vorstellung, die Lovecraft gerne auf seine eigene Nation übertragen hätte:

Das politische und ökonomische System jeder Gruppe war eine Art faschistischer Sozialismus, wobei wichtige Ressourcen nach Vernunftgründen verteilt wurden und die Macht an ein kleines Regierungskomitee delegiert wurde, gewählt von allen, die in der Lage waren, einen bestimmten Bildungsstandard nachzuweisen und gewisse psychologische Tests zu bestehen.

Auch wenn sich Joshi zuweilen ein bißchen in den Details einer additiven Chronologie verliert, zeichnet er sehr anschaulich nach, wie Lovecraft die späten Meisterwerke «At the Mountains of Madness», «The Shadow over Innsmouth» und «The Whisperer in Darkness» schreibt, zugleich aber auch Bearbeitungen anderer Autorinnen und Autoren für wenig oder gar kein Honorar anfertigt, von denen einige ziemlich mißlungen sind. (Zu einem dieser Ghostwriting-Fehlschläge schrieb der spätere Superman-Mitfinder Jerry Siegel in einem Leserbrief, die Erzählung sei besser als alles,

was Lovecraft je erreichen könne!) Obwohl Lovecraft hartnäckig behauptet hatte, es genüge ihm, ausschließlich zum eigenen Vergnügen zu schreiben, trafen ihn die oft plump begründeten Ablehnungen der Magazin-Herausgeber zutiefst und zerstörten, so wie auch die (oft völlig unbegründete) Kritik am Werk, sein ohnehin nicht sehr robustes Selbstvertrauen. Zum Teil hat Lovecraft seine Mißerfolge aber auch selbst verschuldet, indem er durch falsche Bescheidenheit die wenigen sich bietenden Chancen auf eine Buchveröffentlichung vereitelte.

Ein Nachlassen der schöpferischen Kräfte war die unvermeidliche Folge, er schrieb in den letzten Lebensjahren immer weniger. Daß Lovecraft jedoch so arm war, daß er verhungerte, enttarnt Joshi als posthumen Mythos; daß aber die ungesunde Ernährungsweise, zu der die miserable Zahlungsmoral der Magazinherausgeber zumindest beitrug, seine Erkrankung beschleunigte, daran dürfte kein Zweifel bestehen. Als Lovecraft 1937 nach einigen qualvollen Wochen starb, hatte er im Grunde kein einziges seiner Werke in Buchform bei einem größeren Verlag gesehen. Joshi gewährt *en passant* einen kleinen, aber prägnanten Einblick in die Veröffentlichungsweisen der Pulpmagazine, für die Lovecraft zu schreiben gezwungen war, da der phantastischen Literatur grundsätzlich nicht die Qualitäten ernsthafter (oder gut geschriebener) Texte zugebilligt wurden, die ihrerseits jedoch immer wieder mit seiner als langatmig und zu anspruchsvoll empfundenen Schreibweise überkreuz lagen. Wenn Joshi abschließend auf rund sechzig Seiten den Einfluß nachweist, den Lovecraft nach seinem Tod auf einige Autoren genommen hatte – die nicht immer in seinem Sinne an einem ›Cthulhu-Mythos‹ fortschrieben, den Lovecraft weder geplant noch ausgeführt hatte –, dann wird ersichtlich, daß er mit seinen Neuerungen in der phantastischen Literatur und generell mit diesem Genre in seiner Zeit ›zwischen allen Stühlen saß‹, unbequem, unangepaßt, wie ein Fremdkörper. Das Interesse an seinem Werk flammte erst mehrere Jahrzehnte nach seinem Tod auf, vor allem in Europa, doch inzwischen ist Lovecraft zu posthumen Ehren gekommen; denn eine starre Grenze zwischen U- und E-Literatur existiert nicht mehr.

S.T. Joshi ist der führende amerikanische Experte für phantastische Literatur und zweifellos die bedeutendste Koryphäe für Howard Phillips Lovecraft. Daß der kleine Berliner Golkonda Verlag nun als Großtat die monumentale Biographie, die im Original unter dem Titel *I Am Providence: The Life and Times of H. P. Lovecraft* (2010) bei der Hippocampus Press in zwei Bänden erschienen ist, in deutscher Übersetzung auf gutem Papier

und Druck vorlegt, darf als ein Glücksfall gelten, der auch größeren Verlagshäusern zur Ehre gereicht hätte. Seine Biographie ist so spannend zu lesen, weil er keinen der Stars ihrer Zeit porträtiert, der im Literaturbetrieb etabliert war, sondern einen Durchschnittsautor, der mit Horrorstories den Lebensunterhalt zu bestreiten gedachte, voll vieler kleiner und einiger größerer Marotten, hochintelligent und ideosynkratisch, in vielem sympathisch, in manchem jedoch höchst unangenehm. Sie zeigt auch die – gar nicht so kleine – Gesellschaft der sogenannten amerikanischen Amateurjournalisten, begeisterte und nicht immer mit großen Talenten gesegnete Schreiberlinge, die im Grunde das darstellten, was wir heute als Hobbyautoren bezeichnen würden, im literarischen Leben jedoch wenig zu melden hatten, sich gleichwohl aber organisierten und auch zu elitären Zirkeln zusammenschlossen.

Sehr angenehm fällt auf, daß Joshi bei aller Liebe zum faktischen Detail sich nicht vor harschen persönlichen Urteilen scheut. »Neben der Abgedroschenheit der übernatürlichen Elemente überrascht an der Geschichte am meisten, wie schlecht sie geschrieben ist«, heißt es beispielsweise über »The Horror at Red Hook«. Sie sei im Grunde nur ein Vehikel für den »offenen Rassismus«, den Joshi – bei allem Verständnis für die Zeit- und Lebensumstände des Autors – zu recht vehement geißelt. Die Inhaltsangaben der wichtigsten Werke machen die Biographie gleichzeitig zu einer Einführung in Lovecrafts Werk und ermöglichen vielleicht selbst jenen Lesenden, denen das Genre eher fremd ist, sich dank der kurzen, hellsichtigen Kritiken eine Meinung zu bilden. Für den Lovecraft-Liebhaber handelt es sich um ein Standardwerk, an dem kein Weg vorbeiführt – doch auch für alle, die nicht primär an phantastischer Literatur interessiert sind, darf eine dringende Leseempfehlung ausgesprochen werden. Joshis Buch ist, trotz der stupenden Fülle an Informationen, keineswegs trocken oder akademisch überfrachtet. Außerdem entsteht aus der Vielzahl beiläufiger Bemerkungen ein Bild der Ostküste der Vereinigten Staaten am Beginn des 20. Jahrhunderts, das im Hinblick auf aktuelle Problematiken und Entwicklungen der letzten drei Jahrzehnte in den USA aufschlußreich ist. – Wer in diesem Jahr nur eine Handvoll Biographien lesen kann oder möchte, sollte diese auf keinen Fall verschmähen.

S.T. Joshi: H.P. Lovecraft – Leben und Werk. Bd. 1: 1890-1924. Golkonda Verlag, Berlin 2017.

S.T. Joshi: H.P. Lovecraft – Leben und Werk. Band 2: 1925-1937. Golkonda Verlag, Berlin 2020.

H.P. Lovecraft: Das Werk. Aus dem Amerikanischen von Andreas Fliedner und Alexander Pechmann. S. Fischer (Fischer TOR), Frankfurt am Main 2017.

Mit elementarer Intensität

Ein klassischer Seefahrtsroman von Richard Hughes ist wiederzuentdecken

Mit der nüchternen Präzision eines Anatomen präpariert Richard Hughes die technischen Bedingungen heraus, unter denen die Katastrophe stattfinden wird. Es scheint sich bei der »Archimedes«, einem »einschraubigen Turbinendampfer von etwas über 9000 Tonnen«, der Kurs auf die Westindische Insel San Salvador nimmt, gleichsam um ein verblüffendes Werk der Architektur zu handeln, wohlgefügt, ausgeklügelt und vor allem see-tauglich. Der Maschinenraum ist das Reich des Leitenden Ingenieurs MacDonald, für das übrige Schiff samt Decks und Laderaum zeichnet der Erste Offizier Buxton verantwortlich; ihre beiden Lebensbereiche sind traditionell streng voneinander getrennt, nicht aber so abgeschieden wie derjenige der chinesischen Arbeiter unter Deck, der eine ganz eigene Welt darstellt. Der reportagehafte Ton, in dem im Folgenden die Route, die Schiffpositionen und Barometerstände referiert werden, gaukelt eine Sicherheit der Fakten vor, die bald schon buchstäblich über Bord gespült wird.

»Aber um neun Uhr an diesem Novembermorgen 1929 nahm die Windstärke weiterhin zu; damit war klar, daß man es mit einer Ausnahmesituation zu tun hatte.« Das Schiff gerät in einen Hurrikan, verliert die Orientierung, der für 200 Tonnen Druck ausgelegte Schornstein wird abgerissen, die Feuerungen versagen, der Strom fällt aus, Trinkwasser und Nahrung gehen in den nächsten sechs Tagen zur Neige. Der alte Topos vom Kampf des Menschen gegen die Naturgewalten, in Hughes' Roman steigert er sich zu einer selten gelesenen Wucht, zu einer wahrhaft elementaren Intensität, bei der alle literarischen Eitelkeiten ad absurdum geführt werden. Wenn etwa in der Stille im Auge des Hurrikans das Deck plötzlich mit toten Vögeln übersät ist, erinnert das zwar an Edgar Allen Poes Kunstgriff, das Unerklärliche durch Fakten plausibel zu machen, doch ist der Schockeffekt des Realen von unermeßlich größerer Wirkung.

Tatsächlich liegt dem Roman, wie Hughes' Biograph Richard Perceval Graves ausgeführt hat, ein wahres Ereignis zugrunde: Im November 1932 geriet der Dampfer »Phemius« in der Karibik in einen Hurrikan der höchsten Kategorie mit Windgeschwindigkeiten über 200 Meilen pro Stunde. Fünf Tage und Nächte kämpften das Schiff und seine Mannschaft gegen

die Unbilden des Meeres. Captain D.L.C. Evans sandte einen detaillierten, hochdramatischen Bericht an den Vorsitzenden der Schifffahrtslinie, Laurence Holt, der davon derart beeindruckt war, daß er ihn an den Dichter John Masefield weiterleitete. Als Masefield keinerlei Interesse an einer Verwendung zeigte, ließ Holt den Bericht schließlich Richard Hughes zukommen. Hughes war sofort begeistert und interviewte den Kapitän und die Crew, allerdings bedurfte es noch mehrerer Jahre und einer von Hughes geleiteten Seerettungsaktion im Bristol Channel, bis sich der Autor dem Stoff gewachsen fühlte.

Nach der Stille im Zentrum, auf dem Höhepunkt des Sturms, verlagert sich das äußere Geschehen zunehmend in die Innenwelten der Protagonisten. Der junge Offizier Dirk Watchett findet Stärke im Glauben an Gott, so daß er die Gewißheit der Unverletzlichkeit hat, auch wenn es bedeutet, Mitempfinden gegen männliche Härte einzutauschen; der Heizer Ao Ling, »im selben Alter wie Dick Watchett«, erinnert sich daran, daß er gezwungen wurde, mit falschen Papieren anzuheuern, um den Kommunismus unter den chinesischen Arbeitern zu propagieren; Kapitän Edwardes wächst über sein eigenes Naturell hinaus und verbreitet Zuversicht unter der Mannschaft; der Supernumerar Mr. Rabb, Christ und Misanthrop ineins, erweist sich hingegen als Feigling; der Ingenieur MacDonald hingegen vollbringt im Maschinenraum wahre Wunder trotz Schlafmangels und Hungers, nur um ein unseliges Ende zu finden. Im Angesicht der Gefahr reagiert jeder auf unterschiedliche Weise, aber allen zusammen gelingt es, die Bedrängnis zu überstehen.

Ein wahrer Geniestreich ist der schillernde Ich-Erzähler. »Unter den Menschen, die mir begegnet sind, ragt in meiner Erinnerung ganz besonders ein gewisser Mr. Ramsay MacDonald heraus«, behauptet der Erzähler, doch stellt sich im Laufe des Romans heraus, daß diese Erinnerung auf einer einzigen Begegnung Jahre vor dem geschilderten Ereignis beruht. Dieser Erzähler ist so gewieft, daß er sogar die Fähigkeit besitzt, in die Gedanken von Menschen zu schauen, die ihm nichts darüber berichten haben können. Er verschwindet über weite Strecken, nur um dann unerwartet und allwissend wieder aufzutauchen. Solche Momente durchschaubarer Faktur erinnern einen daran, daß sich der Roman auch auf metaphorischer Ebene lesen läßt und nicht nur als spannender Abenteuerbericht.

In Bedrängnis wurde (zumal der Roman selbst explizit darauf anspielt) mit Joseph Conrads 1903 erstmals in Buchform veröffentlichter Geschichte »Taifun« verglichen. Einige Parallelen sind nicht von der Hand

zu weisen, dennoch sind die Unterschiede größer – hier »ausgeklügelt und planvoll aufgestellte Maschinen«, dort Räume wie »das Innere eines Grabmales«; hier ein zu übermenschlicher Zuversicht sich durchringender Kapitän, dort ein an Geist und Gefühl schwerfälliger Schiffsführer. In der präzisen Schilderung der Abläufe und der geschickten Figurenzeichnung ist Hughes' Werk der berühmten Erzählung von Conrad allerdings zweifellos überlegen, ansonsten wäre ein solches literarisches Unterfangen, wie Graham Green sagte, ein Bewunderer von Hughes' Roman, auch »töricht« gewesen. Davon kann man sich nun dank der grandiosen, in den Seefahrtsbegriffen wohlbewanderten Neuübersetzung von Michael Walter überzeugen.

Richard Hughes: In Bedrängnis. Aus dem Englischen von Michael Walter. Dörlemann Verlag, Zürich 2012.

Unter Piratenflagge

Richard Hughes' Klassiker »Orkan über Jamaika«

Der Orkan, der Anfang des 19. Jahrhunderts zu einem ungenannten Zeitpunkt vor Abschaffung der Sklaverei auf Jamaika über die Insel hinwegzieht und mit ungeheurer Wucht das Haus der aus England stammenden Familie Bas-Thorton bis auf die Grundmauern niederreißt, bildet nur den Auftakt zu verstörenderen Begebenheiten. Dabei wäre allein die Schilderung der Naturkräfte dramatisch genug, sie weist in ihrer Eindrücklichkeit voraus auf den Taifun, den Hughes zehn Jahre später in seinem – ebenfalls in deutscher Neuübersetzung vorliegenden – Roman *In Bedrängnis* entfesseln sollte. Doch auch anderswo lauern Kräfte, die verglichen mit dem Sturm nicht minder unbarmherzig, blindwütig und zerstörerisch sind: die Empfindungen in den Tiefen der Kinderseele.

Als die Bas-Thorntons erkennen, daß Jamaika für Heranwachsende zu gefährlich ist, müssen ihre fünf Sprößlinge, zusammen mit zwei kreolischen Geschwistern, die Schiffsreise zurück nach England antreten. Die sich anschließenden Ereignisse sind wohl als ironische Konzession an das Genre des Jugendromans zu verstehen, dazu zählen: ein Überfall auf offener See, eine Kindesentführung wegen Lösegelds, falsche Nachrichten und lügnerische Briefe, der Kampf zwischen einem Tiger und einem Löwen, ein tödlicher Sturz und ein Mord in der Kajüte des Piratenkapitäns. Die drastische Realistik des Romanbeginns weicht bald einer zuweilen fast slapstickhaften Überzeichnung, wobei die Piraten sich nicht unbedingt als die mordgierige Bande erweisen, die man genretypisch erwarten würde; die Kinder hingegen entpuppen sich als allemal unberechenbare Wesen, die von keinen Moralvorstellungen geprägt sind.

Die amerikanische Ausgabe des Romans erschien im März 1929 unter dem Titel *The Innocent Voyage*, die britische sechs Monate später als *A High Wind in Jamaica*. Damals war *The Coral Island* (1858) von Robert Michael Ballantyne noch immer ein vielgelesenes Buch, in welchem sich die jungen, wohlgezogenen Protagonisten während einer Robinsonade auf einer Südseeinsel bewähren müssen. Hughes hingegen seziert im Gewand eines Abenteuerbuchs die bigotte Moral des eigenen Zeitalters mit schärfstem Skalpell und stellt das Genre des Erziehungsromans gleichsam auf den Kopf; denn seine Helden tragen – fünfundzwanzig Jahre bevor William Golding in *Lord of the Flies* den dünnen Lack der Zivilisation abblättern

ließ – den Keim der Nicht-Moral bereits in sich. Umso verwunderlicher, daß sich das Buch nach gewissen Startschwierigkeiten als echter Verkaufsschlager erwies und dem Autor sogar solche Berühmtheit eintrug, daß er dem Ruhm kurzfristig nach Marokko entfloh.

Vor allem die Schilderung der jugendlichen Charaktere stieß bei vielen zeitgenössischen Kritikern auf Unverständnis und blanke Ablehnung. Denn die Zeit der Kindheit ist hier mitnichten eine unschuldige, der kindliche Geist funktioniert grundlegend anders, er paßt sich den Gegebenheiten schnell an, ohne Reue oder sentimentale Erinnerungen. »Kinder besitzen kaum die Fähigkeit, zwischen einem Unfall und dem gewöhnlichen Lauf ihres Lebens zu unterscheiden«, behauptet der Erzähler, »ihr Verstand ist nicht nur unwissender und beschränkter als unserer, auch ihr ganzes Denken verläuft in völlig anderen Bahnen (im Grunde ist es *verrückt*)«. Trotz dieser desillusionierten und erziehungskritischen Sichtweise fällt Hughes keine Urteile, er beschreibt nur Stationen auf dem schwierigen Weg zum Erwachsenwerden.

In dieser Absicht gelingen ihm bei der Darstellung körperlicher und sensorischer Empfindungen Passagen von dokumentarischer Nüchternheit: »Der Kontakt ihres Gesichts mit der warmen, nackten Wölbung ihrer Schulter bescherte ihr einen wohligen Schauer wie nach der zärtlichen Berührung einer lieben Freundin. Doch ob dieses Gefühl in ihrer Wange oder in ihrer Schulter entstand, welches die Liebkosende war und welches die Liebende, das konnte ihr keine Analyse verraten.« Emily, das älteste der Kinder, erkundet so auf homoerotische Weise das Wunder ihrer Identität und fragt sich, ob sie Gott sei, allmächtig und zugleich aller Verantwortung enthoben. Geradezu schockierend wirkt darum ihre Reglosigkeit angesichts der schlimmsten Unbill.

Allein an der Raffinesse, mit der auf den ersten Seiten ein Ich-Erzähler eingeführt wird, der rasch in den Hintergrund tritt, über die Ereignisse, denen er nicht beiwohnte, jedoch bestens Bescheid weiß, erweist sich das hohe Niveau von Richard Hughes Romanerstling. Die frische Neuübersetzung durch Michael Walter ist eine schöne Einladung, dieses Abenteuer nun wiederzuentdecken, und mit ihm einen begnadeten Autor von Welt-rang, der es allemal verdient, aus der sich immer schneller schließenden Kiste des Vergessens herausgeholt zu werden.

Richard Hughes: Orkan über Jamaika. Aus dem Englischen von Michael Walter. Dörlemann Verlag, Zürich 2013.

Sterne des Scheiterns

Ein Meeresroman von Eduardo Belgrano Rawson

Um es gleich zu sagen: dem argentinischen Schriftsteller und Journalisten Eduardo Belgrano Rawson ist mit seinem erstmals 1979 erschienenen Roman *Schiffbruch der Sterne* ein verblüffendes literarisches Kunststück gelungen. Er wagt sich an das schon obsoletere Genre der See- und Schiffbruchgeschichte, gewinnt ihm unerwartete Aspekte ab und zeigt nebenbei, daß eine spannende Erzählung im zweifachen Sinn durchaus Tiefgang haben kann.

Durst, Alpträume, die tröstliche Orientierung an einigen Sternen, weiter nichts – dann endlich das Geschrei der Möwen: aber sie verkünden nicht rettendes Land, sondern kreisen über eben jenem Schiff, das vor der chilenischen Küste aufgelaufenen ist und das der Seemann Antonio vor elf Tagen in einem Boot verlassen hat. Dieser symbolträchtige Beginn spannt sich durch eine raffinierte dramatische Komposition zu den letzten Kapiteln des Romans.

Im Jahre 1932 – moderne Motorschiffe sind längst Standard – bricht ein klappriger, altersschwacher Schoner vom Hafen Candelaria in Uruguay auf, um Kap Horn zu umsegeln. An Bord sind einfache Männer, die alle eine Enttäuschung, eine Verwundung, eine unerfüllte Sehnsucht in ihrem Leben haben. Ihr Kapitän, der »Graue«, möchte sich, zusammen mit seiner Frau Dolores, mit diesem gefährlichen Unternehmen einen letzten, lange geplanten Traum erfüllen. Unter Entbehrungen und Verlusten innerhalb der Mannschaft gelingt zuletzt die Umrundung des Kaps. Dann jedoch läuft das Schiff unerwartet auf einen Felsen auf, obwohl die Karte an dieser Stelle ausreichende Wassertiefe verzeichnet. Am Ende der Fahrt wird nur einer überleben, er wird in einer Fischerhütte sitzen, durch die Tür den Morgenstern sehen und erkennen: »Ich werde alleine leben müssen, bis ich sterbe.«

Belgrano Rawson entwickelt die Handlung bedächtig und nimmt sich Zeit für seine Charaktere, er zeigt ihre Marotten ebenso wie ihre geheimen Wünsche. Mit jeder Rückblende, mit jedem Perspektivenwechsel steigt die Spannung. Seemannsromantik oder Meeresschwärmerei kommen hier erst gar nicht auf; die wenigen, allerdings sehr dramatischen Sturmbeschreibungen sind geschickt und besonnen plazierte, das eigentliche Ziel der Fahrt, die Umschiffung Kap Horns, wird nur in nüchternen Logbuchein-

trägen reflektiert. Zuletzt zerfasern die Erzählstränge, jeder ist im Überlebenskampf einsam und auf sich gestellt. Belgrano Rawson erreicht dadurch eine lyrische Melancholie, die den Leser in einem unvergeßlichen Sog mitreißt. Ihm wird vorgeführt: Es gibt nur winzige Inseln des Glücks in einem Meer des Scheiterns.

Eduardo Belgrano Rawson: Schiffbruch der Sterne. Aus dem Spanischen übersetzt von Lisa Grüneisen. Verlag C.H. Beck. München 2001.

Das Blaue vom Himmel

Tobias Wolff erzählt die Anfänge eines Schriftstellers

Am Schluß des autobiographischen Buchs *This Boy's Life* (1989) war es dem jungen Toby Wolff gelungen, seine unstete, verworrene Kindheit hinter sich zu lassen und vor allem der Tyrannei des charakterschwachen Stiefvaters zu entfliehen, indem er sich durch selbstgefälschte Gutachten ein Stipendium für eine Eliteschule erschlich. An diesem Punkt setzt der vierzehn Jahre später veröffentlichte Roman *Alte Schule* ein – oder vielmehr: er weckt zunächst die Illusion, eine lockere Fortsetzung jener Erinnerungen zu sein, bis im Verlauf deutlich wird, daß der Autor hier ein hintergründiges Spiel mit der Faktizität betreibt.

Durch mehrfache Brechungen verschleiert Tobias Wolff nämlich, ob der namenlose Erzähler wiederum sein literarisches Alter ego darstellt oder nicht, was etwa diese Überlegung aus dem letzten Teil des Romans zeigt: »Wie oder warum man Schriftsteller geworden ist, läßt sich nicht berichten, und es gibt auch keinen Zeitpunkt, über den man sagen kann: In diesem Augenblick wurde ich zum Schriftsteller. Später wird das alles mehr oder weniger aufrichtig zusammengeschustert, und nachdem die Geschichten einmal kursieren, stecken sie sich die Medaille der Erinnerung an und blockieren alle anderen Wege der Nachforschung. Das hat durchaus etwas. Es ist wirksam und mag sogar eine homöopathische Dosis Wahrheit enthalten.« Gleichgültig, wer an dieser Stelle spricht, eines haben der Autor Tobias Wolff und sein Ich-Erzähler jedenfalls gemeinsam: Sie finden und erfinden schreibend ihre Biographie.

Anfang der sechziger Jahre. John F. Kennedy hat soeben die Präsidentschaftswahl gewonnen, und die Schüler eines Eliteinternats an der amerikanischen Ostküste fühlen sich eng mit dem neuen Präsidenten verbunden. Den reichen Zöglingen ist ihre Rolle vorbestimmt, sie bereiten sich auf ihren zukünftigen Platz in der höheren Gesellschaft vor. Allerdings gehört zu den Idealen der Schule, einem »System des Respekts«, der Nachweis eigenständig erarbeiteter Leistungen, so daß sie mit den weniger begüterten Stipendiaten durchaus um ihren Rang kämpfen müssen. Wer gegen den Ehrenkodex verstößt, wird gnadenlos und ohne Verzug des Internats verwiesen. Besonders ausgeprägt ist die Konkurrenz im Abschlußjahrgang, denn die Schule veranstaltet regelmäßige Literaturwettbewerbe, die

mit einer ›Privataudienz‹ des Gewinners bei der eingeladenen Dichtergroße enden.

Mit kurzen Parodien und köstlichen Seitenhieben, die das literarische Klima jener Jahre ironisch beleuchten, werden die ersten schriftstellerischen Versuche der Schüler geschildert. Für Robert Frosts Besuch im Internat beispielsweise reicht der Erzähler ein epigonales Gedicht ein, das eine Jagdgeschichte à la Hemingway mit Frost'scher Allegorie verbindet. Dafür unterschlägt er ein anderes Gedicht (wir ahnen: ein viel besseres, originelleres), weil es ihn allzu sehr an seine persönliche Situation erinnert. Am Wettbewerb mit Ayn Rand, der Verfechterin eines radikalen Individualismus, kann er nicht teilnehmen, aber die Lektüre ihrer Bücher weckt rebellische Allüren – bis der persönliche Auftritt der Autorin, bei dem schon ein Niesen als Schwäche ausgelegt wird, ihm verdeutlicht, welche Kluft zwischen Literatur und wirklichem Leben liegen kann.

Die unangefochtene Ikone der Schüler ist Ernest Hemingway. Die Ankündigung seines Besuchs stachelt ihren Ehrgeiz an, zumal es für alle die letzte Gelegenheit ist, literarische Meriten an der Schule einzuheimsen. Unter solchem Druck versagt die Inspiration des Erzählers. In seiner Not plagiiert er eine Geschichte aus einem älteren Magazin. Er identifiziert sich so sehr mit deren Protagonistin, daß er die leicht umgeschriebene Story am Ende tatsächlich für seine eigene hält. Jetzt ist es ihm möglich, in bloß dürftig verschlüsselter Form zu sagen, was er bisher sorgfältig verborgen hielt: seine jüdische Herkunft. (Die den Erzähler allerdings *nicht* zum Außenseiter stempelt, wie der Text auf dem Umschlagrücken als offenbar schamlose Werbemaßnahme behauptet.) Er verschweigt das sogar dem Stubenkameraden gegenüber, obwohl jener ebenfalls jüdisch ist und ihm nun seinerseits vorwirft, eine völlig unauthentische Geschichte geschrieben zu haben. Das Plagiat wendet sich noch auf weitaus drastischere Weise gegen seinen Urheber: Der Betrug wird entdeckt und der Erzähler muß, wie schon etliche Schüler vor ihm, das Internat ohne Abschluß und Aufstiegschancen verlassen.

Aber Tobias Wolff wäre nicht der Klassiker zu Lebzeiten, wenn er den Roman an dieser Stelle beendet hätte. Wir erfahren, wie sich der Erzähler nach dem Hinauswurf mit verschiedenen Jobs im Tumult New Yorks über Wasser hält, wie er nebenher schreibt und ständig mit dem Gefühl eigenen Ungenügens kämpft. Dann zerstört die Begegnung mit der Verfasserin jener plagiierten Geschichte zudem seine naiven Illusionen über Authentizität. »Woher weißt du, daß es nicht erstunken und erlogen ist, von A bis Z?« fragt die Autorin, die das Schreiben mittlerweile aufgegeben hat – »Es

isoliert einen bloß und macht einen selbstsüchtig und bringt eigentlich überhaupt nichts Gutes« –, ohne darauf eine klare Antwort zu geben. Diese Einsicht macht sich der Erzähler zum Glück nicht zu eigen. Jahre später ist er zum ersehnten literarischen Ruhm gelangt und erfährt zufällig, warum der Dekan seiner alten Schule an genau jenem Tag seinen Dienst quittiert hat, an dem Hemingway die von ihm ausgewählte Geschichte bekanntgab. Verraten sei nur soviel: Tobias Wolff hat sich eine famose, perfekt plazierte Überraschung bis zum Schluß aufgehoben.

Dieser stilistisch auf Hochglanz geschliffene, pointierte, mit einer Prise subtiler Ironie fein abgestimmte Roman zeichnet einige Entwicklungslinien auf der langen Durststrecke zum literarischen Erfolg nach. Er ist aber weder eine zynische Abrechnung mit einem elitären Bildungssystem, noch dessen mit melancholischer Erinnerungspatina überzogene Verherrlichung. Denn trotz aller unterschweligen Kritik an Konkurrenz und Snobismus wird die Prägung durch Schule und Lehrer keineswegs verleugnet. Das Hauptthema ist indes ein anderes: Auf ebenso charmante wie kluge Weise illustriert der Roman die Wechselwirkung von Literatur und Leben – nicht nur für angehende Schriftsteller.

Tobias Wolff: Alte Schule. Aus dem Amerikanischen von Frank Heibert. Berlin Verlag, Berlin 2005.

Die Finsternisse des Schweigens

»*Sydney Bridge Upside Down*« – *Ein neuseeländischer Klassiker*
von David Ballantyne

Am Ende ahnt man eigentlich alles und weiß doch nichts mit absoluter Gewißheit. Was bleibt, ist eine lange nachhallende, tiefe Verstörung, wie sie wohl nur wenige Bücher hervorrufen. Dabei beginnt David Ballantynes Roman in einem vertraulichen, märchenhaften Tonfall: »Am Rand der Welt lebte ein alter Mann, und sein Pferd hieß Sydney Bridge Upside Down. Er hatte ein Gesicht voller Narben, und das Pferd war ein alter, lahmer Klepper.« Nichts ist jedoch so, wie es zunächst scheint, und der Ich-Erzähler, der dreizehnjährige Harry Baird, legt falsche Spuren und setzt alle möglichen Finten und retardierenden Mittel ein, um nach Kräften die wesentlichen Ereignisse zu verschweigen, nämlich die Hintergründe für die »schrecklichen Dinge«, die sich während der Sommerferien im neuseeländischen Küstenort Calliope Bay zugetragen haben.

»Es gibt im ganzen Land, auf der ganzen Welt, keinen abgeschiedeneren Ort. Und wenn die Menschen weit weg sind, wenn sie einsam sind, fangen sie oft an sich merkwürdig zu verhalten«, erklärt Mrs. Kelly, die Nachbarin, eines Tages dem Jungen. Schäbig und eng ist das Kaff, nach Schließung der großen Fleischfabrik blieben zuletzt nur fünf Häuser, der exakte Widerspruch zur Siedlerromantik und Postkartenidylle. Harry, sein kleinerer Bruder Cal und der gemeinsame Freund Dibs Kelly vertreiben sich die Zeit, indem sie an der Hafentrampe lungern, in einer Höhle rauchen, mit einer dort versteckten Pistole spielen oder in der Ruine des Schlachthauses herumklettern. Die Mutter der beiden Brüder ist in die Stadt gezogen, auf Urlaub, zur Erholung, wie es heißt, der beinamputierte Vater bleibt unberechenbar zwischen liebevoller Verantwortung und Wutausbrüchen, bei denen er Harry mit einer Peitsche verfolgt.

Abwechslung in die unheilvolle Monotonie bringt die Cousine Caroline, die nicht nur den pubertierenden Harry, sondern auch die Köpfe der etwas älteren Männer verwirrt. Carolines Ankunft wird verklärend geschildert wie der Auftritt einer erlösenden Unschuld. Aber ist das nackte Herumtollen morgens durchs Haus nur ein kindliches Spiel oder nicht doch eine schamlose Provokation? Eros und Thanatos sind wahrlich Zwillinge in Calliope Bay. Mit ganzer Gewalt bricht das Verhängnis herein, ein Mädchen wird im alten Schlachthof ermordet aufgefunden, der Lehrer

zieht aus unerfindlichen Gründen in die Stadt, schließlich findet man die Leiche eines weiteren Nachbarn, des Metzgers Mr. Wiggins, der für den eifersüchtigen Harry nichts als »ein fieser, behaarter Frauenheld« ist. Doch wie hängen diese Dinge zusammen?

David Ballantynes Erzähler erweist sich als höchst unzuverlässiger Chronist der Ereignisse. Im Laufe des Romans verstärkt sich freilich zunehmend der Verdacht, daß Harry mehr über die Vorkommnisse weiß, als er sich selbst (und dem Leser gegenüber) eingesteht. Ist Harry ein Träumer, der sich der schrecklichen Realität nicht stellt? ein geschickter Manipulator, der die wichtigsten Informationen absichtlich vorenthält? eine gequälte Seele, die mit dem Zerbrechen ihrer Familie überfordert ist? ein jugendlicher hochaggressiver Psychopath? David Ballantynes Erzähler verwehrt jede feste Bezugsgröße, darum ist die ausweglose Düsternis des Erwachsenwerdens umso erschütternder: Harry tötet eine Moschusente, verprügelt den Bruder, quält den Freund Dibs – und schildert er dies alles ohne erkennbare Gefühle.

Harry hat das Verschweigen und Verdrängen von seiner Umgebung gelernt. Es gibt nicht eine unbeschädigte Familie in dem Ort, die Gründe dafür sind unausgesprochene Geheimnisse, nur der Vater wahrt den schönen Schein vielleicht um der Kinder willen etwas länger. Wenn Harry eingangs bemerkt: »Meine Mutter weinte eher im Stillen, wenn sie allein war«, scheint er allerdings mehr zu wissen, als er sich anmerken läßt. Und in seinen an die Cousine gerichteten inneren Monologen deutet er an, daß sich in seinem Gedächtnis mehr befände, als die Umgebung ahnt; sie zeigen auch einmal mehr die Verwirrung des Knaben, seine Schlachthausphantasien, bei denen sich Mitleid und Haß seltsam verquicken und das Pferd mit dem Namen Sydney Bridge Upside Down beinahe die Bedeutung eines apokalyptischen Reiters annimmt.

Die Gewalt unbeantworteter Fragen, die auf allem lastet, ist ähnlich schlimm wie die physische Gewalt: Warum ist Caroline überhaupt von der Stadt aufs Land gekommen? Hat der in ihrem Tagebuch erwähnte Onkel Pember etwas damit zu tun, eine Gestalt gewordene Vergewaltigungsangst? Was hat Dibs Kelly bewogen, nichts darüber zu sagen, daß Harry ihn von einer Steilklippe ins Meer gestürzt hat? Das letzte Kapitel des Romans läßt darauf schließen, daß die Ereignisse jener Sommerferien aus größerer Rückschau erzählt werden. Harrys älterem Ich gelingt es mühelos, sich wieder in die Perspektive des Kindes hineinzusetzen, als sei keine der seelischen Verwundungen in der Zwischenzeit geheilt – im Gegenteil.

David Ballantynes bereits 1968 erschienenem Roman wurde erst spät der Rang eines neuseeländischen Klassikers zuerkannt, dies aber durchaus zu recht, denn die raffiniert dargestellte, unbarmherzig konsequente, metaphysische Dimensionen annehmende Finsternis der Seele, die nur ein Abbild des trostlosen Ortes und seiner Bewohner ist, brennt sich dem Leser ins Gedächtnis ein, wenngleich mehr aus Bewunderung denn aus Begeisterung. Wer hört schon gern die Schreie in einem Schlachthaus?

David Ballantyne: Sydney Bridge Upside Down. Aus dem neuseeländischen Englisch von Gregor Hens. Hoffmann und Campe Verlag, Hamburg 2012.

Die gekenterte Hoffnung

Andrew Millers Roman über einen Fotoreporter

Auf einem notdürftig gezimmerten Floß aus vertäuten Balken sind ein Dutzend Leiber zusammengedrängt. Sie liegen übereinander, halten sich gegenseitig fest, einige sind tot, andere wohl nur bewußtlos, wieder andere weisen auf einen Punkt am fernen Horizont oder winken ihm mit letzter Kraft zu. Ein Menschenknäuel, im Leben wie im Tode miteinander schicksalhaft verflochten, vereint unter einem sich bedrohlich in die falsche Richtung blähenden Segel: So stellte sich Théodore Géricault die Überlebenden der gesunkenen Fregatte »Medusa« vor. Die ganze pyramidenförmig gestaffelte Dynamik des Bildes ist dabei auf das rettende Schiff gerichtet, das kaum sichtbar über der Kimmung auftaucht.

Der Fotograf Clem Glass in Andrew Millers Roman *Die Optimisten* interpretiert dieses ohnehin in dunklen Farben gehaltene Bild noch schwärzer: Ist der Strich über den Wellenkämmen überhaupt ein Schiff? Und wenn es tatsächlich eines ist, würde es das Floß bemerken? Und fände man die Überlebenden, dann »wären sie und ihr widerwärtiges Fahrzeug ein Infektionsherd, eine geistige Cholera, die Vereitelung jeder Hoffnung« – es wäre also besser, eine zweite Sturmwooge machte all dem ein Ende. Welches Ereignis hat Glass' Gemüt derart verdüstert?

»Nach dem Massaker bei der Kirche von N. flog Clem Glass heim nach London.« Lakonischer kann ein Roman über das Grauen nicht beginnen. In diesem Anfangssatz ist bereits der ganze Roman enthalten: Es geht nicht um den Genozid in Ruanda, sondern darum, was allein schon die Zeugenschaft eines solchen Massakers aus einem Menschen macht. Die kunstvolle Zurückhaltung, der mehr andeutende als tatsächlich beschreibende Gestus dieses ersten Satzes ist typisch für den weiteren Verlauf des Romans. Denn das Entscheidende wird nie direkt benannt, sondern nur in seinen Auswirkungen sichtbar.

Doch was bedeutet »Heimkehr«? Vollkommen verstört, aus der bürgerlichen Routine geworfen, unkontrolliert aggressiv, unfähig der simpelsten Hilfe für seine Mitmenschen: so gebärdet sich Clem Glass, »der sich einmal auf der Seite der Anständigen und der Mutigen gewöhnt hatte«. Manchmal weisen bloße Nuancen auf die Verschiebung normaler Sicht und die Umkehrung gewohnter Bilder hin, etwa wenn beiläufig erwähnt wird, daß Schmetterlinge »wie Abfallpapier über den Gleisen taumelten«.

In der spannungsarmen Alltäglichkeit, die der Roman streckenweise geradezu zelebriert, liegt die gefährlich angespannte Ruhe nach dem Sturm.

Daß sich Clem Glass auch anders hätte entwickeln können, wird bei der Begegnung mit zwei als Gegenfiguren angelegten Fotografen deutlich: Der eine hat sich nach sozialkritischen Bildern einer künstlerischen Ästhetisierung zugewandt und strahlt nun als umworbener Partylöwe, der andere wurde durch seine Arbeit zum Gefahrenjunkie, zum »wahren Adepten des Extremen«, stets auf der Suche nach »frischem Chaos«. Echte geistige Verwandtschaft dagegen empfindet Clem Glass einzig für den Kollegen, der mit ihm Zeuge jenes Massakers war, denn beide sind danach »auf ihre Weise aus dieser Welt ausgestiegen«. Glass seinerseits kämpft darum, »bequeme Gewißheiten wiederzugewinnen, von denen er im tiefsten Inneren wußte, daß sie für immer dahin waren«. Als scheinbar probates Mittel gegen den »gefährlichen Abwärtssog des Zögerns und der Tatenlosigkeit« erweist sich schließlich die Betreuung seiner psychisch kranken Schwester.

Anfangs ist Clem Glass der Überzeugung, daß nichts vergeben und nichts vergessen werden sollte, doch im Umgang mit seiner Schwester kommt ihm allmählich der Gedanke, »daß das Vergessen gemäß irgendeinem paradoxen Gesetz in gewisser Weise vielleicht die zuverlässigste Funktion des Gedächtnisses war, ein überaus notwendiges und raffiniertes Mittel, Erfahrung und Wissen langsam zu löschen«. Doch was seiner Schwester zeitweise Heilung ihres (nie genau definierten) Problems verschafft, das funktioniert bei Clem Glass nicht, denn sobald er den Aufenthaltsort des mutmaßlichen Massenmörders von N. erfährt, spürt er das Bedürfnis, ihm gegenüberzustehen und seine Motive zu erfahren.

Doch welches sind Glass' eigene Beweggründe? Ist er tatsächlich nur an Aufklärung interessiert? Oder ist das Verlangen nach Rache größer als der vorgeschobene Wunsch, die Wahrheit zu erfahren? In souveräner Beiläufigkeit des Erzählens werden solche und weitere Fragen nach dem Umgang mit dem Grauen aufgeworfen, für die es keine eindeutige oder zumindest einfache Antwort gibt. Glass wird nicht nur mit der Banalität des Bösen, sondern auch mit dessen erschreckender Normalität konfrontiert, die ihn bis in seine eigene Familiengeschichte zurückführt. Ihm wird auch verdeutlicht, daß es nicht leicht ist, in jedem Fall zu bestimmen, was Schuld und vor allem wer ein Schuldiger ist und wer nicht. An dieser heiklen Stelle enthält sich der Autor Andrew Miller jeden Kommentars, er führt nur den Konflikt und dessen Vielschichtigkeit vor, ohne erkennbare Sympathien oder Antipathien für beide Seiten.

Auf der Metaebene geht der Roman überdies dem Problem nach, ob man das Grauen adäquat einfangen und wiedergeben kann. Ein Gemälde wie Géricaults »Floß der Medusa« ist in vollkommen verschiedene Richtungen interpretierbar; auch ein Foto zeigt niemals die ganze Wahrheit, selbst wenn das Medium scheinbare Objektivität vorgaukelt; und den geschriebenen Worten entziehen sich die eigentlichen, urinnersten Antriebe der Seele ebenfalls. Die große Stille des Schnees, die am Ende des Romans alles zudeckt, fällt in die unbeantworteten Leerstellen von Millers Studie, doch nach der Lektüre hinterläßt sie trotzdem Spuren.

Andrew Miller: Die Optimisten. Aus dem Englischen von Nikolaus Stingl. Paul Zsolnay Verlag, Wien 2007.

Lektion in Menschlichkeit

Der Romanerstling des Kanadiers Dennis Bock

Auf die Frage, weshalb er über Hiroshima und die Folgen geschrieben habe, antwortete Dennis Bock in einem Interview; daß er die historischen Fakten zwar exakt recherchiert, aber keinen Geschichtsroman beabsichtigt habe, vielmehr ginge es ihm darum, immer wieder unlösbare Konflikte aufzuwerfen, um sich dem zu nähern, was das Menschsein ausmache: »Meiner Ansicht nach versucht ein Roman nicht, Rätsel zu lösen, stattdessen verdeutlicht er sie, zeigt sie, stellt sie auf neue, packende, wichtige Weise dar.« Entstanden ist ein tief ergreifendes, aufwühlendes, lebenskluges und nicht zuletzt handwerklich perfektes Buch.

Drei Personen, drei Schicksale, drei Lebenslinien führt der Zweite Weltkrieg zusammen. Den deutschen Wissenschaftler Anton Böll, der sich nach einem Zerwürfnis mit dem Physiker Walther Bothe in die USA absetzt, weil er dort bessere Arbeitsbedingungen erhofft. Die junge Jüdin Sophie, die von ihren Eltern vorsorglich von Österreich nach Kuba geschickt wird, wo sie nicht einreisen darf, und nach einer Irrfahrt über den Atlantik in einem Flüchtlingslager in Kanada landet. Die kleine Japanerin Emiko, deren Gesicht die Atombombe wegbrennt, während sie mit ihrem Bruder am Fluß spielt.

Zum fünfzigsten Jahrestag des Abwurfs auf Hiroshima hält der emeritierte Professor Anton Böll, wie in jedem Jahr, einen Vortrag und versucht seine Zuhörer zu überzeugen, daß die Entwicklung der Waffe notwendig war, um den Krieg zu beenden und somit größere Opfer zu verhindern, vor allem aber, »daß der Albtraum, so schrecklich er auch gewesen war, doch immer von der Erhabenheit des Traumes überschattet würde«. Naiv, wirklichkeitsblind, ohne rechte Vorstellung vom Zerstörungspotential, hatte er in Los Alamos geglaubt, die Bombe werde ausschließlich über einem militärischen Ziel abgeworfen. Als er wenige Wochen später selbst nach Hiroshima reist, um im Auftrag der Regierung die Auswirkungen zu erforschen, erschüttert ihn die Konfrontation mit dem angerichteten realen Leid zutiefst. Dennoch ist er, auch in der folgenden Zeit, nicht in der Lage, seinen Fehler einzugestehen.

Nach besagtem Vortrag kommt diesmal alles anders als erwartet. Böll wird von Emiko Amai angesprochen, die ihn für ihre nächste Arbeit interviewen möchte. Nach den zahllosen Operationen, die ihr Gesicht weitge-

hend wiederhergestellt haben, ist sie in den Staaten geblieben und zur anerkannten Dokumentarfilmerin avanciert. Böll bleibt zunächst skeptisch und weigert sich, vermutet er doch in Emiko einen Haß, der ihre Objektivität eintrübt. Die hat allerdings simple Schuldzuweisungen aufgegeben und will bloß die Motivationen und Hintergründe erkennen. Böll stimmt zu, lädt Emiko nach Kanada ein, wo er mit seiner Frau inzwischen wohnt, und wartet mit einer Überraschung auf.

Sophie hatte Anton aus Dankbarkeit über die von ihm veranlaßte Befreiung aus dem Flüchtlingscamp geheiratet. Eine anfängliche Leidenschaft war bald verflogen, weil Anton unfähig schien, sich nach den tragischen Ereignissen und Erlebnissen für seine Frau zu öffnen. Zu sehr vergräbt er sich immer wieder in seinen inneren Zwiespalt. Sophie dagegen, entwurzelt, ihrer Kultur entfremdet, versucht etwas Neues aufzubauen. Der Garten, den sie aus Pflanzenskulpturen anlegt, ist in gewisser Hinsicht ein Gegenentwurf zu Hiroshimas ›Garten aus Asche‹ (so die wörtliche Übersetzung des Romantitels) und dem Bild eines Labyrinths, das in Antons Arbeitszimmer hängt.

Die Personen des Romans werden nicht als Sprachrohr für ideologische Ansichten oder abstrakte Diskurse mißbraucht. Deshalb wirken sie authentisch in ihrem Handeln und Denken, in ihren Konflikten und Ängsten. Sie sind in einem komplizierten Geflecht von Schuld und Schuldlosigkeit gefangen, auch wenn sie dieses, wie im Fall Bölls, mitbestimmt haben. Von »fragwürdigen Verbindungen« spricht Emiko, als sie erfährt, daß Sophie unter Hautausschlägen (einem Lupus-Symptom) leidet, die sich zum ersten Mal genau an jenem Tag zeigten, an dem Emiko die Haut wegbrannte. Trotzdem deutet sie dies als winzige *Gemeinsamkeit* jenseits aller politischen Wirren.

Krieg erzeugt Leid, gleichgültig, unter welchen Prämissen geführt. Der Zynismus, mit dem die Opfer später zu rechnen haben, blitzt in kurzen Episoden auf. Zum Beispiel im Memorandum für das Wissenschaftlerteam, das nach dem Bombenabwurf nach Hiroshima reist, um die Auswirkungen der Radioaktivität zu untersuchen, Messungen der Strahlendosen vorzunehmen und Daten zu sammeln, »die später dazu verwandt werden würden, um das Instrument zu verfeinern, das zu entwickeln sie mitgeholfen hatten«. Oder wenn ein Soldat großspurig Souvenirs aus dem Kriegesgebiet sammelt oder die Spendenaktion für die Operationen japanischer Mädchen in den Staaten als medienwirksame Show inszeniert wird.

Dennis Bock gelingt das Kunststück eines emotional aufgeladenen Romans, der nie ins Sentimentale abdriftet, sondern eher Töne von rühren-

der Schlichtheit anschlägt. Er beherrscht eine klare, präzise, nüchterne Sprache, die nicht bemüht originell sein muß, weil sie sich auf die Kraft der zum Teil schockierenden, zum Teil höchst poetischen Bilder verlassen kann. Der feine Hauch von Melancholie und Trauer, der beständig über allem liegt, wird hier und da gelüftet: Am Ende des Gesprächs von Anton und Emiko steht keine Versöhnung, aber ein erster – utopischer – Schritt der Annäherung. Böll erinnert sich: »Noch am Vortag war Hiroshima nichts als ein Haufen verkohlter Trümmer gewesen. Plötzlich schossen dort Kornblumen und Gladiolen aus dem Boden. Mitten in der Stadt. Vielleicht zwei Wochen danach. Winden, Lilien. Eine Farbenexplosion. Wir waren baff. Es war eigentlich unfafßbar.«

Dennis Bock: Blüten aus Asche. Aus dem Englischen von Sabine Hedinger. Rowohlt Verlag, Reinbek 2003.

Wer ist Mr. Straka?

Eine Liebeserklärung an das materielle Buch und ein postmodernes Labyrinth

Ein Plädoyer fürs Lesen, fürs Schreiben, für das Buch in Form eines Mystery-Thrillers? Man hält es für undenkbar, doch es funktioniert. Dazu ist allerhand eher äußerlicher Aufwand nötig – dem man sich aber nicht entziehen kann, denn wann stand zuletzt eine so detailverliebte Gestaltung eines belletristischen Titels in den Regalen? Freilich ist die Idee nicht völlig neu. Romane, die zum Beispiel jede Seite typographisch anders gestalten (Raymond Federman, *Double or Nothing*, 1971), die man drehen und wenden muß, um den Windungen der Geschichte zu folgen (Mark Z. Danielewski, *House of Leaves*, 2000, und *Only Revolutions*, 2006), gab es in den letzten Jahren einige, sie erklären das Buch selbst zu einem Kunstobjekt; keiner jedoch hat diese Ästhetik konsequenter betrieben als der Roman von J.J. Abrams und Doug Dorst.

Die Beschreibung der Gestaltung des Buchs ist hier nicht unwesentlich, weil sie eine seiner vielen Ebenen darstellt. Der mit einem zu erbrechenden »S« versiegelte Schubler enthält den Roman »Das Schiff des Theseus« eines gewissen V.M. Straka, erschienen 1949 in der Winged Shoe Press, New York, und zwar ein aus der Laguna Verde High School Library gestohlenen Exemplar, erkennbar am (beschabten!) Rückenschild und den Ausleihstempeln. Mit seinem festen Einband, der Fadenheftung, dem geprägten Titel, den am Rand angegilbten Seiten, inclusive Stockflecken, Verschmutzungen und Knicken vom Gebrauch, könnte es tatsächlich aus einer Zeit stammen, in der die Buchherstellung noch unter dem Gesichtspunkt der Haltbarkeit erfolgte. Ungeachtet solcher nostalgischen Qualitäten haben eine Studentin und ein gescheiterter Doktorand auf den Rändern ein extensives Gespräch in Fußnoten, Anmerkungen und Notizen geführt, wobei diese nicht chronologisch geordnet sind, so daß man nur anhand der Farbe der Stifte die ungefähre Abfolge ermitteln und die in den Marginalien erzählte Geschichte verfolgen kann.

Doch zunächst zu dem Roman des V.M. Straka: Als »Schiff des Theseus« bezeichnet man ein philosophisches Paradoxon der Antike, das die Frage stellt, ob es sich bei einem Schiff, bei dem im Laufe der Zeit sämtliche Teile ausgetauscht wurden, noch immer um dasselbe Schiff handelt wie am Anfang. Auf ein solches wird im ersten Kapitel des Romans ein

Mann ohne Erinnerung, der sich »S.« nennt, entführt. Er kennt weder Ziel noch Zweck der beinahe aussichtslosen Fahrt, die eng mit der Frage nach dem Sinn seines Handelns und mit der Suche nach Identität verknüpft ist. Jede seiner Fluchten bzw. Aufgaben – in der Hafenstadt, der Winterstadt, der Insel der Bücher, der Industriestadt – führt S. wieder zurück zum Schiff, dies scheint unzweifelhaft seine Bestimmung zu sein, auch wenn er lange braucht, sich in die Mannschaft zu integrieren, eine zusammengewürfelte Truppe mit zugenähten Mündern, die auf dem Orlopdeck einer (scheinbar) verschwörerischen Tätigkeit nachgeht. Zwar dezimiert sich die Schiffscrew im Laufe der – an Land anders als auf dem Schiff ablaufenden – Zeit, ihr Ziel jedoch ist dasselbe geblieben: Aufbegehren gegen die Mächtigen der Erde, die die Menschen unterdrücken und die Umwelt schädigen, Kampf allein mit Druckerschwärze gegen eine seltsame schwarze Substanz, die alles auflöst. Der Romantext entwickelt sich damit zu einer Allegorie auf die vielfältigen inneren & äußeren Gefährdungen & Bedrohungen und die riskanten Anforderungen des Schreibens.

Sind die Anschläge, die geschildert werden, erinnerte Fragmente des Autors V.M. Straka? Und wie stark sind generell die biographischen Einflüsse in einem Buch? Diesen und anderen Fragen gehen Eric, der Doktorand, und Jen, die Studentin, in ihren Anmerkungen nach. Wer war Straka, hat es ihn überhaupt gegeben, und wer versteckte sich hinter dem Pseudonym, falls es denn eines ist? Hat seine Übersetzerin dem Autor geheime Botschaften in den Fußnoten hinterlassen? Handelt es sich bei »S« womöglich um gar kein Individuum, sondern um eine Schriftstellergruppe, deren Nachfolger noch heute existieren und das Leben der beiden Forschenden bedrohen, die ihrem streng gehüteten Geheimnis zu nahe gekommen sind? Die Grenzen von (fiktiver) Fiktion und (fiktiver) Realität verschwimmen. Auch für den Leser – eingelegt ins Buch sind nämlich zweiundzwanzig Objekte – Briefe, Photographien, Postkarten, eine Serviette mit einer Kartenskizze usw. –, die die Authentizität beglaubigen sollen.

Wer die vom Regisseur J.J. Abrams konzipierten und produzierten TV-Serien kennt, dem werden viele Motive ins Auge springen. Aber das könnte bereits zum Spiel mit den Metaebenen gehören. Der Romantext selbst spart nämlich auch nicht mit literarischen Verweisen, die an Franz Kafka, Joseph Conrad, H.P. Lovecraft, B. Traven und etliche andere erinnern. In den ›handschriftlichen‹ Anmerkungen setzt sich diese Friktion zwischen Fiktion und Realität fort; da ist von William Butler Yeats, T.S. Eliot, William Carlos Williams die Rede – und von einem britischen

Autor namens Paul Hammond Paul, der freilich nie existierte und klanglich vielleicht auf Ford Maddox Ford anspielen soll. Insgesamt verkneift sich das Buch einige ironische Hiebe nicht, vor allem gegen die Literaturwissenschaft und ihren Hang, in jedes noch so unscheinbare Detail eine tiefere Bedeutung hineinzulesen. Was hier natürlich die Spannung erhöht, teils aber auch zu gewollt absurden Deutungsversuchen führt.

Man könnte dem Buch vorwerfen, es beruhe auf einer reinen Konstruktion ohne echte Relevanz für die reale Welt. Trotzdem ist das Buch sehr gut geschrieben, voller pfiffiger Einfälle und Querverweise, Sticheleien und Schrulligkeiten, ohne allzu sehr ins Seichte zu geraten. (Nur ein wenig lang mag es am Ende geraten sein.) Es verbindet Reflektionen über den Wert des Buches, die Aufgabe des Schriftstellers, die unverbrüchliche Tradition des Schreibens mit gewissen massentauglichen Effekten. Und allein das ist bereits begrüßenswert. Wer möchte, darf darin zudem einen versteckten philosophischen Diskurs über den heutigen absurden Wunsch nach Konsequenzlosigkeit des Handelns und die heiklen Leerläufe über dem Nichts sehen. Pikante Schlußnote: Die deutsche Ausgabe ist tatsächlich noch etwas schöner und sorgfältiger hergestellt als die (in China gedruckte!) Originalausgabe.

J.J. Abrams u. Doug Dorst: S. – Das Schiff des Theseus. Kiepenheuer & Witsch. Aus dem amerikanischen Englisch von Tobias Schnettler und Bert Schröder. Kiepenheuer & Witsch, Köln 2015.

Kein Buch zerfällt zu Staub!

Nicholson Baker kritisiert amerikanische Bibliotheken

Bibliotheken, so lautet eine populäre Auffassung, seien schutzwürdige Stätten, in denen schriftlich überliefertes Wissen gesammelt und bewahrt wird. Zerstörungen dieser Stätten werden deshalb stets als Akte äußerster Kulturbarbarei gebrandmarkt. Wie diese zivilisatorischen Bastionen in den USA und Großbritannien durch einen schleichenden Prozeß der Vernichtung von Büchern und Zeitungen quasi von innen heraus zerstört werden und wie der Anschlag auf diese Gedächtnisse kultureller Werte sich unemerkt in erschreckender Größenordnung seit den Fünfziger Jahren ereignet, das berichtet Nicholson Baker in seinem Buch *Der Eckenknick*, das national und international eine Lawine von Entgegnungen, Artikeln und kontrovers geführten Diskussionen ausgelöst hat.

Der Titel bezieht sich auf einen simplen Test, mit dem Bibliothekare durch mehrfaches Hin- und Herbiegen einer Buchseitenecke die Haltbarkeit des Papiers überprüfen. Baker bezweifelt den Sinn dieses »Double-fold«-Tests, weil Bücher und Zeitungen bei einem normalen Lesevorgang anderen, nämlich weitaus geringeren Beanspruchungen ausgesetzt sind. Außerdem, führt Baker weiter aus, berücksichtige dieser Test weder die unterschiedlichen Papierqualitäten noch die Umweltbedingungen. Baker leugnet zwar nicht die Gefahr, die säurehaltiges Papier für die Langlebigkeit von Büchern darstellen kann, er stuft aber aufgrund seiner Recherchen und eigenen Erfahrungen diese Gefahr deutlich herunter, vor allem widerspricht er vehement der oft vertretenen Ansicht, daß ein positiver Knicktest bedeute, ein Buch zerfalle in absehbarer Zeit zu Staub. Experimente, die einen Alterungsvorgang simulierten, so Baker, hätten bisher keine verlässlichen Aussagen gebracht.

Mit Akribie und Sarkasmus (und einiger Redundanz) schildert Baker die Maßnahmen amerikanischer Bibliotheken zur Rettung durch vermeintlichen Papierzerfall bedrohter Buchbestände. Maßnahmen, in deren Verlauf massenhaft wichtige, teilweise auch wertvolle, unersetzbare Bücher und Zeitungen ausgesondert und vernichtet wurden. Baker rechnet aus, daß allein die Library of Congress zwischen 1968 und 1984 Bücher im Wert von 10 Millionen Dollar auf die Müllkippe geworfen habe, für die gesamten Vereinigten Staaten beziffert er den Wert sogar auf 39 Millionen Dollar, was dem Verlust von rund einer Million Bücher entspricht. Doch

wie ist eine ›Rettungsaktion‹ mit einem derartigen Ergebnis zu vereinbaren?

Eine Möglichkeit der Erhaltung besteht in der Entsäuerung. Daß dabei viele Bände unverantwortlich geopfert wurden, zeigt Bakers Schilderung eines Experiments der NASA, in dem Bücher mithilfe des Raketentreibstoffs Diäthylzink entsäuert werden sollten, sich dabei aber in Bomben verwandelten, die Explosionen in der Testkammer verursachten. Doch Baker ist bei seinen Recherchen noch auf etwas anderes gestoßen: auf eine bereits seit den Dreißiger Jahren agierende Lobby von Fanatikern der Mikroverfilmung. Ihr ist es gelungen, enorme Geldsummen für die entsprechenden Programme zu organisieren. Zur Unterstützung ihrer Absichten gaben sie einen weltweit verbreiteten Film in Auftrag, »Slow Fire«, der die Angst schürt, daß das Wissen der Menschheit binnen kurzem zu Staub zerfallen werde.

Baker sieht durchaus den Nutzen von Mikrofilmen, auch wenn er selbst eher ein nostalgischer Bibliotheksgänger ist. Sein Vorwurf ist der einer einseitigen Fixierung auf Ersatzmedien wie Mikrofilme, Mikrofiches oder digitale Datenträger – auf Kosten der papiernen Originale. Denn die Bücher und gebundenen Zeitungsbände wurden zum Zweck des Scannens aus der Bindung gelöst, Baker nennt das »Guillotinieren«, später aus Kostengründen jedoch nicht mehr neu eingebunden, sondern entsorgt oder als Loseblattsammlungen an Händler verkauft. Die Kopie hat buchstäblich das Original ersetzt. Abgesehen von der ungeklärten Frage, ob die Ersatzmedien tatsächlich dauerhafter als Papier sind, besteht das Problem, meint Baker, vor allem darin, daß die Verfilmung mit der Qualität des Originals häufig nicht übereinstimme. Die fürs Scannen zur Verfügung stehende OCR-Software versage bei älteren oder zu kleinen Schrifttypen; die Reproduktion von Bildern unterbleibe ganz oder sei minderwertig – Vierfarbdrucke zum Beispiel werden nur in Schwarz-Weiß wiedergegeben. Außerdem wurden beim Scannen oft Seiten übersehen oder Kunstbeilagen weggelassen, die nun, da die Originale nicht mehr vorhanden sind, als für immer verloren gelten müssen.

Kostenreduzierung ist die oberste Devise der Bibliotheksverwaltungen. Baker ist mit dem Argument konfrontiert worden, Bibliotheken seien keine Museen oder Archive, sie dienten dem wissenschaftlichen Gebrauch und Nutzen. Hauptsache sei es, angesichts wachsender Buchproduktion in den Regalen Platz zu schaffen, damit die Gebäude nicht erweitert oder zusätzliche Lagerräume teuer angemietet werden müßten. Der Zeitungsliebhaber Baker bezieht sich auf einige der großen Blätter amerikanischer

Metropolen wie New York, Boston, Chicago oder Los Angeles. Die Jahrgangsbände der »Chicago Tribune« von 1888 bis 1958 beispielsweise seien weder in einer Bibliothek – die British Library versteigerte sie 1999 – noch im Stammhaus des Verlages in Chicago vollständig vorhanden, weil die raumgreifenden Originale nach ihrer Mikroverfilmung aus den Bibliotheken verschwunden seien.

Immer wieder steht die Library of Congress in Bakers Sperrfeuer der Kritik. Anders als beispielsweise in Deutschland, wo ein relativ weitreichendes Pflichtexemplarrecht gilt – auch wenn Fälle der Aussonderung von Pflichtexemplaren ruchbar wurden –, existiert in den USA kein Gesetz, das die als Nationalbibliothek angesehene Library of Congress zur Aufbewahrung ihrer Bücher verpflichtet, obwohl sie von vielen Verlagen kostenlose Exemplare erhält. Baker hat die Konsequenzen gezogen. Als sich die British Library über eine öffentliche Versteigerung von Beständen ihrer ausländischen Tageszeitungen trennte, hat er mit privatem Kapital aus der Lebensversicherung seiner Familie und mit Sponsorengeldern mehrere Tausend Bände amerikanischer Zeitungen aufgekauft und in einer angemieteten Lagerhalle in Rollinsford, New Hampshire, das »American Newspaper Repository« eingerichtet.

Der sorgfältig recherchierte *Eckenknick* kommt mit kriminalistischer Neugier einer Vernichtungsaktion auf die Spur, die nicht nur den Bücherliebhaber in Rage versetzt. Nicholson Baker *ist* ein solcher Liebhaber, deshalb verzeiht man ihm manche überflüssige Polemik und vielleicht allzu konstruierte Verschwörungstheorie. Auch wenn die europäischen Verhältnisse offenbar weniger dramatisch als die amerikanischen sind, dürfte Bakers Buch dazu beitragen, die Öffentlichkeit für dieses Thema zu sensibilisieren. Und dies auf unterhaltsame und lehrreiche Weise: Wer hätte vermutet, daß im 19. Jahrhundert einige amerikanische Zeitungen wahrscheinlich auf Papier gedruckt wurden, das Lumpen von ägyptischen Mumien enthielt?

Nicholson Baker: *Der Eckenknick oder Wie die Bibliotheken sich an den Büchern versündigen*. Deutsch von Helmut Frielinghaus u. Susanne Höbel. Rowohlt Verlag, Reinbek 2005.

Notizen aus der horizontalen Welt

Roger Deakins moderner Klassiker ist ein Glücksfall für das britische Nature Writing

Auf J.A. Baker und Robert Macfarlane folgt in der verdienstvollen Reihe der »Naturkunden« bei Matthes und Seitz nun ein weiterer Haupttext des britischen Nature Writings: Das *Logbuch eines Schwimmers*, im Original 1999 als *Waterlog* erschienen, die einzige Buchpublikation zu Lebzeiten des viel zu früh verstorbenen Roger Deakin, dessen andere Bände, *Wildwood: A Journey Through Trees* (2007) und die *Notes From Walnut Tree Farm* (2008) der Freund und Nachlaßverwalter Macfarlane (der seinerseits in *Karte der Wildnis* einige gemeinschaftliche Exkursionen lebhaft schildert) posthum herausgegeben hat. Indes begründete das *Logbuch* Deakins literarischen Ruhm, und dies keinesfalls unberechtigt, denn mit dem Mix aus Reportage, Erlebnisbericht, kritischer Bilanz und poetischem Manifest für einen freien Zugang zu sämtlichen Gewässern Großbritanniens schlägt es den Leser sofort in seinen Bann und entführt ihn in eine sicherlich nicht alltägliche Perspektive, aus der unerwartet viel zu entdecken ist.

Inspiziert von einer Kurzgeschichte John Cheevers und einem Platzregen im Sommer 1996, welchen der passionierte Schwimmer Deakin aus der Froschperspektive im Wassergraben seines Hauses in Suffolk erlebte, entwickelt sich allmählich die Idee, Großbritannien schwimmend zu durchqueren. Die Reise beginnt am 23. April auf den Scilly-Inseln und endet am 25. Dezember in der Nordsee bei Suffolk. In dieser Zeit hat Deakin überall in England Flüsse, Kanäle, Seen, Sturzbäche, Mündungen, Höhlen, Teiche durchschwommen, das Hochgefühl des Kaltbadens ausgekostet, Gefahren in Wildbächen ausgestanden, zitternd vor Kälte im Meer einige Bahnen gezogen und schließlich in London ein beheiztes Bad aufgesucht –: und wie er da »so auf dem Rücken im Wasser lag und in die Höhe schaute, sah [er] die Balkone der Sozialwohnungen, die erhellten Bürofenster mit den Menschen an ihren Computern und ab und an noch weiter oben ein Flugzeug im mittlerweile sternenbedeckten Himmel«.

Deakins kundiger Blick ist nicht nur auf die Tier- und Pflanzenwelt in und an Gewässern gerichtet, sondern mit nicht minder fixem Auge auch auf die jeweiligen Eigenheiten der Umgebung. Ihm entgeht die Great Coxwell Barn, das größte landwirtschaftliche Gebäude Englands, das Wil-

liam Morris »für so schön und würdevoll hielt wie eine Kathedrale«, ebenso wenig wie die Architektur der Schwimmbäder in London, mit dem speziellen Hinweis, daß Berthold Lubetkin nicht nur einen Pool in High Point, sondern auch das »berühmte ellipsenförmige Becken mit den zart geschwungenen Betonschleifen« für Pinguine im Zoo entworfen hat. Der Schwimmende wird somit zu einem Abenteurer des Alltags, gemäß dem von ihm selbst gesetzten Vorhaben: »Im Grunde benutzte ich die Karte nicht, um mich zurechtzufinden, sondern um mich zu verirren, mich in der Landschaft zu verlieren. Wohin ich wanderte oder schwamm, davon würde meine nonkonformistische Karte unseres Landes berichten.« Der Schwimmer sieht die Dinge aus einer anderen Perspektive als ein Wanderer oder Fußgänger, und dieser Perspektivenwechsel ist ein Plädoyer für das Ungewohnte, für das Wilde, auch für freien Zugang zu den immer weiter schwindenden Orten, die noch ohne Zäune und Verbote erreichbar sind.

Zugleich ist diese Betätigung in der Natur eine Einübung in die Gegenwart: »Das Tolle am ziellosen Schwimmen ist, daß sich alles im Hier und Jetzt vereint; nichts von seiner Essenz und Intensität kann sich in Zukunft oder Vergangenheit verflüchtigen. Der Schwimmer folgt zufrieden seinem Weg voller Geheimnisse, Zweifel und Unsicherheit.« Deakin spielt hier ganz offensichtlich auf die *negative capability* des Dichters John Keats an, die Fähigkeit, sich auf den vollen Umfang der Realitäten einzulassen. Das wachsame Auge des Autors registriert darum alles, was jenseits der Ufer geschieht – es taucht etwa bei der Beschreibung der Zinngewinnungsindustrie in Dartmore, die die weltgrößte gewesen sein soll, in historische Dimensionen ein, berührt beiläufig die Schriftsteller William Morris und Henry Williamson, kritisiert die englischen Umweltgesetze, beobachtet eine Biker-Gruppe beim Sprung von der Brücke und nimmt die Blandford-Mücke zum Anlaß, über die Fremdenfeindlichkeit mancher Engländer zu sinnieren.

Aufs Glücklichste kommen im *Logbuch eines Schwimmers* wunderbar anschauliche Beschreibungen der umgebenden Landschaft, vor allem des Wassers und des Lichts auf dem Wasser, mit humoristischen Anflügen zusammen –: da peitschen unter strömendem Regen »Sturzwellen in der Farbe dreckiger Unterhosen« oder es pfeift ein von Schrotkugeln durchlöcherteres Verbotsschild wie »eine äolische Alarmanlage«. Roger Deakin zeigt, nicht untypisch für viele Beiträge zum britischen Nature Writing, daß ein Blick für die Natur durchaus vereinbar ist mit diversen Betätigungen in der Landschaft – man denke etwa an Chris Yates' Bücher über das

Fischen – und daß in jedem unscheinbaren Tümpel und Wassergraben, selbst vor der eigenen Haustür, eine aufregende Welt verborgen liegt.

Roger Deakin: Logbuch eines Schwimmers. Aus dem Englischen von Andreas Jandl und Frank Sievers. Matthes und Seitz, Berlin 2015.

Gefieder wie teebeflecktes Papier

Helen Macdonalds preisgekrönter Bericht über die Zähmung eines Habichts

Die Passanten bleiben stehen oder drehen sich erstaunt um, wenn die Frau mit ihrem Habicht auf dem Arm herumläuft, wenn sie ihn, wie es in der Fachsprache heißt, ›abträgt‹. Mitten in der Universitätsstadt Cambridge geschieht diese so fremdartige wie erhabene Begegnung des Menschen mit einem Tier, die nichts gemein hat mit den klischeehaften Freundschaftsbanden, von denen mancher Roman handelt. Helen Macdonalds *H is for Hawk*, in Großbritannien mit mehreren Literaturpreisen bedacht, gibt einen Einblick in eine wilde Andersheit, die gleich nebenan und mitunter sogar in uns selbst lauert. Mal schnörkellos flott, mal lyrisch und still, berichtet das Buch von Freiheit, von Seelenqual und von Trauer.

Schon seit Kindertagen begeistert von der Falknerei, spürt Macdonald nach dem plötzlichen Tod ihres Vaters, eines berühmten Photographen, daß ein Habicht all das ist, »was ich sein wollte: ein Einzelgänger, selbstbeherrscht, frei von Trauer und taub gegenüber den Verletzungen des Lebens«. Ein abgerichteter Vogel, der aus freien Stücken zurückkommt, wäre ein symbolischer Ersatz des niemals wiederkehrenden Vaters und würde eine »neue und bewohnbare Welt« erschaffen. Was zunächst leicht nach einem psychologischen Rührstück klingt, stellt sich bald als gefährlicher Trip in neue Wahrnehmungsweisen und seelische Untiefen heraus. Denn während der Vogel seine Scheu verliert, wird die Frau immer ›unzivilisierter‹.

Mit poetischer Anmut beschreibt Macdonald ihren Habicht namens Mabel: »Ihre Federn hatten einen deutlich wahrnehmbaren prähistorischen Geruch, der mir pfeffrig und rostig wie Gewitterregen in die Nase stieg«, sie besitzen »die Farbe sonnenbeschienenen Zeitungspapiers, teebefleckten Papiers«. Das klingt zärtlich und zugleich befremdet, denn »Habichte sind schwierig« – nicht schwieriger jedoch als der Mensch. H steht für Habicht, H steht auch für Helen. Ihrer beider Leben begann in einer künstlichen Umgebung, Mabel mußte sich in einem Plexiglasten durch die Eierschale kämpfen, Helen hat ihre ersten Wochen »in einem Inkubator voller Schläuche und unter künstlichem Licht verbracht«. Trotz solcher Gemeinsamkeiten trennt die beiden Geschöpfe zuletzt aber eine kreatürliche Kluft.

Habichte als Zeichen sozialen Standes waren im frühneuzeitlichen England keine Seltenheit, bis die Jagd mit dem Gewehr die Beizjagd ablöste. Für Macdonald markieren die Vögel ein heute insgesamt verändertes Verhältnis zur Landschaft, denn es gibt »keine unberührte Wildnis wie ein Berggipfel, eher eine morsche Wildnis, in der sich die Menschen und das Land zur Fremdheit verschworen haben.« Zum Verstehen gehört es, die Beschränkung im »reservierten, distanzierten Blick des modernen Naturliebhhabers« durch intensiv gelebte Nähe auszuweiten und zu überwinden. Dann ist ein Tier imstande, die unbekannte, magische Landschaft in vertraute Orte »voller Erinnerungen und Bedeutung« zu verwandeln.

Ist die Natur des Habichts eine andere als die Natur des Menschen, trennt sie doch manchmal nur wenig. Zu den faszinierendsten Stellen des Buchs gehören jene, in denen die Autorin mit einer Mischung aus Abscheu und tiefer Befriedigung ihrem Habicht beim Töten der Beute hilft. Dabei will sie nicht die Fehler von T.H. White wiederholen, Autor des berühmten fünfteiligen Romanzyklus *Der König auf Camelot*, der in *The Goshawk* vom Bemühen berichtet, einen Habicht den eigenen Erziehungsidealen unterzuordnen – und dabei kläglich scheitert: »Sein junger deutscher Habicht stand für all die dunklen, anrühigen Begierden, die White seit Jahren zu verdrängen suchte.« Macdonald dagegen berücksichtigt das Wesen des Habichts, versagt ihrerseits indes bei der Bekämpfung eigener Verlustgefühle.

Rasch driften die beiden Welten wieder auseinander. Macdonalds Wunsch, unsichtbar zu sein und aus der Deckung heraus zu beobachten, weicht dem Kommunikationsbedürfnis. Erstaunt registriert sie bei der Lektüre von J.A. Bakers Klassiker *Der Wanderfalke* das »furchtbare Verlangen des Autors nach Tod und Vernichtung« – statt der grandiosen Feier wilder Schönheit, die er tatsächlich zelebriert. Die menschenleeren Landschaften des Buchs ängstigen sie ähnlich wie ihre eigene Menschenscheu, und die Begegnung mit dem Kreatürlichen wird als »Flucht in die Wildnis« gedeutet. Nicht die Natur, sondern andere Menschen besitzen das tröstende Heilmittel. Am Ende stellen sich die dunklen, widersprüchlichen Triebe als Symptome einer Depression heraus, die durch Medikation behandelt werden kann. Wildheit und Zähmheit geraten in eine Balance, bei der sich der Abstand zwischen Habichtweibchen und Frau wieder vergrößert. »Ich erkenne jetzt, daß ihre Welt nicht die meine ist, und ein Teil von mir ist erstaunt, daß ich so etwas je denken konnte.«

Macdonald bewältigt ihre Trauer, ihre Beziehung zu dem Habicht jedoch, die sie »an den Rand des Menschseins« geführt hatte, ist nun einer

eher handzahmen Beziehung gewichen. Nur für einige kostbare Augenblicke hat sich der Autorin – und mit ihr auch für die Lesenden – eine unbekannte Welt eröffnet. Jetzt verharrt der Habicht wieder in jenem gewöhnlichen, distanzierten Blick: »Wir sollten ihre Unmenschlichkeit zu schätzen wissen, weil das, was sie tun, nichts mit uns zu tun hat.« Der außergewöhnliche Gemütszustand hat eine außergewöhnliche Begegnung mit dem Wilden ermöglicht, vielleicht erschreckend, doch auch tröstlich anders. Wer die Natur trifft, muß riskieren, einen Teil von sich selbst aufzugeben.

Helen Macdonald: H wie Habicht. Aus dem Englischen von Ulrike Kretschmer. Allegria Verlag, Berlin 2015.

Keine Orte für Idyllensucher

Robert Macfarlane erkundet die Wildnisse Englands

Man lasse sich nicht irritieren von dem retroartigen Schriftzug des Titels auf dem Cover, Robert Macfarlanes *Karte der Wildnis* ist ein frisches, aktuelles Buch, das allemal das Zeug zu einem modernen Klassiker des englischen Nature Writing hat, denn es verbindet den persönlichen Erlebnisbericht mit essayistischen Überlegungen, poetischen Beschreibungen und breit gefächelter Belesenheit. Macfarlane betont, daß er keine »Abgesänge auf die Wildnis« habe schreiben wollen, obwohl ihm das allmähliche Verschwinden der letzten wilden Orte in Großbritannien bewußt ist und die Gefährdung durch Umweltverschmutzung und Klimawandel »gravierender und mannigfaltiger als je zuvor«. Wenn er trotzdem gelegentlich hinweist auf das, was bereits für immer verloren ist, hebt er dazu nicht den moralischen Zeigefinger, sondern zählt nur die betrüblichen Fakten auf, um sich dann umso intensiver der vorhandenen Schönheit zuzuwenden, da erst sie die Defizite spürbar macht.

Großbritannien wurde im Laufe seiner Geschichte dermaßen durch Besiedlung und Ausbeutung des Bodens geprägt, daß man noch vor wenigen Jahrzehnten die Wildnis endgültig für tot erklärt hatte. Darum skizziert Macfarlane einen Gegenentwurf zum modernen Straßenatlas, auf dem jene verbliebenen Flecken verzeichnet sind, die eine andere Art der Annäherung, Wahrnehmung und Zeitrechnung erfordern, als die nach wirtschaftlichen Erwägungen und verkehrstechnischem Nutzen konzipierten Karten. Er stellt dabei fest, daß die wilden Orte zwar unbestreitbar schrumpfen, es sie dennoch weiterhin gibt: die Insel Ynys Enlli, den Talkessel von Coruisk, das Rannoch Moor, die Kiesnehmung Orford Ness, jede mit ihrem ganz eigenen überraschenden Reiz. Vielfalt zu dokumentieren ist Macfarlanes unausgesprochenes Ziel, er besucht morphologisch unterschiedliche Landschaftsformen, reist zu verschiedenen Jahreszeiten, unternimmt eine Nachtwanderung, erklimmt Berge, taucht in Seen, klettert auf Bäume, stapft über Salzmarschen und übernachtet unter Steinsäulen.

Zugleich ist das Buch ein rührendes Zeugnis seiner tief verbundenen Freundschaft mit Roger Deakin und ein kleines Requiem auf den Autor bewegender und eminenter Bücher wie *Waterlog* und *Wildwood*, der »im Alter von dreiundsechzig Jahren in jenem Haus, das er achtunddreißig

Jahre zuvor um sich herum gebaut hatte«, der Walnut Tree Farm, seinem Krebsleiden erlag. Durch Deakin, Begleiter auf mehreren Reisen dieses Buchs, erhält Macfarlane einen wesentlichen Anstoß, der seine Definition von Wildnis nachhaltig beeinflussen sollte. Denn lange schien sie ihm nichts zu sein als einzelne »Orte irgendwo weit im Norden, winterlich, unermesslich, fernab, urwüchsig, die dem Reisenden mit ihrer Rauheit alles abverlangten. Der Schritt in eine solche Wildnis war für mich der Schritt hinaus aus der Menschheitsgeschichte.« Deakins Ansichten jedoch, die sich Macfarlane sukzessive zu eigen macht, verwerfen solche traditionellen, eindeutig eskapistisch gefärbten Ideen.

Als Macfarlane zu Beginn seines Berichts auf eine Buche in einem Wald südlich von Cambridge klettert, ist er getrieben vom »sehnsuchtsvollen Wunsch, anderes zu sehen als ständig Glas, Ziegel, Beton und Asphalt«, entzogen für einige Augenblicke allen »Ansprüchen der Stadt«. Deakins Lehre nun besteht in einem weitaus radikaleren Perspektivenwechsel: Nicht allein das Unwegsame, die Herausforderung, der unberührte, menschenleere Ort stehen synonym für Wildnis, vielmehr trägt jedes kleine Areal bereits den Keim der Wildnis in sich. Als die beiden einmal in Irland gemeinsam bäuchlings über den Rand einer Felsfläche blicken, ist die Überraschung groß: »Was wir sahen, war ein echter Dschungel. Kleine Wälder aus Farn, Moos und Blumen wuchsen in den Spalten – allein auf den wenigen Metern, die wir überschauen konnten, gediehen im Schutz der Kluftkarre Hunderte von Pflanzen.«

Über Dorset ist ein ganzes Netz von Hohlwegen geworfen, deren älteste in die frühe Eisenzeit zu datieren sind. Jahrhundertlang benutzt, erodierten sie sich so tief in den Boden, daß die umgebende Landschaft sie allmählich überragte. »So kommt es, daß die Hohlwege inmitten der intensiv genutzten Agrarflächen Englands ein versunkenes Labyrinth von Wildnis bilden.« Die beidseits wachsenden Hecken, »Irokesenfrisuren der Felder«, spornen Macfarlane an, die ungemein rege Welt in ihrem Inneren zu erkunden und zu einem »Erforscher des nahegelegenen Unentdeckten« zu werden. Nicht nur geographisch, auch zeitlich hat ein solcher Maßstabwechsel Konsequenzen: »Für mich spielte in die Wildheit einer Landschaft stets die Gravitationskraft ihrer geologischen Vergangenheit – das nachhallende Echo ihrer Erschaffung durch Feuer und Eis.« Doch nun ist sie »geprägt von der Jetztzeit, und von Prozeßhaftigkeit. Sie existierte in einer permanenten, fruchtbaren Gegenwart«.

Natur ist nichts für Idyllensucher, selbst dort, wo sie nicht offensichtlich vermüllt ist, wird man mit ihrer oftmals grausamen geschichtlichen

Dimension konfrontiert. Das erklärt Macfarlanes großes Interesse an der Herkunft von Landschaftsnamen, denen er jüngst ein ganzes Buch gewidmet hat, die wunderbaren *Landmarks* (2015). Macfarlane nähert sich einer Landschaft niemals naiv und bloß emotional, sondern betreibt eine Art *deep mapping*, eine kulturhistorische Tiefenlotung, die Schilderungen aus persönlicher Anschauung mit profundem Wissen über botanische, geologische und viele andere Aspekte verwebt. Seine Bemerkungen etwa über die Besiedlung der Inseln durch Mönche und ihre Empfänglichkeit für landschaftliche Details allen Härten zum Trotz, über die Toten der Hungersnöte im Burren an der Westküste Irlands, über den Bergsteiger W.H. Murray, den die Erinnerung an seine schottische Heimat das Gefangenenerlager im Zweiten Weltkrieg überleben läßt, über den Dichter Ivor Gurney, die Lake Poets, den Maler Samuel Palmer und dessen Dämmerungsbilder zeigen, daß Natur heute kaum ohne die Anwesenheit des Menschen zu denken ist.

Macfarlanes *Karte der Wildnis* stellt sich zuletzt heraus als ein Plädoyer für einen nachbarschaftlichen Umgang mit einer Natur als »Wildnis des natürlichen Lebens, die reine Kraft der andauernden, lebendigen, chaotischen, organischen Existenz. Diese Wildnis war nicht von Schroffheit bestimmt, sondern von Üppigkeit, Vitalität, Vergnügen«. Zudem ist es mit seinen originellen Metaphern (»Hinter uns glommt rot die späte Sonne im Abendnebel wie das Auge eines alten Sperbers«) ein schönes Beispiel für die nicht geringen literarischen Ansprüche, die das britische Nature Writing durchaus zu bedienen weiß. Die deutsche Übersetzung liest sich ausgezeichnet, nicht zuletzt, weil sie Macfarlane gedrängten Stil nicht zwanghaft nachahmt. Bleibt nachzutragen, daß die Liste der weiterführenden Literatur am Schluß des Buches für die deutsche Ausgabe leicht gekürzt wurde; dafür liegt die Qualität der Abbildungen deutlich höher als bei der Originalausgabe von 2007.

Robert Macfarlane: *Karte der Wildnis*. Aus dem Englischen von Andreas Jandl und Frank Sievers. Matthes und Seitz, Berlin 2015.

Wer heute nach Neuland sucht, muß in die Tiefe steigen
Roberts Macfarlanes erstaunliche Unterwelten

Sternenlose Flüsse und mitteilungsfreudige Pilze, unsichtbar durchs Gestein wandernde Partikel und Katakomben voller Schädel, gefräßige Gletschermühlen und Gräber für eine verstrahlte Zukunft: Die Erdkruste ist viel mehr als nur ein Puffer zwischen der bewohnbaren Oberfläche und dem heißen Kern, denn sie beherbergt die seltsamsten Orte und Geschöpfe, eine nächtliche, lichtlose Zone, dem allgemeinen Bewußtsein verborgen und den Blicken der meisten Menschen entzogen.

»Manchmal – wenn wir Glück haben, ein- oder zweimal im Leben – begegnen wir einer Idee, die den Boden unter unseren Füßen ins Wanken bringt«, schreibt der britische Naturschriftsteller Robert Macfarlane. Und manchmal, könnte man den Gedanken fortsetzen, treffen wir tatsächlich auch auf Bücher, die eine ähnliche Wirkung haben. Macfarlanes *Im Unterland* ist eines davon, weil es einen Ariadnefaden durch die Labyrinth der unterirdischen Welt legt und damit unsere Sicht auf die Dinge beträchtlich erweitert. Naturkunde ist indes keine Geheimwissenschaft, sie kann bereits vor der Tür beginnen. Im Epping Forest innerhalb des London umschließenden Autobahnringes etwa erfährt Macfarlane, wie das »Internet der Bäume« funktioniert, die Kommunikation und der Nahrungsaustausch der Bäume untereinander mithilfe von sogenannten Mykorrhizapilzen. Und die neun kleinen Quellen, die auf einem Kreidehügel südlich von Cambridge entspringen, gemahnen ihn an die Gewässer, die im Karst ganze Bergmassive durchströmen und unterirdische schwarze Strände produzieren.

In diesem Karst durchwandert Macfarlane eine vom Zweiten Weltkrieg beschädigte, kontaminierte Landschaft und findet erschreckende Hinweise auf einen noch immer schwelenden Haß. Im Anthropozän ist die Natur nicht von geschichtlichen Ereignissen zu trennen, doch beides, Natur und Geschichte, müssen irgendwann in ein maßvolles Verhältnis gesetzt werden: »Liest man den Ort indes nur im Zeichen seiner dunklen Geschichte, verweigert man ihm die Möglichkeit eines zukünftigen Lebens, der Wiedergutmachung und Hoffnung«, schreibt Macfarlane und schlägt den »unterbrochenen Blick« vor, welcher die hellen Seiten berücksichtigt.

Nicht alle von Macfarlane besuchten Orte sind dermaßen aufgeladen. In einem Labor in Yorkshire suchen Physiker einen Kilometer unter der Erde nach Beweisen für Dunkle Materie, die Aufschluß über die Gestalt des Universums geben könnte. Der Abstieg in die Tiefe soll zu den Anfängen von allem zurückführen. Doch es geht auch weniger kosmisch: In einer Gletschermühle am Knud-Rasmussen-Gletscher im Nordwesten Grönlands gibt das Eis Auskunft über die geologische und klimatische Vergangenheit der Erde.

Dagegen gemahnen die Gräber und Felszeichnungen in den Höhlen der Mendip Hills und auf den Lofoten an das Ende der physischen Existenz. Die Unterwelt vergißt nämlich nichts, ein Langzeitgedächtnis, das der Mensch mitgeformt hat. Unter Paris sind die verzweigten Schächte des Kalksteinabbaus noch immer zugänglich, wenn auch nur für geübte Urban Exploreres, denen sich der Autor mit Skepsis und Neugier für einige Tage anschließt. Und im vermeintlich ewigen Eis legt der Klimawandel die Anlagen des Kalten Kriegs ebenso frei wie die eingeschlossenen Rentierleichen – und mit ihnen die lange unschädlichen Milzbranderreger.

In vielem erinnert die abgeschottete, unerforschte Welt unter der sichtbaren Oberfläche dem menschlichen Unterbewußtsein, denn in beidem existieren ebenso Orte komplexer Schönheit wie die Dinge, die besser im Verborgenen bleiben sollten. Höhlen unter der Erde können das Totengedenken bewahren, aber auch Samenbanken für den Fall einer Katastrophe oder den Müll des Atomzeitalters, so wie die Schächte im finnischen Olkiluoto, eine Sicherheitsverwahrung jener Dinge, die wir allzu gern aus dem Gedächtnis streichen wollen.

Macfarlane zeigt, daß die alte Vorstellung einer Hohlwelt, in der sich unermeßliche Schätze befänden, ihre moderne Ausprägung in den Erdölbohrungen hat, »die Geschichte einer erbarmungslos beschleunigten Ressourcengewinnung, begleitet von kleinen kompensatorischen Erhaltungsmaßnahmen und elegischen Liedern«. Die in die Unterwelt getriebenen Tunnel und Bohrlöcher haben eine Länge von fünfzig Millionen Kilometern und den »Planeten wahrhaftig in eine hohle Erde verwandelt«. Der Blick in den Untergrund wird somit zu einem Blick in unseren eigenen Abgrund. Immer wieder stellt Macfarlane deshalb die Frage: Sind wir gute Vorfahren?

Veränderungen geschehen längst nicht immer nur zum Guten. »Sozialstalgie bezeichnet ein modernes Gefühl der Unheimlichkeit, bei der ein vertrauter Ort durch Klimaveränderung oder Konzerne unkenntlich wird«, auch dies eine Auswirkung des Anthropozäns, die selbst vor verbor-

gensten Orten nicht innehält. Wer in die Tiefe steigt, entwickelt aber ein anderes Zeitgefühl, denkt in anderen Zeiträumen, wird sensibler dafür, was die Gegenwart der Zukunft vererbt, beispielsweise das kuriose neuartige Plastiglomerat, »ein hartes Gebilde aus Sandkörnern, Muschelschalen, Holz und Tang, zusammengehalten von verschmolzenem Plastik«.

Macfarlanes artistische Kombination aus Sach- und Abenteuerbuch gleicht selbst einem Labyrinth, in dem Erlebtes und Angelesenes, reportagehafter Bericht und poetische Beschreibung, Fakten und Reflektionen in schneller Folge aufeinanderstoßen. Das zu lesen ist mitreißend wie die Karstflüsse und lädt doch immer wieder auch zum Verweilen, Staunen und Nachdenken ein, denn die Welt unter unseren Füßen ist ziemlich lebendig und eines gewiß nicht: ein dauerhaftes Grab für die Gegenwart. Denn nichts läßt sich hier verstecken, es kehrt zurück und ist auch in der Zukunft noch genauso gegenwärtig wie heute.

Robert Macfarlane: Im Unterland. Eine Entdeckungsreise in die Welt unter der Erde. Aus dem Englischen von Andreas Jandl und Frank Sievers. Penguin Verlag, München 2019.

Schönheitsflecken auf der Haut des Mysteriums

Das amerikanische Nature Writing und die Faszination des Ortes

Angesichts wiederholter Versuche der amerikanischen Regierung, den Natur- und Klimaschutz auszuhebeln, fühlt man sich an Hölderlins berühmtes Diktum erinnert, daß, wo Gefahr sei, auch das Rettende wachse. Die in den letzten anderthalb Jahrhunderten beinahe überbordende Fülle an Dichtungen, an essayistischer und wissenschaftlicher Prosa über die Natur in den Vereinigten Staaten verdankt sich nicht allein der Faszination der unterschiedlichen Landschaften, sondern oftmals auch ihrer Bedrohung durch kommerzielle Ausbeutung. Das Nature Writing trägt gewiß zur Sensibilisierung der Öffentlichkeit bei, da es vor allem in Großbritannien und in den USA auf eine längere Tradition zurückblicken kann. Im deutschsprachigen Raum hingegen existiert es als literarisches Genre, von wenigen Ausnahmen abgesehen, nicht, deshalb wirken Bemühungen, bereits die *Erwähnung* von Natur im Text als Nature Writing zu generieren, ein wenig retortenhaft. Viel eindrucksvoller sind drei Neuerscheinungen, die – wenig überraschend – aus Nordamerika kommen.

Mit Edward Abbeys *Die Einsamkeit der Wüste* liegt ein moderner Klassiker endlich in deutscher Übersetzung vor. »Das ist der schönste Ort auf Erden«, ruft Abbey enthusiastisch, als er Ende der 1950er Jahre eine Stelle als Ranger im Arches-Nationalpark in Utah antritt. Sein Buch atmet zugleich poetischen Geist und erzählerischen Überschwang, sei es bei der Darstellung der Gesteinsformationen, eines unzähmbaren Pferdes oder einer Flußfahrt im Glen Canyon (vor seiner Flutung, die Wallace Stegner so eindrücklich beschrieben hat). Die Einsamkeit der Natur ist die Hoffnung für den Städter. Deshalb fordert Abbey in polemischer Schärfe einen stärkeren Naturschutz, beweist in seinem Engagement aber bewundernswerte Toleranz jenseits von Einsiedlertum: »Ein Mensch kann ein Liebhaber und Verfechter der Wildnis sein, ohne jemals in seinem Leben die Grenzen des Asphalt, der Stromleitungen und der rechtwinkligen Flächen zu verlassen.«

Das Genre des Nature Writings zeichnet sich durch eine Mischung verschiedener Elemente aus. Erzählerische und beschreibende Passagen stehen neben wissenschaftlich fundierten Darstellungen und philosophischen Betrachtungen, ohne daß sich daraus der geringste stilistische

Bruch ergäbe. Doch den meisten Texten ist eines gemeinsam: die Faszination des Ortes. Je kleiner der Ort, desto detaillierter und facettenreicher meist die Beobachtung.

Annie Dillard ist eine der anregendsten amerikanischen Autorinnen. Ihrem Gedichtband *Tickets for a Prayer Wheel* (1974) folgte noch im gleichen Jahr *Pilger am Tinker Creek*, ein weiterer Klassiker des Naturgenres, der jetzt, leider nur kartoniert, neu aufgelegt wurde. Kühn gehen hier poetische Beschreibungen, Erinnerungen, Reflektionen, Lektürebemerkungen – von John Ruskin bis Rutherford Platt – eine höchst erfolgreiche Symbiose ein. Der Wald, die Wiese, der Teich, die Ufer am Tinker Creek sind Ausgangspunkte für einen Lobgesang auf die Schönheiten und Schrecken der gesamten Schöpfung. Erkennbar orientiert sich das Buch am Jahreslauf vom Winter zum Herbst, doch Dillard büstet diese konventionelle Darstellung kräftig gegen den Strich, indem sie dem Staunen über die zunehmende Fruchtbarkeit der Natur – »Unser Leben ist eine schwache Spur auf der Haut des Mysteriums« – sogleich den metaphysischen Schrecken darüber folgen läßt. Die Brutalität von Vermehrung und Lebenserhaltung kulminiert im Konflikt des Menschen: »Wir sind also moralische Geschöpfe in einer unmoralischen Welt.«

Daß sich das Nature Writing um aktuelle, gesellschaftlich relevante Themen drehen kann, zeigt der Naturforscher Bernd Heinrich, berühmt für seine Bücher über Raben, Bäume und Jahreszeiten. Im Kindesalter mit den Eltern in die USA ausgewandert, in späteren Jahren dann stark mit seiner Hütte in Maine verbunden, reflektiert Heinrich ausgehend von zahlreichen, sehr anschaulichen Beispielen über die Frage, was Wanderung und Heimat im Tierreich bedeuten. Im Kontext der Globalisierung definiert er Heimat letztlich so: »Unser Heim ist dort, wo das, was wir tun, Konsequenzen hat« — positive wie negative.

Allen drei Autoren ist die intensive, lebhafte Abbildung von Flora, Fauna und Landschaft gemeinsam. Sie erinnern an unsere Lebensgrundlagen, reduzieren die zivilisatorische Überheblichkeit auf ein gesundes Maß und lehren Aufmerksamkeit für den Zusammenhang der kleinen Dinge. In einem Punkt jedoch offenbart sich ein geschlechtstypischer Unterschied: Für Abbey und Heinrich ist die Jagd ein Instinkt, der mit Rausch und Befreiung verbunden ist, schrecklich doch notwendig, wohingegen Dillard deutlich sensibler auf den Tod von Lebewesen reagiert. Das Nature Writing läßt beide Sichtweisen ohne Wertung zu. Jeder Leser, jede Leserin mag selbst entscheiden, was ihm oder ihr sympathischer erscheint.

Edward Abbey: Die Einsamkeit der Wüste. Eine Zeit in der Wildnis. Aus dem Englischen von Dirk Höfer. Matthes & Seitz, Berlin 2016.

Annie Dillard: Pilger am Tinker Creek. Aus dem Englischen von Karen Nölle. Matthes & Seitz, Berlin 2016.

Bernd Heinrich: Der Heimatinstinkt. Das Geheimnis der Tierwanderung. Aus dem Englischen von Hainer Kober. Matthes & Seitz, Berlin 2016.

Ein ziemlich menschlicher Vogel

Ambrose G.H. Pratts Liebeserklärung an den Prachtleierschwanz

In Olivier Messiaens letztem Orchesterwerk *Éclairs sur l'Au-Delà* basiert der gesamte dritte Satz auf den Gesängen des Leierschwanzes, denen der Komponist auf einer Australienreise anlässlich seines 80. Geburtstags gelauscht hatte. Die gewaltigen Klangkaskaden, samt der für den Vogel typischen Tonrepetitionen im Xylophon, symbolisieren hier das bräutlich geschmückte neue Jerusalem aus der Offenbarung. Nicht weniger verzückt äußert sich auch Ambrose G.H. Pratt in seinem 1933 in Sydney erstmals erschienenen Bericht, engagierter Aufruf zum Naturschutz und enthusiastische Liebeserklärung in einem, der anhebt mit dem denkwürdigen Satz: »Eines der schönsten und seltensten und gewiß das klügste der wildlebenden Geschöpfe der Welt ist der Prachtleierschwanz.«

Die Leierschwänze oder *Menura* leben nur in bestimmten Gebieten Australiens, sie benötigen eine klar definierte Beschaffenheit des Geländes, »wo der riesenhafte *eucalyptus regnans* in hellen Scharen von den Rändern der Schluchten bis zu den Berggipfeln voranschreitet, sich majestätisch über allen niederen Gewächsen auftürmt, sie aber großzügig mit Raum versieht, damit sie unter dem Mantel seines Schattens gedeihen«. Den Gesang hatten damals viele aus der Ferne gehört, den Sänger selbst hingegen nur wenige gesehen. Pratt beginnt seinen Bericht deshalb mit der ungewöhnlichen Beziehung eines Exemplars dieses scheuen Vogels zur einsiedlerischen Farmerin Edith Wilkinson, die sein Verhalten genau beobachtete und eine wichtige Gewähnsfrau für ihn wurde. Mehrere Jahre lang besuchte ein *Menura*-Hahn, den Mrs. Wilkinson auf den Namen »James« taufte, die Farm, schaute ihr bei der Arbeit zu oder flog auf ihre Veranda, um dort, zuweilen sogar für Besucher, »ein wunderbares Konzert« zu geben, »wobei er zahlreiche Waldsänger nachahmte und oft auch das Liebeslied seiner eigenen Gattung vortrug«.

Die »Psychologie« und »Mentalität des Leierschwanzes« darzustellen, ist Pratts besonderes Anliegen, denn alles an ihm und seinem Verhalten scheint ihm merkwürdig, der Nestbau, die Abgrenzung der Reviere, das Paarungsverhalten, der vielgestaltige Gesang. Übergroße Empathie verleitet Pratt dazu, dem Leierschwanz beinahe menschliche Verhaltensweisen anzudichten: Das *Menura*-Männchen unterhalte die brütende Henne mit seinem Gesang, dessen Repertoire während der Schwanzmauser um neue

Nummern erweitert werde; das Zusammenleben der Geschlechter sei, obwohl in klare Aufgabenbereiche getrennt, sehr friedlich und liebevoll, nicht einmal gewaltsame Revierkämpfe kenne der Leierschwanz. Er sei monogam, kommunikativ, stets fleißig bemüht, sich im Gesang zu schulen, und besitze eine hochrangige Intelligenz, die ihn zu einem »der interessantesten und komplexesten lebenden Meisterwerke der Natur« mache. Kein Zweifel, für Pratt ist der Vogel eindeutig der bessere Mensch.

Der Verfasser meist seichter Abenteuerromane erweist sich als genauer Beobachter des Aussehens und Verhaltens der Prachtleierschwänze in Hinsicht auf Habitate, Mauser, Paarungsrituale, Nestbau und anderes. In der charmanten Mischung aus Fakten, bildhaften Schilderungen und erzählerischen Passagen gelingt es Pratt, den Leser für diesen außergewöhnlich begabten Vogel einzunehmen, auch wenn das eine oder andere Detail heute zum Schmunzeln einlädt. Rainer G. Schmidt hat mit *Menura* einen echten Schatz des Nature Writing gehoben, einfühlsam übersetzt und mit klugen essayistischen Anmerkungen versehen, die einige unbeabsichtigte Irrtümer und manche zeittypische Fehlinterpretation berichtigen. Eine beigefügte Aufnahme verschiedener Gesänge des Leierschwanzes runden dieses gelungene Buch, an dem kein Naturfreund vorbeigehen sollte, auch akustisch ab.

Ambrose G.H. Pratt: *Menura*. Prächtiger Vogel Leierschwanz. Aus dem Englischen und herausgegeben von Rainer G. Schmidt. Friedenaer Presse, Berlin 2011.

Superlativische Empfindungen

Die Tagebücher von Jürgen von der Wense

Als im Jahre 1987 ein schmales Bändchen mit Aphorismen und kurzer Prosa unter dem Titel *Epidot* erschien, war sein Autor solchermaßen in Vergessenheit geraten, daß ein Göttinger Germanistikprofessor ihn sogar für pure Fiktion hielt. Mit jeder weiteren Veröffentlichung bekam diese ungreifbare Gestalt klarere Konturen, traten Bruchstücke eines erstaunlichen Werkes oder eigentlich: Nicht-Werkes ans Tageslicht. Auf *Epidot* folgten *Blumen blühen auf Befehl* (1993), eine Collage von Zeitungsausschnitten, die die Dummheit und kulturelle Ignoranz der Nazizeit entlarvte, die *Geschichte einer Jugend* (1999), die aus Briefen und Tagebüchern Wenses Biographie bis etwa 1927 erschloß, und schließlich die prachtvolle, editorisch vortreffliche zweibändige Werkausgabe *Von Aas bis Zylinder* (2005), die ausgewählte Briefe nach dem Prinzip eines stichwortartigen Inventars zusammenstellte, wie dies Wense für sein nie beendetes »All-Buch« vorschwebte. Diese Publikationen belegten, daß Jürgen von der Wense zum ungeheuren Geheimvorrat jener deutschen Dichtung gehört, die abseits medialer oder universitärer Aufmerksamkeit existiert; sie belegten, daß Wense ein Kosmos für sich war: ein Sätzemeißler und Wortziseleur, Ekstatiker, Rebell, vogelfreier Wanderer, Bürgerschreck, Tausend-sassa, Tonsetzer und Modenzertrümmerer, Faktensammler und Wunderverschleuderer, lupenscharfer Beobachter und haltloser Fabulierer seines Lebens.

Die *Wanderjahre* schließen direkt an die *Geschichte einer Jugend* an. Der Titel ist kaum als bildungsbürgerliche Anspielung auf den Entwicklungsroman zu verstehen, sondern als buchstäblich physische Erfahrung, die freilich ins Metaphysische reicht, eine Forderung und Überforderung des Körpers, durch die die Spürkräfte des Geistes sensibilisiert werden sollen. Nach unsteten Jahren hatte sich Wense zunächst Kassel, dann ab 1940 Göttingen als festen Wohnsitz, als Ausgangspunkt seiner Wanderungen durch die Mittelgebirge erwählt. Von hier aus hat er das südliche Niedersachsen vom Hils bis zum Harz, das Eichsfeld, Westfalen bis nach Paderborn und Soest, das nördliche Hessen bis hinunter nach Wetzlar durchstreift, insgesamt Tausende von Kilometern. Doch Wense war mitnichten ein Naturschwärmer: »Wandern ist der Gegensatz von Spazierengehen, es ist Landnahme und Eroberung.« Er verleibte sich die Gegenden anhand

von Meßtischblättern ein, ausgestattet mit einem beinahe enzyklopädischen Wissen um Geologie, Meteorologie, Landesgeschichte, Stadtgeschichte, Hausgeschichte und welthistorische Hintergründe.

Der Begriff ›Einzelgänger‹ verliert durch Wense an Abstraktion. Wense hat sich früh von seinem Adel, von bürgerlichen Verpflichtungen losgesagt, angewiesen zeitlebens auf finanzielle Unterstützung durch Gönner und wohlmeinende Freunde, um in aller Einsamkeit eine Art Gottesdienst für einen sich in der und durch die Natur manifestierenden Gott zu feiern, um einen Lobgesang auf die Schöpfung anzustimmen, die er bis in ihre kleinsten Pfade und Verästelungen auskundschaften und verzeichnen will. Der Textkorpus, den Wense hinterlassen hat – die Rede ist von bis zu 30.000 beidseitig beschriebenen Blättern –, hat einige Wurzeln in der romantischen Tradition, weist aber vor allem tief in die Postmoderne. Das Fragmentarische, Unfertige, Niemals- zu-Beendende findet seine Entsprechung in einer ständig in schöpferischem Wandel begriffenen Welt, für die es eine Metapher darstellt. Doch wo die Romantiker das Fragment zur Kunstform erhoben, entsteht es bei Wense aus der schlichten Unmöglichkeit, die Fülle des Stoffes überhaupt zu bändigen. Wense erschafft aus den Bruchstücken ein Verweissystem, eine private Intertextualität, die alles mit allem verbindet, so daß schließlich auch die verschiedenen Textformen hinsichtlich ihres Werkcharakters gleichberechtigt sind. So stehen in den *Wanderjahren* stehen Brief, Tagebuchaufzeichnung, ausformulierter Text, Materialsammlung, Notat unvermittelt nebeneinander, weil Wense alles, was er schrieb, mit dem selben Enthusiasmus beseelt hat. Ein Brief ufert da nicht selten zur Abhandlung aus, ein Tagebucheintrag kann das gleiche Gewicht wie ein Werkfragment bekommen. Der Schwerpunkt des Bandes liegt indes auf landeskundlichen Exkursen beispielsweise über Karlshafen, Kassel, Göttingen (»Die Stadt mit den unsympathischsten Menschen in Deutschland«), Einbeck, Bursfelde, das Paderborner Land, die Meßtischblätter Rheinhausen und Hedemünden; daneben aber finden sich auch Bemerkungen über das Wetter, den Katholizismus, das Wandern, Berge und Natur, japanische Dichtung, die Rig-Veda, und kurze Erläuterungen Wenses über die Symphonien Bruckners und Mahlers, als Einführungen für jüngere Bekannte gedacht. Das alles stellt freilich nur einen Teil seiner Arbeiten und Interessen dar, wie aus der minutiösen Auflistung des Nachlasses in Michael Lisseks Biographie zu ersehen ist (»*Lass uns immer aufbrechen und nie ankommen*«. *Zu Werk und Leben Hans Jürgen von der Wenses (1894-1966)*. Revonnah, Hannover 2003).

Für Wense wird ein konkreter Ort zu einem universalen. Das Leine-Tal etwa »ist das Mittelstück der großen Störungslinie Oslo – Basel« und reicht bis nach Afrika hinunter. Auf der West-Ost-Achse liegt diese Gegend an einstigen wichtigen Handelsstraßen, die bis nach Asien führten. Trotz der Faktenfülle, die Wense ausbreitet, ist seine Wahrnehmung der Welt immer eine dichterische, eine Trennung zwischen Naturwissenschaft und Kunst existiert für ihn nicht, im Werk verbinden sich Fakten und subjektive Beschreibungen zu einer faszinierenden Melange. Landschaftseindrücke, die mit dem Innenraum des Dichters korrespondieren, regen ihn immer wieder zutiefst auf und regen ihn zu mächtigem Wortgetümm an. In Regenfronten und Unwetterstürmen fühlt Wense sich wohl (»ein hochmusikalisches Gewitter in wirklich hinreißender Instrumentation«); das Zentralgestirn wird mit schönstem expressionistischem Vokabular geschildert: »In der fortgezogenen Wolken- und Wetterdecke erschien eine böse mordrote Gorgo, die Sonne, ohne tröstende Strahlen, wie gegorenes Feuer, erloschen.« Oder: »Diese dröhnende blaue Sonne, dieses öde Licht, das alle Formen zerwusch – so stieß ich zum Himmel grobe Drohungen, Flüche und Verwünschungen aus, wenn er sich nicht bewölkte, würde ich – darauf zogen wie riesige Wickingerschiffe weiße Cirren auf mit eingepanzerten Steven.«

Es gelingt dem Herausgeber Dieter Heim, die vom Werk ausgeschrittenen Wege zur Biographie Wenses zu fügen, denn Leben und Werk durchdringen sich in seinem Falle aufs Innigste. Und Dieter Heim ist es auch zu verdanken, daß wir Wense nicht nur als Gelehrten und feurigen Sprachentfacher, sondern auch in seiner Wut, seinen bitteren Verurteilungen, seinen Widersprüchen, Zweifeln und Ängsten erfahren dürfen. Wense neigte nämlich mitunter stark dazu, sich in seinen Texten zu inszenieren, zu stilisieren, sich als Entdecker und Erforscher des bisher nicht oder zu unrecht viel zu wenig Beachteten zu rühmen, sich in einem Pathos des Überschwangs zu verlieren, in einer schwer erträglichen Egomane, die, so darf man sicherlich mutmaßen, ein notwendiges Gegengewicht zu seiner Einsamkeit abseits der Moden war, über die er immer wieder Flüche von geradezu alttestamentarischer Wucht ausstößt: »Die Menschen wissen nicht mehr, was Kunst ist, nämlich nicht Strebertum und ein korrektes Modell, sondern Mysterium und die tiefste Andacht. Der ganze Mensch ist die Grundlinie des Lebens, die ganze Welt unser Lebens-*Lied*. Gott genügt: Summe meines Lebens...« Wense konnte, wollte sich keinem Kulturbetrieb unterordnen, der auf Eitelkeit und Schnellebigkeit beruht. Zum

Teil liegt Wenses Werk-Verweigerung wohl auch in der Einsicht begründet, daß ein Buch, wie es seinen Idealen entspreche, keine ernsthaften Chancen beim zeitgenössischen Interesse fände.

Schon 1933 notierte er im Tagebuch: »Schauerlich diese neue Religion: es gibt keinen Gott als den Staat.« Dem Wahnsinn der Zeit hat er sich durch Wanderungen entzogen, dem Rassenhaß hat er seine völkerverbindende Übersetzungsarbeit und ethnologische Forschung in den Tiefen der Bibliotheken entgegengesetzt. Die »große Krankheit dieses Krieges« ist freilich nicht an ihm vorbeigegangen: der Einzug zum Arbeitsdienst bereitet ihm Qualen, hält ihn von seinen Arbeiten ab. Von seiner täglichen Belastung überfordert, zwingt er den Krieg in einen kosmischen Kontext, in große geschichtliche Vorgänge, die das Schicksalhafte manchmal über die konkrete Not der Menschen stellt. Wense deshalb als modernen Aussteiger zu bezeichnen, würde bedeuten, ihn durch die Hintertür doch wieder für den Kulturbetrieb salonfähig zu machen. Die kompromißlose Hingabe an das Werk, das er als bedingungslose Hingabe ans Leben gesehen haben dürfte, macht wiederum das Werk selbst einzigartig: Es ist ein Beispiel dafür, wieviel in den Dingen steckt, wenn man sie mit wachem und wissendem Blick betrachtet. In seiner enthusiastischen, ekstatischen Hingewandtheit zu den Dingen der Welt bemächtigen sich Wense meist superlativische Empfindungen: »Einer der seligsten, ungeahnt tiefsinnigsten Tage meines Lebens!!« (10.10.37), »Einer der intensivsten Tage meines Lebens« (28.10.1946), »Dieser Tag einer der bedeutungsvollsten meines Lebens« (April 1949). Immer wieder begegnet ihm vollkommen Ungeheures, das ihn zu Umbrüchen hinreißt, sein bisheriges Werk anzweifeln, wenn nicht sogar verwerfen läßt. Die Konstante in Wenses zweiter Lebenshälfte, die die *Wanderjahre* dokumentieren, ist allerdings tatsächlich das Wandern. Noch in seinem letzten Brief an Dieter Heim, dem vielleicht ergreifendsten Abschiedsbrief der Weltliteratur, schreibt er im Krankenbett: »Worte dahin, Musik fort, ich denke nur an Wandern, wandern über die Erde, die auch wandert durch die ewig wandernde Welt. Immer aufbrechen, niemals heimkommen. Die Wolken sind das letzte im Leben...«

Jürgen von der Wense: *Wanderjahre*. Herausgegeben von Dieter Heim. Matthes & Seitz, Berlin 2006.

Der Menschenfreund

Warum es sich lohnt, Johann Peter Hebel zu lesen

Es ist erstaunlich, daß sich ein eher unauffälliger und bescheidener Klassiker wie Johann Peter Hebel bis heute anhaltender Beliebtheit erfreut, nicht weniger erstaunlich als die Tatsache, daß bislang keine vollständige kritische Ausgabe seiner Werke vorliegt. Man denkt sofort mit Erschrecken daran, welche bedeutenden anderen Klassiker aus offensichtlich rein finanziellen Gründen auf eine solche Edition bisher überhaupt verzichten mußten, und stellt sich grausend vor, welche Desiderata dann in der Zukunft für viele unserer gegenwärtigen Schriftsteller wahrscheinlich aufklaffen werden. Der Göttinger Wallstein Verlag hat Johann Peter Hebel nun zumindest eine kommentierte Lese-Ausgabe seiner sämtlichen Werke und Briefe mit einem verlässlichen Wortlaut und in Originalorthographie zu einem mehr als attraktiven Preis gegönnt. Mit Ausnahme der Predigten, Rätsel und Scharaden, bei denen nach Ansicht der Herausgeber nicht nachweisbar ist, daß Hebel »im Sinne einer Autorisierung beteiligt war«, enthalten die sechs Bände die umfangreichste Publikation seiner überlieferten Texte –: und das allein ist Grund genug, wieder einmal an diesen wundersamen Autor zu erinnern.

Der Klassiker als olympisch enthobene Gestalt? Keineswegs. Johann Peter Hebel muß ein in vieler Hinsicht sympathischer, umgänglicher, humorvoller Mensch gewesen sein, folgt man den neueren und noch immer unbedingt empfehlenswerten Biographien von *Heide Helwig* und *Bernhard Viel*, die beide zum 250. Geburtstag des Dichters im Jahre 2010 erschienen sind, aber sicherlich eines war er nicht: bloß ein schlichter, biederer, vom Katheder herunter moralisierender Schulmeister und Theologe. Das zeigt sich schon früh, in den ersten erhaltenen Versen, denn niemand, dem humorige Selbstkritik nichts bedeutet, würde seinem Schulfreund beim Abschied die folgenden drolligen und doch tiefmelancholischen Zeilen ins Stammbuch schreiben:

Ich bin hier in der Fremde
Und habe nur e i n Hemde
Wenn das zur Wäsche springt
So lieg ich in dem Bette
Wie Phylax an der Kette
Bis man mirs wider bringt

Das sind natürlich keine für die Ewigkeit oder auch nur einen größeren Leserkreis gedachten Zeilen, aber sie werfen ein erhellendes Licht auf den Autor, damals achtzehn Jahre alt, ein Vollwaise, finanziell teilweise von Gönnern abhängig, die seine Laufbahn als Theologe befördern wollten und zuletzt enttäuscht wurden, weil Hebel nichts weniger wollte als ein Pfarramt, auch wenn er sich dies später als Idyll imaginierte. Erstaunlich allemal, mit welchem renitentem Selbstbewußtsein der junge Mann seine Karriere in Richtung eines Schulamts zu lenken wußte. Selbst als Leiter des Gymnasium illustre in Karlsruhe blieb ihm der Witz nicht im Halse stecken, wie das ganz auf die Praxis der lateinischen Übersetzung ausgerichtete »Stilbuch« beweist, in dem sich neben Belehrungen, Sprichworten, wissenswerten Fakten zuweilen eine sprachlich surreale Groteske findet:

Es wird manchem Menschen leichter, ein schweres Unglück zu ertragen als ein leichtes. Hättest du das Licht nicht ausgelöscht, so wäre deine Schrift nicht ausgelöscht worden. Sieben ist eine ungleiche, aber eine heilige Zahl. Eins dazu oder davon, wird's gleich. Gleich und gleich gesellt sich gern. Gleiche Brüder, gleiche Kappen. Wer kann alle Berge gleichmachen? Die Sonne geht auf, das Gras geht auf, die Türe geht auf, das Geschwür geht auf. Sechzig Kreuzer gehen auf den Gulden. In manchem Hause gehen alle Tauge 60 fl. [Florin] auf. Alten Leuten behagt alter Wein. Künftigen Herbst werde ich dich in den Herbst einladen.

Ein bedeutendes Werk braucht nicht unbedingt den Input mondäner Umtriebe, es entsteht genauso, und oft noch besser, in räumlichen Beschränkungen. Hebel betrachtete der Weltweite allerdings weder gleichgültig noch interesselos, wie seine Exzerpthefte und das posthume Verzeichnis seiner Bibliothek zeigen, selbst hat er aber die Gegend zwischen Karlsruhe und Basel nicht überschritten, im Gegensatz übrigens zu seinem herumgekommenen Vater, und sich eher in der Kunst der philosophischen Kopffahrten geübt.

Wo der Dengele-Geist in mitternächtige Stunde
uffem silberne Gschir e goldeni Sägese denglet,

beginnt das Gedicht »Die Wiese«, bei der es sich nicht um ein Rasenstück, sondern um einen Fluß handelt. Dieses stellt nicht nur ein wichtiges Beispiel für die Belebung des Dialekts als Literatursprache dar, sondern ist auch typisch für die genaue Beschreibungs- und Beobachtungskunst des Autors, der sich hier das Muster des Bildungs- und Entwicklungsromans der Goethezeit zunutze macht und auf den Fluß überträgt, verdichtet zur Großmetapher auf die Welt als Gottes Schöpfung, betrachtet vom genauen Blick des beobachtenden Naturforschers. Denn Geographie und Geologie gehörten zu seinen Steckenpferden wie die alten Sprachen, am intensivsten aber hat Hebel die Menschen studiert – und durchschaut.

Die kleinen Prosastücke für den »Rheinländischen Hausfreund« dringen ins weltliche Getümmel, entlarven die Triebe, Illusionen, falschen Begierden und Hoffnungen, ohne sich über die Gefühle der Menschen lustig zumachen. Ja, sie sind menschenfreundlich, vielleicht auch gerade deshalb, weil sie niemanden schonen. Hebel versteht es, für den einfachen Leser zu schreiben, doch ist seine Prosa deshalb noch lange nicht schlicht, im Gegenteil, die skizzenhaften Striche enthüllen eine bestürzende Abgründigkeit, regen ihrer Doppel- und Dreifachbödigkeit wegen zum kritischen, aufklärerischen Nachdenken an. Man kann hier sicherlich auch Hebels pädagogischen Eifer am Werk sehen, mehr noch aber den Gemmenschleifer äußerst aparter Kurzprosa. Dabei verdanken sich die Beiträge zum »Rheinländischen Hausfreund« – der schlicht »Badischer Landkalender« hieß, ehe Hebel aufgezwungenermaßen die Redaktion übernahm – gar keinem primären inneren Antrieb, sondern entstanden aus der Notwendigkeit, den Kalender zu füllen (und die Zensurinstanzen nicht allzu sehr in Rage zu versetzen). Äußere Zwänge, wenn sie auf eine vorhandene innere Disposition treffen, sind offenbar manchmal bessere Motoren als das eruptive Bedürfnis nach Selbstäußerung.

Obwohl theologisch versiert, war Johann Peter Hebel ein Aufklärer und kritischer Geist ganz eigener Art. Die Wahrheit hatte Priorität und war oberstes Ziel, doch sie galt nur solange, bis sie durch eine andere oder bessere Wahrheit ersetzt werden konnte und mußte. Auch Hebels Lektionen in Toleranz und Menschenliebe sind nicht mit der Zeit gealtert, sie wirken noch immer frisch, als sei es ihm gelungen, seine Feder in den Brunnen der ewigen Gültigkeit zu tauchen. Freilich ist Hebel kein politischer Feuerkopf, der nach Umsturz giert, ihm ist mehr nach Ausgleich und Friedfertigkeit zumute, notfalls auch um den Preis persönlicher Nachteile, was ihm manche Zeitgenossen verübeln haben. Hebel provoziert nicht

willentlich, sein Mittel ist die Politik der kleinen Schritte, der Veränderung von innen heraus.

Mitleid mit den vom Schicksal körperlich und geistig Benachteiligten und ironische Aufdeckung der menschlichen Schwächen sind die Schwerpunkte der Kalendergeschichten für den »Rheinländischen Hausfreund«, Trost und Anleitung für ein größeres Publikum, aber eben auch literarische Meisterwerke im Kleinformat. Sie zeigen, wie man aus Alltagsbanalitäten mittels Sprache philosophische Gedanken über die *condicio humana* mit Tiefgang zimmert. Bieder oder naiv sind diese Erzählungen allemal nicht, man denke an die »gräuliche Geschichte«, die »durch einen gemeinen MetzgerHund ist an das Tageslicht gebracht worden«, wo nicht nur besagter Metzger gewaltsam zu Tode kommt, sondern auch das eigene Kind, das Zeuge des Mordes wurde, dem Profitstreben geopfert wird, eine Story, die an schmutzigem Realismus und Brutalität sicherlich ihresgleichen in der Literatur nicht nur der damaligen Epoche sucht.

Neben allerhand faktischen Belehrungen über das »Weltgebäude« ist der »Hausfreund« bemüht, auch in religiösen Angelegenheiten ein tolerantes, aufgeklärtes Weltbild zu verbreiten. Der Prophet Mahomed ist in der gleichnamigen Geschichte »sanftmüthig« und lehrt durch sein gelebtes Beispiel – er geht zum Berg, der nicht zu ihm kommt –, daß man nicht auf Wunder hoffen, sondern selbst tätig werden soll. Und immer wird in den unruhigen Zeitläuften die Flüchtigkeit und Endlichkeit einer sich erneuernden Natur thematisiert, die sich »zu einem großen unbekanntem Ziel« entwickelt. Die kurze Skizze »Die Ruine« aus dem Jahr 1811 z.B. ist in ihrem fragmentarischen Charakter überaus poetisch; sie schließt mit der apokalyptische Ausmaße einnehmenden Vanitas-Zeile:

Auch die Erde wird einst Ruine seyn unter den Sternen. Der Mond ist vielleicht schon.

Die beiden Briefbände, die im Wortlaut der Ausgabe von Wilhelm Zentner folgen, sind nicht nur eine Beigabe zum »eigentlichen« Werk, sie sind Bestandteil, ergänzen und erläutern es zugleich. So wird die philologische Neugier in Hinsicht auf die Entstehung der Texte und deren biographische Umstände ebenso bedient wie die anekdotische Leselust. Man kann sich das Vergnügen vorstellen, mit dem die jeweiligen Empfänger diese Briefe gelesen und vielleicht auch im Freundes- und Familienkreis vorgelesen haben, denn Hebel hat nicht mit launigen Anekdoten und lustigen Beschreibungen gespart. Allerdings muß man oft schon sehr genau lesen,

etwa wenn Hebel nach einem Rezitationsabend mit der gefeierten Schauspielerin Henriette Hendel so aufgeregt ist, daß er beim Rauchen eine Balkontür mit dem Fenster verwechselt und beinahe hinausstürzt – abgehandelt wird das in wenigen Sätzen, doch die Frage, ob erotische Verwirrung oder der unbewußte Wunsch nach Flucht aus der Abendgesellschaft die Ursache sind, beschäftigt den Leser noch lange.

Johann Peter Hebel: Gesammelte Werke. Kommentierte Lese- und Studienausgabe in sechs Bänden. Herausgegeben von Jan Knopf, Franz Littmann und Hansgeorg Schmidt-Bergmann. Wallstein Verlag, Göttingen 2019.

»Aber sie können mich nicht brauchen«

*Rüdiger Safranski schreibt über Friedrich Hölderlin – mit
durchwachsenem Ergebnis*

Nein, der richtig große Wurf ist es nicht geworden. Wie könnte es denn auch? Natürlich ist es allzu verständlich, daß Verlage stets hoffen, ein Anschub durch Jubeltage und magisch beschworene Jahreszahlen bewirke deutlich höhere Verkaufszahlen. Wenn man also schon die Gelegenheit nutzen wollte, an Friedrich Hölderlins Geburtstag vor 250 Jahren im März 1770 zu erinnern, dann hätte man gleich ein umfangreicheres Buch wagen sollen als das nun von Rüdiger Safranski vorgelegte. Es ist nicht schlecht, im Gegenteil, es ist ein gut lesbares und erhellendes Buch, aber eben nicht der richtig große Wurf, weil man ihm an vielen Stellen anmerkt, daß es überstürzt auf das Datum hin konzipiert wurde. Aber ist Hölderlin tatsächlich *noch* weiter »ferngerückt« als andere »Klassiker«, so daß man glaubt, ihn jetzt gesondert heranholen und die Frage stellen zu müssen: »Erreicht er uns noch, und erreichen wir ihn?«

Safranskis »Biographie« verschiebt die genauere Chronologie in die »Zeittafel« am Ende und betrachtet die Ereignisse vor allem hinsichtlich der inneren Entwicklung des Dichters. Eine Großbiographie, die ältere Bemühungen ersetzen würde, liegt somit noch immer nicht vor. Wer also mehr Details, Namen, Daten, Fakten und Hintergründe erfahren möchte, kann auch weiterhin nicht auf die Biographie von Pierre Bertaux aus dem Jahre 1978 oder auf verschiedene Monographien verzichten, etwa »*Dort drüben in Westphalen*«. *Hölderlins Reise nach Bad Driburg mit Wilhelm Heinse und Susette Gontard* von Erich Hock oder *Hölderlins Elegie »Brod und Wein«* oder »*Die Nacht*« von Wolfram Groddeck, beide leider nicht in Safranskis Literaturverzeichnis aufgeführt. Für ein lebendiges Bild reichen die Einlassungen jedoch, man bekommt eine plastische Vorstellung von Hölderlin, ohne daß ihm das Rätselhafte und im letzten Grund nicht Erklärbare genommen wird. Spekulationen geht Safranski sehr behutsam nach, verwirft sie indes zum Glück nicht pauschal. Bertauxs These vom edlen Simulanten, der seinen Wahnsinn nur spielt, um sich vor drohender Inhaftierung zu schützen, teilt Safranski nicht: Der Hölderlin von den Ärzten attestierte Wahnsinn habe zwar seinem Schutz gedient, aber zerrüttet sei die Seele dann wohl doch gewesen. Allerdings wäre die von dem Pharmakologen Reinhard Horowski kürzlich aufgebrachte und allemal ernst-

zunehmende Theorie, Hölderlin sei während seiner Behandlung im Autenriethschen Klinikum mit Kalomel (Diquecksilberdichlorid) mißtherapiert, sprich: unwissentlich vergiftet worden, zumindest einer Erwähnung wert gewesen, denn sie versöhnt die unterschiedlichen Positionen über die Grenzen des Genius ein wenig miteinander.

Safranski konzentriert sich auf die philosophischen Grundlagen von Hölderlins Dichtung und deren anfängliche Zerrissenheit zwischen Abstraktion und Anschauung. »Die Hymnen der Tübinger Zeit sind so hoch angesiedelt, dass sie weder gedankliche Deutlichkeit noch sinnhafte Anschaulichkeit gewinnen und das lyrische Ich ohne Lebensbezüge scheint«, konstatiert Safranski, dem die frühe Dichtung auch ansonsten eher epigonal erscheint, abhängig besonders vom Vorbild Schillers –: dieser Befund ist bei oberflächlicher Betrachtung nicht vollends von der Hand zu weisen, doch rechtfertigt es das Verdikt kaum, denn auch aus der Nachahmung – und was für eine kühne, Schiller sogar dreist korrigieren wollende Nachahmung ist das! – können bedeutende Texte entstehen. Im Spätwerk sind es vor allem die berühmten Gedichte »Brod und Wein« und »Andenken«, die Safranski voller Bewunderung genauer unter die Lupe nimmt. Allerdings ist die Entscheidung, sie vollständig zu zitieren, insgesamt etwas problematisch, da sie sich ohne weiteres anderswo nachlesen ließen (immerhin erstreckt sich allein der Abdruck von »Brod und Wein« über sechseinhalb Druckseiten). Sehr schön faßt Safranski auch die Intentionen der verschiedenen Fassungen des Romans *Hyperion* und des Schauspiels *Empedokles* zusammen und stellt sie in ihren politischen Kontext.

Überhaupt gehören zu den Tugenden des Buchs die kluge Einschätzung der Sachverhalte und die mit essayistischem Schwung in nüchternpräzisem Stil erläuterten poetologischen Überlegungen Hölderlins. Illustrativ schildert Safranski, wie aus der Sprachüberfülle allmählich ein Sprachmangel und am Ende gar ein nur selten durchbrochenes Verstummen wird. Hölderlin im Tübinger Stift in Gesellschaft von Hegel und Schelling, Hölderlin auf der Suche nach Anerkennung und Auskommen, Hölderlins Ablehnungen und sein Scheitern (»Aber sie können mich nicht brauchen«), Hölderlin im Turm unter Obhut des Schreinermeisters Zimmer –: hier nimmt die Gestalt des Dichters greifbarste Züge an, ohne daß sich Safranski indessen in romanhafte Ausschmückungen verliert. Der Freund Isaak von Sinclair und die Geliebte Susette Gontard, durchaus schillernde Gestalten, verbleiben dagegen leider in eher bläßlichen Umrissen. Gerade bei den späten Hymnen, die ohne die beiden letztlich wohl undenkbar wären, hätten einige Überlegungen zu den Fragmenten und

unvollendeten Gedichten sowie über deren editorische Problematik, aus der völlig unterschiedliche Darstellungsweisen resultierten – man denke an die Texterschließungen von Dieter E. Sattler und Dietrich Uffhausen –, das Buch sicherlich sinnvoll ergänzt.

Generell hätte eine Notiz zu den Ausgaben nicht geschadet; denn der Wechsel zwischen den zitierten Quellen dürfte dem weniger kundigen Leser kaum plausibel sein. Nirgends wird das Eilfertige des Buchs so deutlich, wie im Umgang mit den Zitaten. Sie sind oft recht ausführlich – selbstverständlich hört man Hölderlins Briefe gern im O-Ton! –, aber muß man sie mehrfach wörtlich wiederholen? Ärgerlicher ist eine gewisse Schludrigkeit, die sich z.B. darin zeigt, daß bei manchen Gedichten auf die typische Einrückung der Zeilen verzichtet wurde oder daß sich Sachfehler eingeschlichen haben. So wird etwa irrtümlich behauptet, die erste Strophe von »Brod und Wein« sei unter dem Titel »Der Weingott« veröffentlicht worden, also unter dem Titel des ersten Entwurfs, zwei Seiten später führt Safranski jedoch korrekt aus, diese Strophe sei unter dem Titel »Die Nacht« erschienen (als Hölderlin bereits im Turm saß); doch bei dem anschließenden Abdruck der vollständigen Elegie unterschlägt der Autor die wichtige Information, daß es sich hierbei um die sogenannte *erste* Reinschrift handelt, nämlich die überarbeitete Version von »Der Weingott«, und nicht um die z.T. erheblich im Wortlaut abweichende *zweite* Reinschrift, die natürlich ebenfalls »Brod und Wein« lautet.

Safranski endet mit einem Abriss der späteren Rezeptionsgeschichte, die eine posthume Erfolgsgeschichte ist; und hier zeigt sich eine der Stärken des Buchs: die raffende Zusammenschau, verbunden mit subjektivem Zugriff. Ja mag sein, hätte Safranski anders gewichtet, hätte stattdessen einen Essay über Hölderlin mit biographischen Zügen und philosophisch-geschichtlichen Einlassungen geschrieben, wäre es dem Projekt wahrscheinlich besser bekommen. Nun muß man andererseits zugute halten, daß sich Safranskis Hölderlin-Buch gegen einige Konkurrenten jüngsten Datums zu behaupten hat, etwa die (andere Schwerpunkte setzenden, andere Zugänge nutzenden) Biographien von Jürgen K. Hulthenreich und Eberhard Rathgeb, auch gegen den brillanten poetischen Essay von Karl-Heinz Ott, der zeitgleich im Hanser Verlag erschienen ist. Für Einsteiger und alle, die ihre oberflächlichen Kenntnisse zum Jubeljahr nur einmal rasch auffrischen wollen, ist Safranskis *Hölderlin* sicherlich eine lohnende Lektüre. Aufregende neue Einsichten bietet er dagegen nur sehr selten.

Rüdiger Safranski: Hölderlin. Komm! ins Offene, Freund! Biographie.
Hanser Verlag, München 2019.

»Wir spinnen Luftgespinste«

Die Matthias-Claudius-Biographie des Musikwissenschaftlers

Martin Geck

Matthias Claudius, der sich selbst ›Asmus‹ nannte und als kritischer Wandsbecker Bote verstand, nach seinem Wohnort vor den Toren Hamburgs, muß ein überaus sympathischer Mann gewesen sein – zumindest bis zu seinem 49. Lebensjahr, folgt man Martin Geck, Professor für Musikwissenschaft an der Technischen Universität Dortmund, der sich nach Bach, Schumann und Wagner in seiner neuen Biographie nun dem großen »Unzeitgemäßen« des achtzehnten Jahrhunderts zugewandt hat. Matthias Claudius starb vor zweihundert Jahren, am 21. Januar 1815 am Jungfernstieg im Haus seiner Tochter Caroline, die ihm das große Wohnzimmer mit Blick auf die Alster freigeräumt hatte. Dieses Datum erklärt vielleicht, warum bereits drei Jahre nach der hervorragenden Biographie von Annelen Kranefuss (2011) eine weitere erscheinen durfte. Man kann und sollte jedoch beide mit gleichbleibendem Interesse hinter- oder nebeneinander lesen, denn es ergeben sich, abgesehen von den unvermeidlichen Lebenskoordinaten, nicht allzu viele Wiederholungen.

Geck wählt bewußt einen anderen Zugang als Kranefuss – ihre Darstellung nämlich verknüpft die biographischen Umstände mit den historischen, gesellschaftlichen und literarischen, Geck hingegen konzentriert sich etwas stärker auf die Persönlichkeit und den Charakter, wobei er einen besonderen Schwerpunkt auf die raffiniert eingesetzte Volkstümlichkeit des Liedschaffens legt. Kranefuss ist um eine möglichst sachliche, objektive Schilderung bemüht – was der guten Lesbarkeit keinen Abbruch tut –, Geck scheut sich nicht, einige subjektive Noten und empathische Spekulationen einzustreuen; diese sind allerdings wenig aufdringlich und bezeugen die starke Wirkung, die Claudius heute noch mit manchen Texten ausübt, zumal wenn sie Rückschlüsse über deren Verankerung im Kulturgut gestatten.

Sehr anschaulich werden die dichterischen Anfänge des 1740 geborenen Matthias Claudius geschildert, der sich zunächst, wie man von einem Pastorensohn erwartete, für ein Theologiestudium einschrieb, nach einem Jahr aber zur juristischen Fakultät wechselte, um Kameralwissenschaften zu studieren – »[a]llerdings ist Claudius von den neuen Fächern nicht begeistert; seine Leidenschaft gilt jedenfalls der schönen Literatur«.

Er verläßt die Universität ohne akademischen Grad, nimmt eine Sekretärstelle an, wird aber bereits nach einem Jahr wieder arbeitslos. Man spürt, daß hier einer von früh auf mit den gesellschaftlichen Erwartungen hadert und lieber mittellos ist, als in einem stupiden Job zu versauern. Das Glück kommt ihm in Gestalt von Vermittlungen zuhilfe: Vom einfachen Beiträger der Hamburger »Adreß-Comtoir-Nachrichten« führt der Weg durch allerhand Widrigkeiten zum Redakteur und Herausgeber des »Wandsbecker Bothen«. Dort wird er hinter humoristischer Maske zum erklärten Verfechter von Toleranz und Menschenliebe, wenngleich innerhalb der Grenzen seiner hohen Religiosität.

Im Juli 1775 ist Claudius wieder ohne feste Anstellung. Er muß einen Posten in Darmstadt übernehmen, auf dem er sich wegen seiner Aufrichtigkeit keine Freunde macht. Eine schwere Baufellentzündung, die genau am Tag seiner Kündigung ausbricht, läßt sich unschwer als psychosomatisches Zeichen deuten. Zurück in Wandsbeck plagen ihn die üblichen Geldsorgen, die üblichen Anbiederungen. Doch ist dies nur die eine Seite des Matthias Claudius, die andere: der immer mehr geachtete Dichter, der sich kühn in verschiedene literarische Dispute einmischt, etwa in den Religionsstreit zwischen dem Hamburger Hauptpastor Johann Melchior Goeze und Julius Gustav Albert, wobei Claudius »sich in beide Kontrahenten hineindenkt« und »mit dem Aufruf zu gegenseitiger Toleranz endet« – und der Familienmensch, der sich oft entgegen der Norm verhält, indem er zum Beispiel in abgeschabtem Morgenrock Besucher empfängt oder vorm Haus mit seinen Kindern auf dem Rasen tollt, sehr zum Ärgernis der vorbeiflanierenden Bürger.

»Claudius [ist] immer zufrieden und munter«, berichtete Johann Heinrich Voß, das änderte sich aber mit dem Ausbruch der französischen Revolution und deren Folgen. Claudius vertrat konservative Positionen, wurde unleidlicher, halsstarrer, wettete stärker als zuvor gegen die ihm unerträgliche Freigeisterei und machte sich, in seiner Verzweiflung, sogar für die Wiedereinführung der Pressezensur stark. Die Aufklärung konnte er nicht mehr mittragen, sie führte in seinen Augen zur Auflösung der Ordnung mittels Gewalt und gefährdete die metaphysische Dimension des Menschen. Martin Geck macht diese verschiedenen, widerstreitenden Charakterzüge des Dichters nachvollziehbar und zeigt, um Verstehen bemüht, seine dichterischen Stärken und menschlichen Schwächen. Mit dem Gefühl, nicht mehr in die eigene Zeit zu gehören, nimmt auch Claudius' literarische Eleganz ab, bitter und dogmatisch werden die Texte. Doch mit einigen Liedern ist er unbedingt auf der Höhe seiner Epoche,

hat originelle Beiträge geleistet – keiner sang zuvor ein solches Lob des Winters –, die zum dauerhaften Bestand der deutschen Lyrik bis heute gehören.

Zwar hat Geck mit seiner Darstellung keine neue Forschungsarbeit geleistet, aber die bisherige umsichtig zusammengefaßt. Auf jeden Fall gelingt es seinem Porträt, ein lebhaftes Schlaglicht auf diesen namentlich wohlbekanntem, aber nur wenig gelesenen Autor zu werfen, der hinter aufgesetzter Naivität scharfe Kritik äußern kann und bei all seiner (heute zuweilen befremdlichen) Widersprüchlichkeit mehr zu bieten hat als das (genau besehen höchst erstaunliche) Lied vom aufgegangenen Mond, zum Beispiel zeitkritische Zeilen wie diese aus dem Gedicht »Der Schwarze in der Zucker-Plantage«:

Weit von meinem Vaterlande
Muß ich hier verschmachten und vergehn,
Ohne Trost, in Müh' und Schande –

Ohhh die weissen Männer, klug und schön! –
Und ich hab den Männern ohn' Erbarmen
Nichts gethan –

Martin Geck: Matthias Claudius. Biographie eines Unzeitgemäßen. Siedler Verlag, München 2014.

An den Honigtöpfen der Worte

Biographien von Waldemar Bonsels und Rudolf Borchardt

In den besten Fällen sind Biographien nicht nur chronologische Verzeichnisse von privaten Ereignissen und anekdotischen Vorkommnissen, sondern zeigen darüber hinaus den Charakterwandel ihrer Protagonisten im oder gegen den Strom der Zeitläufte. Auf den ersten Blick verbindet den Erfolgsschriftsteller Waldemar Bonsels und den verquerten Polyhistor Rudolf Borchardt wenig bis nichts. Doch ihre Lebensdaten liegen so dicht beieinander und in besonders brisanten Epochen der deutschen Geschichte, daß sich ein zweiter, vergleichender, Blick allemal lohnt – auf die Unterschiede, aber auch, überraschenderweise, auf die Gemeinsamkeiten. Bei den vorgestellten Biographien liegt ein starker Fokus auf dem Verhältnis der Dichter zur Politik, und beinahe exemplarisch zeichnen sich hier zwei Verhaltensmuster ab, die unter ähnlichen Bedingungen gegensätzlichere Bahnen kaum hätten einschlagen können.

Borchardt und Bonsels neigten zeitlebens dazu, die Fakten zu ihren Gunsten umzumodeln, es also – salopp gesagt – mit der Wahrheit nicht allzu genau zu nehmen. Sie inszenierten ihr Leben in hohem Maße und bogen & logen sich zurecht, was unter jeweils gegebenen Umständen ihrer literarischen Beförderung am sinnvollsten und erfolgversprechendsten schien. Anfang und Ende jedoch sind feste Größen, beinahe jedenfalls, denn nicht ganz ausgemacht ist, ob Waldemar Bonsels 1880 oder erst 1881 im holsteinischen Ahrensburg, wenige Kilometer nordöstlich von Hamburg geboren wurde; er starb gewiß 1952 in Ambach, in seiner vielbesuchten Villa am Starnberger See, wie auch unbestreitbar bleibt, daß Rudolf Borchardt das Licht zu Königsberg im Jahr 1877 erblickte, während eines Besuchs der Eltern in ihrer Heimatstadt – die er, »nach kürzeren Aufhalten in der Kindheit lediglich 1927 für drei Tage besucht«, so Peter Sprengel. Er starb im Winter 1945 in Trins, einer damals rund 500 Einwohner zählenden Gemeinde im Geschnitztal am Brenner, nachdem man ihn und seine Familie aus einer angemieteten italienischen Villa vertrieben und im »Zwangstransport mit dem Charakter einer Deportation oder Strafmaßnahme« über die Alpen befördert hatte.

Das, was man im allgemeinen einen sympathischen, umgänglichen Menschen nennt, ist Borchardt wohl nie gewesen. Man darf, muß sogar, trotz aller Achtung, die man vor seinem Werk empfindet, zu einem un-

gnädigen Urteil kommen, jedenfalls wenn man Sprengels Darstellung folgt. Waldemar Bonsels dagegen wird von seinen Zeitgenossen, vor allem den Frauen, als mondän und einschmeichelnd empfunden, doch auch das ist, im Rückblick von Bernhard Viels Biographie, größtenteils nichts als inszenierter Hochmut: »Stilisiert hat sich Bonsels von Anfang an: als Weltmann, als Dandy, als einsamkeitsliebender Gottsucher, als Denker mit nach innen und ins Unendliche gerichtetem Blick.« Bonsels und Borchardt haben beide nicht vor zahlreichen Affären zurückgeschreckt, die von viriler Überheblichkeit geprägt waren. Seine bitterarme Geliebte Paula Ludwig speiste der Großverdiener und Moralprediger Bonsels mal mit 20, mal mit 50 Mark ab, bescheiden wenig, gemessen an einem Vermögen, das sich auf rund 100.000 Mark belief. Borchardt, der stets unter Geldnot litt, die zu regelmäßigen Zerwürfnissen mit der Familie führte, verlockte die Frauen hingegen mit einer Erziehung zur Ehe nach seinen Vorstellungen, denn er betrachtete sein gesamtes Tun, ausgenommen die »persönlichste Poesie«, als eine Lehrtätigkeit.

Daß Biographie und Werk zu trennen seien, ist ein bekannter Topos der Germanistik – jedenfalls in vernünftigen Maße, denn irgendwo berühren sie sich schließlich doch. Bonsels vertrat zeitlebens ein konservatives Weltbild, das er allerdings mit modernen Mitteln bestritt, wobei er sich nicht scheute, etwa in *Menschenwege* (1917), unverhüllt aus dem Geiste der Romantik zu schreiben, zumindest was ein gewisses Stimmungsinventar angeht. Da ist er bereits seit Juni 1915 für das Kriegspresseamt tätig, das ihn nach Galizien schickt. Ein finanziell einträglicher Posten, der es ihm überdies erlaubt, für die deutsche Kultur und den deutschen Geist zu werben. Ganz leicht ist es dem »Kriegsidylliker« dann wohl doch nicht gefallen, sich zum Instrument der Propaganda zu machen, denn trotz gestrenger Zensur gelingt es ihm, einige Noten des Unbehagens einflechten. Grelle, schreiende, knirschende Schilderungen wie in Ernst Jüngers *Stahlgewittern* wird man aber nicht finden, erst recht nach dem Krieg nicht, als es galt, mit schöner, naturverbundener Kunst neuen Sinn zu stiften, weshalb Bernhard Viel ihn einen »kuschelweiche[n] Erfolgsdichter« nennt. Bonsels wandte der Politik entschieden den Rücken zu, da die göttlichen Naturordnungen nach seiner Auffassung beständiger seien als Gesellschaftsordnungen. Mit den drei *Mario*-Romanen (1928, 1930, 1937) führte er »geradezu den Gegentypus zum techno-faustischen Menschen vor«. Dabei erhält sein Protagonist sogar einige archaische, kriegerische Züge, die nicht weit von der faschistischen Idee des Willens entfernt sind.

Rudolf Borchardt dagegen hat einige Monate in den Schützengräben der Westfront verbracht, unterbrochen von diversen politischen Vorträgen, ehe er sich in die Verwaltung versetzen ließ – die Kriegsbegeisterung, die er mit manchen jüngeren Dichtern teilte, stellte sich dann, vor allem des vorausgehenden öden Drills wegen, wohl doch eher als patriotische Pflicht heraus, die mit Worten besser erfüllt war. Nach dem Ersten Weltkrieg schwelgte Borchardt dann in Haßtiraden gegen die Weimarer Republik: Reichstag, Parteien, Verfassung müßten verschwinden, »ein Collegium von fünf oder zehn Männern allerersten Ranges – die keineswegs fehlen, tutt'altro – muss das verkommene Land mit Feuer und Schwert regieren, unter Belagerungsparagraphen, mit Standrecht und Pranger und Spiessruten und Prügelstrafe«.

Die angemessene Regierungsform für den geistigen Adel, dem sich Borchardt zugehörig empfand, war, jenseits solcher oligarchischen Phantasien, unbedingt die konstitutionelle Monarchie, in deren Politik- und Wertesystem sich Bonsels ebenfalls heimisch fühlte. Die Republik stellte für Borchardt nur ein »Interregnum« dar, und dieser begriffliche Anklang an die deutsche Geschichte zeigt die durchaus komplexe und hochgebildete Argumentation, mit der der Autor seine Ideen verteidigte. Das reicht bis zu einem an Verblendung grenzenden Wirklichkeitsverlust, der nicht nur den nationalsozialistischen Antisemitismus deutlich unterschätzt, sondern auch die Ähnlichkeit mancher – freilich unter ganz anderen Vorzeichen – verwendeter Vokabeln mit der NS-Programmatik nicht erkennt. Trotz höchster Verachtung der »Strolchherrschaft« sah sich Borchardt noch nach 1933 zur Loyalität gegenüber Deutschland verpflichtet.

Bonsels hat es immer verstanden, seine Fahne in den Wind zu hängen, doch nie bekam dies stärker den Ruch der Anbieterung als während der Zeit des Nationalsozialismus. Als Hitler zum Reichskanzler gewählt wurde, hielt sich Bonsels vom Deutschen Reich fern, harrte auf Capri aus, weil er glaubte, die Deutschen würden sich nie »die Schande genannt Hitler gefallen lassen«. Als der »Spuk« nach drei Wochen nicht, wie angenommen, zerstoben war, sah sich Bonsels zunehmend unter Druck. Er mußte sich positionieren, da man seinem Werk vorwarf, es sei »unklar und undeutsch«. Zwar trat er nie in der NSDAP bei, doch die Flucht nach vorne an, indem er sich zu einem antijüdischen Artikel hinreißen ließ, der allerdings nur halbherzig klingt und eher kulturell als rassistisch zu argumentieren versucht. Nach dem Krieg wurde Bonsels gerade der einigen Nazigrößen gewidmete *Dositos*-Roman zum Verhängnis, der in manchen Punkten ohne weiteres ideologisch interpretiert werden kann. Doch Bon-

sels wäre nicht der Meister des »wabernden Weihrauchs«, ließe er sich rasch in die Enge treiben: Sofort deutete er das Buch um, nämlich zu einem entschiedenen Gegenentwurf zum Nazi-Regime.

Bonsels sah sich zeitweilig kurioserweise sogar mit dem Vorwurf des Nichtariertums konfrontiert; Borchardt dagegen versuchte schon lange vor dem Dritten Reich, seine jüdische Herkunft zu verschleiern, die seine Familie am Ende doch einholte. Ihn, der gerade der deutschen Sprachtradition hohen Wert beimaß, verdroß insbesondere, daß viele seiner Werke nur von jüdischen Kritikern rezipiert wurden, darunter Martin Buber, dessen gemeinsam mit Franz Rosenzweig begonnene (expressiv getönte) Übersetzung der »Schrift« Borchardts Intentionen der Gründung eines deutschen Nationalstils zuwider lief, da sie eine von der traditionsbildenden Luther-Übersetzung abweichende Sprache eröffnete. In diesem Sinne betrachtete Borchardt auch die Dichtung des Expressionismus selbst mit Ablehnung und Hohn: »der neue Pöbel mit einem Worte, blutjung, frech, wüst, vollkommen talentlos, lügnerisch, brutal, steht vor uns, und eh wir noch recht geschnitten haben sollen wir altes Eisen sein.«

Während Bernhard Viel den Leser mit einigen wichtigen Werken von Bonsels umrißweise vertraut macht, etwa durch die Analyse der *Biene Maja*, einem Erziehungsroman mit autobiographischen Elementen und einem zeittypischen heroisch-patriotischen Schluß, setzt Peter Sprengel oft die genauere Kenntnis der Texte voraus, die er dann allerdings klug im historischen Kontext verortet. So werden etwa die Gründe für den ungewöhnlichen Stil der *Comedia deutsch* durchaus nachvollziehbar, anderes dagegen bleibt eher blaß, so daß sich die Vielfalt und hohe Bedeutung von Borchardts Werk, gerade vor der Folie seiner charakterlichen Defizite, nicht immer vollends erschließt. (Wie gut sich Lebens- und Werkinformationen verbinden lassen, hat Ulrich Kittstein in seinem kürzlich erschienenen Mörike-Buch gezeigt, das ohne jegliche professorale Allüren auskommt, vorzüglich lesbar ist und selbst komplexe Sachverhalte spannend zu erschließen weiß.) Während Bonsels gerne zum Klischee griff, um wieder ein Buch abzuschließen, etwa bei der Amerikafahrt *Der Reiter in der Wüste* (1935), das für die Nazis dann letztlich zu freundliche Worte über das »Weltjudentum« enthielt, verzettelte sich Borchardt immer wieder, schnell von Ideen entflammt, so daß viele angekündigte Titel nie erschienen, ja nicht einmal begonnen wurden, anderes dagegen nie zuende geführt ist, als sei Arbeitsdisziplin, wie übrigens auch bei erwähntem Mörike, der Inspiration abträglich oder das Übermaß der interessanten Themen zu überwältigend für eine jeweils gründliche stoffliche Durcharbeitung.

Die rezensierten Biographien vertreten, auch wohl aus ihrem Gegenstand heraus, sehr unterschiedliche Zugänge. In Bonsels Leben scheint vieles ungeklärt, nicht dokumentiert, bewußt verschleiert, so daß Bernhard Viel zuweilen zu behutsamen erzählerischen Ausgestaltungen greifen muß. Manche Episode – etwa die Amazonas-Reise im Jahr 1924 zusammen mit einem Dokumentarfilmteam – bleibt darum leider im Halbdunkel einiger weniger Fakten. Dagegen läßt Rudolf Borchardts Vita nur wenige Lücken, Peter Sprengel kann ihr mühelos bis in einzelne Aufenthalte in Häusern folgen, deren Adressen uns nicht verschwiegen werden. Hier verliert sich der Biograph gelegentlich in Einzelheiten, die wohl für die Forschung, nicht aber für den Leser von Interesse sind. Wettgemacht wird das mit nachgerade haarsträubenden Entdeckungen: Daß nämlich ein Empfehlungsschreiben des Göttinger Professors Friedrich Leo eigenhändig von Borchardt gefälscht wurde!

Bonsels Werke, in der von seiner Witwe herausgegebenen Werkausgabe leicht gekürzt, wie eine versteckte Anmerkung in der Bibliographie verrät, wird man fortan mit sehr viel kritischerem Blick lesen, vollkommen abseits kindgerecht zugestutzter Verfilmungen. Und man darf gespannt sein, wie der Rechtsstreit um Borchardts nachgelassenen Tausend-Seiten-Roman »Weltpuff Berlin« ausgeht, einem Skandalon, das es in sich hat – identisch wohl mit der von Sprengel beiläufig erwähnten »Reihe äußerst freizügiger Erzählentwürfe«. Trotz ihrer unterschiedlichen Ansätze sind beide Biographien unbedingt lesenswert, zeigen sie doch einmal mehr, wie sehr Autoren in den Wechselfällen der Geschichte gefangen sind und auf welche Weise dies ihr Werk geprägt hat. Die Werke des Erfolgsautors sind, da in vielen Fällen allzu zeitnah, größtenteils vergessen, vielleicht nicht immer zu Recht, – die des Einzelgängers werden dagegen sicherlich noch eine längere Weile überdauern, auch wenn sie nach wie vor nur wenige Leser finden.

Peter Sprengel: Rudolf Borchardt. Der Herr der Worte. C.H. Beck, München 2015.

Bernhard Viel: Der Honigsammler. Waldemar Bonsels, Vater der Biene Maja. Matthes & Seitz, Berlin 2016.

Aus einer anderen Zeit gefallen

Friedhelm Kemp's Essays durchforsten die Weltliteratur

Friedhelm Kemp war offenbar ein Mann, der in einem heute kaum noch vorstell-, geschweige denn realisierbaren Sinn mit, in und für Literatur gelebt hat. Gleichsam wie Botschaften aus einer fremd gewordenen Zeit paradiesischer Gelehrsamkeit und weitgespannter Bildung kommen seine Essays auf uns, als ein Ruf, das genußvolle Wagnis der Lektüre einzugehen, aber auch als mahnendes Dokument dessen, was vor nicht allzu langen Jahren in den deutschsprachigen Zeitungen, die viele von Kemp's Texten zuerst veröffentlicht hatten, für ein intellektuell herausforderndes Niveau möglich war – und, andererseits, als ernüchternde Bilanz seiner auf halbem Wege an kulturell-politischen Veränderungen gescheiterten Herausgeberambitionen.

Die beiden Bände der *Geselligen Einsamkeit*, die nach vorsichtiger Einschätzung des Herausgebers Joachim Kalka nur ungefähr ein Viertel seines Werks umfassen, decken ein erstaunliches literarisches Territorium ab. Prokop von Templin, ein Barockprediger, dessen Gedichte Brentano für »Des Knaben Wunderhorn« bearbeitet hat, Rudolf Kassner, Theodor Däubler, Rudolf Borchardt, Peter Gan, Gertrud Kolmar, Konrad Weiß sind einige der deutschsprachigen Landmarken, ebenso wie heute Vielen nicht mehr ganz vertraute Namen: Ewald von Kleist – »kein großer, aber ein höchst liebenswürdiger und ein echter Dichter« –, Johann Heinrich Füssli, Otto zur Linde, Regina Ullmann oder Arno Nadel. Und natürlich fehlen die französischen Autoren nicht, die Kemp zum Teil selbst übersetzt hat, u.a. Yves Bonnefoy, Philippe Jaccottet, Saint-John Perse, Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé und René Char. Es fällt schwer, angesichts der vielen Namen nicht in bibliomane Verzückung zu geraten. Bekanntes neu ins Bewußtsein zu rufen und zu Unrecht vergessenen Namen posthume Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, scheint Kemp's vornehmliches Anliegen zu sein, stets mit der Verve des Enthusiasten, mit forciertem Urteil, aber ohne die schulmeisterliche Arroganz eines ihm in Viellesenheit durchaus verwandten Arno Schmidt.

Diese Essays stellen natürlich schon allein ihrer tiefen Kenner-schaft wegen ein pures Lesevergnügen dar, doch erfreuen sie darüber hinaus immer wieder durch eingestreute Betrachtungen allgemeinerer Natur. So findet sich etwa im Essay über den »Nutzen der Bibliothek« und

die daran geknüpfte Verwendung dieses Zitats bei Michel de Montaigne, Robert Burton und Peter Gan die folgende Reflektion eingeschaltet:

Klugheit, rechte Meinung, Erbauung und Nutzen – ein Autor, der uns dem näherbringt, verdient gelesen zu werden und deshalb in unserer Bibliothek Aufstellung zu finden. Ein Autor soll uns fördern (warum eigentlich nicht? warum sind wir so erpicht darauf, unverbesserlich zu bleiben?); die Bücher sind stumme Ratgeber, und als solche werden sie exzerpiert, werden ihre Kernsprüche von Generation zu Generation weitergegeben; ja, indem diese in den Wortgebrauch eingehen, werden sie sprichwörtliche Redewendungen und hören damit auf, strictu sensu Zitate zu sein.

Ob als Herausgeber von Anthologien oder von thematischen Buchreihen, ob als Rezensent oder Übersetzer, immer ging es Friedhelm Kemp in erster Linie um Vergegenwärtigung der Literatur, auch und gerade der älteren und ältesten; denn die Literatur hält, wie es im »Plädoyer für das Lesen« heißt, den Lesenden »die Gipfelmomente des Überblicks, des Überschwens« bereit, für die allerdings die, von Kemp mit heftigem Unverständnis und Kopfschütteln diagnostizierte, sozusagen selbstverschuldete Geistes-trägheit überwunden werden muß. Nicht die Literatur habe sich nach dem Leser und seinem Bedürfnis zu richten, sondern der Leser nach der Literatur. Spöttisch mahnt Kemp:

Noch nie vielleicht war es ihm [= dem Leser] so leicht gemacht, in den Besitz dieses Buches zu gelangen, und so schwierig zugleich, den Zugang dazu zu finden. Man säht Verdacht, streut Verleumdungen gegen die Literatur, die Dichtung aus (das »Hohe«, »das Edle«, »das Schöne« – nichts als Lüge und Heuchelei!), im Namen einer kritischen Aufklärung macht man das erfahrungslose Bewußtsein eitel und fordert es auf, sich als Instanz zu gebärden: »Verlange von jedem Kunstwerk, daß es verständlich sei, und zwar für Dich und für Leute, die womöglich noch weniger davon verstehen als Du.« (Verständlich für Dich, der Du wenig verstehst, und für solche, die noch weniger als wenig ... warum nicht gleich für solche, die gar nichts davon verstehen?)

Kemp wendet sich, wo es ihm nötig scheint, beharrlich gegen festgefahrene germanistische Theorien und Instanzen; er scheut sich nicht, dezidierte

Meinungen zu vertreten, selbst wenn sie nicht immer à la mode sind; und fährt manche Spitze auf, die zunächst einen polemischen Eindruck macht, bei genauer Betrachtung aber mehr und mehr an Objektivität gewinnt, so die Behauptung, »daß die deutsche Leserschaft von heute (soweit sie Gedichte zur Kenntnis nimmt) insbesondere auf Importartikel französischer und anglo-amerikanischer Provenienz eingeschworen ist und von Erzeugnissen des eigenen Bodens nur für international anerkannte Spitzenmarken mit kosmopolitischer Blume, wie etwa Rilke oder Gottfried Benn, einen Geschmack besitzt«.

Dieser Befund scheint irgendwann in den letzten zwei, drei Jahrzehnten verfaßt zu sein, erschien aber tatsächlich bereits 1952 in einer Zeitschrift. Auch wenn man sich Kemps Urteilen vielleicht nicht in jedem Fall uneingeschränkt anschließen mag, sind sie doch stets erhellend und geistwehend, so daß sie jenen Respekt einflößen, den eine aufrechte Haltung gegen den Strom verdienen sollte. Kluge Deskriptionen verzwickter Zusammenhänge, ein Füllhorn hübscher Einzelheiten, Hinweise auf Entlegenes und Verborgens halten die allermeisten Essays bereit, und wo nicht bereits geschehen, können Kemps Empfehlungen helfen, Lücken der eigenen Bibliothek zu schließen oder diese gar erst nach seinen Schwerpunkten aufzubauen. Man wird dabei kaum einmal fehlgehen, selbst wenn man berücksichtigt, daß auch Kemp nur einen Teil dessen beackern konnte, was den enzyklopädischen Geist vergnügt, und manche Bereiche Anderen, vielleicht Berufeneren überläßt, überlassen mußte und wollte, die amerikanische oder skandinavische Literatur beispielsweise, die Antike, das dokumentierende Schrifttum. Eines steht jedenfalls fest: Kemps gesammelte Essays können mal Leitfaden sein, mal Auffrischung – darin unverzichtbar.

Noch einmal, in Friedhelm Kems eigenen Worten: »Literatur wird also für jeden ein eigener Bereich sein, für jeden führt ein anderer Weg zu ihr. Auf Ratschläge zu hören, Wegweisern zu folgen, wird sich anfangs als tunlich erweisen; auf eigene Faust wandert nur, wer ein Gelände kennt. Nur soll man sich nicht durch Waldgespenster schrecken lassen: Der große Goethe hinterm Busch ist kein Menschenfresser, nur weil er ein vielfach gestuftes hohes Deutsch schreibt.«

Friedhelm Kemp: Gesellige Einsamkeit. Ausgewählte Essays zur Literatur. Band 1: Von Poesie bewegt. Band 2: Vom Vergnügen des Übersetzens. Wallstein Verlag, Göttingen 2017.

Geteilte Verschlossenheit, oder: Der anschwellende Narren gesang

Botho Strauß und das Unbehagen über die eigene Zeit

Wer sich der Moderne nicht andienen möchte oder sie öffentlich-publizistisch zu kritisieren wagt, muß mit einer schweren Breitseite aus dem Lager all jener Behaglichen rechnen, und man fragt sich gezwungenermaßen, ob die, die Gift und Galle über den Kritiseur der Zustände ausschütten, wirklich mit den sogenannten »Errungenschaften« unserer Zeit vollends einverstanden sind – oder ob die Polemik ihnen nicht vielmehr nur eine willkommen zugerüstete Gelegenheit für ihre Selbstdarstellung bietet, die printmedial einen Konkurrenzkampf um stilistische Akrobatik ausficht. Doch warum zum Teufel soll ein Autor nichts als (bestenfalls) Mitschreiber der Zeitläufte oder (schlimmstenfalls) Zeitvertreiber eines übersättigten Publikums sein? Warum darf nicht zumindest er eine klare Stellung beziehen, wo doch alle Welt die deutliche Position fürchtet, weil jede Festlegung irgendeine Konsequenz nach sich ziehen könnte? Beliebt ist der lehrmeisterliche Zeigefinger allemal nicht, erst recht in der Literatur, aber das ist meist eine formale Angelegenheit, denn erhobene Finger tendieren schnell zu Platitüden und Verallgemeinerungen. Unbenommen davon ist jedoch die reale Diagnose, vor allem wenn sie derart geschliffen, bildungsvoll und vehement vorgetragen wird wie von Botho Strauß in *Lichter des Toren*.

Das Buch reiht sich, ohne eine Linie zu bilden, in jene seiner Lamentationes über die Gegenwart ein, die mit »Anschwellener Bocksgesang« (1993, wiederabgedruckt in *Der Aufstand gegen die sekundäre Welt*, 2012) begonnen und mit so unterschiedlichen Werken wie *Beginnlosigkeit* (1992), *Die Fehler des Kopisten* (1997) und *Der Untenstehende auf Zehenspitzen* (2004) fortgeführt wurden. Sie alle sind ein Plädoyer für das Ornament, die Fioritur, den »diffusen Fleck« –: Programmatisch hieß es damals bereits: »ein Verstehen, das sich nicht auflöst, versteht nicht«. Alle genannten Werke charakterisiert, daß sie sich dem linearen Erzählen bzw. der gerichteten Reflektion verweigern. Umkreisen, Haken schlagen, Schlenker machen, Umwege gehen – das ist die Form ihrer Bewegung. Deshalb handelt es sich bei *Lichter des Toren* um ein Buch, das – auch dies wiederum programmatisch – für den schnellen Konsum ganz und gar unbeschämlich ist.

»Alles – Rauschwort des Thales wie des Imbezilen«: diese Formulierung findet sich identisch in der *Beginnlosigkeit* wie auch in *Lichter des Toren* und beschreibt eine Wahrnehmungsform, die der Komplexität der Wirklichkeit gemäß ist, die Totalität des Erfassens, das selbst veraussacht. Botho Strauß gibt diesem Alles eine literarische Form, indem er die Linearität aufsplittert, kleine Protuberanzen auslöst, seine Perspektive wechselt wiederholt von der ersten in die dritte Person und zurück, es gibt erzählende, berichtende, reflektierende Fragmente, es entsteht ein erzählerischer Sog, der zugleich einer der Maxime, des Notates ist, beiläufig, aus der Not in die Notwendigkeit gesprochen. Strauß nimmt damit zwar äußerlich eine moderne Haltung ein, jedoch nur, um sie mit anderem Anspruch zu füllen – die Summe der Splitter ist das All, aber eben vielseitiger.

Es soll an dieser Stelle weder darum gehen, die Argumentation affirmativ zu diskutieren oder dem Autor möglichst einen Irrtum nachzuweisen. Der Begriff ›Zeitkritik‹ mag ja negativ konnotiert sein, das griechische Verb *krinein* meint jedoch nicht nur ein Beurteilen, sondern auch ein Sichten und Auswählen; der vom Ungenügen angespornte Zorn des Autors – milder: die Enttäuschung – sichtet die Zeit und stellt die Diagnose eines defizitären Zustands. Nicht allein um das, was falsch ist, sondern vor allem um das, was verloren ging, ist es Botho Strauß getan. Oder vielleicht sogar um das, was es niemals gab: nicht Realitäten werden da beschworen, sondern eine Projektion aus dichterischer Imagination. »Der Reaktionär läßt, was niemals war, geschehen sein. Er verklärt als der echte Epiker das Gewesene, um es jederzeitlich zu machen. [...] Der Reaktionär ist Phantast, Erfinder (der Konservative dagegen eher ein Krämer des angeblich Bewährten).«

Unter den vielen Aspekten, unter denen man die *Lichter des Toren* betrachten kann, ist weder der geschichtsphilosophische noch der literaturbetriebekritische, sondern die heutige Gestalt der Kommunikation der augenfälligste, die »Rattenplage der Kommunikation«, die zu Unverstand und mangelnder Erkenntnisfähigkeit, womöglich gar Erkenntnislust führt. Die Rede des Inhalts ersäuft im Datenstrom. Die Banalitäten werden nur noch recycelt. »Die Geste am Ausgang der Neuzeit ist das Handy am Ohr (oder der einsam vor sich hin Quatschende mit Headset, die getreue Kopie des Idioten).« Der Sprechende indes lebt, anders als der bloß Kommunizierende, nicht außerhalb seiner Zeit, er nimmt sie genau wahr, lehnt sie jedoch ab.

Nun ist Strauß vorgeworfen worden, seine elitäre Haltung sei längst wieder mehrheitsfähig. Aber eine solche Behauptung verharrt in vollkommener Unkenntnis der Massen, für die ein solches Abseitshalten allemal nicht akzeptabel wäre. Als Kronzeugen ruft Strauß immer wieder solche auf, die ebenfalls quer in ihrer Zeit standen, diese aber genau durchschaut haben; den Vielzitierern an dieser Stelle zu zitieren fiel nicht schwer, doch ist alle Auswahl nur unbotmäßige Verkürzung des Zusammenhangs.

Vielleicht fehlt hier zuweilen der Furor früherer Ausbrüche, denn Strauß ist zwar pessimistisch geblieben, aber auch milder (nicht im Urteil, wohl aber in der Haltung), und so ist es poetisch konsequent, daß der letzte der vierzehn Abschnitte, der kürzeste, auch der schlichteste ist: »Keine Sehnsucht. Keine Gewißheit. Eher eine Blumenexistenz: einfache Öffnung zum Licht. / Ohne Erwartung auf das Ende. Vom Unabsehbaren gewärmt. / Heiterkeit der Abstinenz wird die vorherrschende Laune des Idioten sein. // Und so redet er immer noch wie ein Angesprochener.« Wenn man Botho Strauß ohne ideologische Schubladen oder Scheuklappen liest, entdeckt man zwingende, bedenkenswerte Einsichten und ist glücklich über deren konzise Formulierung, die manchmal verschlossen daherkommt, aber zumindest in aller Offenheit (mit-)geteilt ist.

Botho Strauß: *Lichter des Toren. Der Idiot und seine Zeit.* Diederichs Verlag, München 2013.

Die sehr kurze Zeit des Menschen

Oliver Völker über die Poetik der Erdgeschichte

Ein wichtiges Charakteristikum des Essays ist die stilistische Brillanz der unerwartet gezogenen Verbindungen zwischen entlegenen Vorstellungs- und Wissensbereichen, die eine plötzliche Erkenntnis aufflammen lassen; doch gibt es natürlich auch in der oft trockenen Gelehrtenprosa immer wieder herausragende Beispiele solcher anregenden, sprachlich süffisant dargebotenen Verknüpfungskunst. Oliver Völkers »Poetik der Erdgeschichte« punktet leider nicht in der sprachlichen Kategorie, denn sie kann den akademischen Präsentiergestus inklusive eines zuweilen »wackeligen« Stils nicht immer souverän abschütteln. Wer sich davon nicht abschrecken läßt, bekommt allerdings eine Fülle bedeutender Informationen und Überlegungen geboten.

Völkers These besagt, schnell zusammengefaßt, daß die allmähliche Entdeckung einer erdgeschichtlichen Zeit und der langfristigen klimatischen Veränderungen diverse Auswirkungen auf die erzählerischen bzw. poetischen Formen hatte; solche Phänomene fänden »eine strukturelle Entsprechung in der zeitlichen Organisation literarischer Darstellungsverfahren, denen eine nicht-lineare Temporalität zu eigen ist und die die Erzählung verräumlichen: Verzögerungen, digressive Verästelungen, Stauungen, die Suspension der narrativen Fließgeschwindigkeit«. Der Blick auf »globale, nicht-menschliche und heterogene Prozesse der Natur« unterbrächen diese Struktur; in der Folge zeigten sich demnach: »Ausufernde Beschreibungen, nicht endende Auflistungen und enzyklopädisch anmutende Erzählformen.«

Doch ehe Völker dies in extenso an Adalbert Stifters *Nachsommer* exemplifiziert, bringt er zunächst Byrons Unterwelt-Drama *Cain* mit Georges Cuviers Theorie vom erdgeschichtlichen Katastrophismus und Byrons »Childe Harold's Pilgrimage« mit den Beschreibungen aus Charles Lyells *Principles of Geology* in Verbindung, was nebenher beweist, daß der englische Romantiker die allerneuesten wissenschaftlichen Ideen rezipiert hat und in sein Werk einfließen ließ – so wie Stifter später dann mit zahllosen anderen Wissensgebieten verfahren sollte. Die Erkenntnisse über erdgeschichtliche Entwicklungen waren aber auch – wenig überraschend – konstitutiv für den *Heinrich von Ofterdingen* des Novalis und für Honoré de Balzacs ersten großen Roman *Le Peau de chagrin* (Das Chagrinleder),

worin der Zeit auf phantastische Weise durch ein vielstöckiges Gebäude von verschachtelter Architektur, angefüllt mit allerei angestauten Dingen, eine räumliche Dimension verliehen wird.

Stifters *Nachsommer* ist bewußt gegen die Erwartungshaltung des damaligen Publikums geschrieben; der Mensch mit seinen Beziehungen und Gefühlen steht nicht mehr allein im Mittelpunkt, das »langsame, verzögerte Erzähltempo« richtet sich gegen die Beschleunigung der Moderne und in der »Vielzahl der deskriptiven Passagen gleicht« es sich »mimetisch an jene weiten und leeren Zeiträume der Geologie an, die den Gegenstand von Heinrich Drendorfs Erstaunen und Befremden bilden«. Doch betrifft das Verhältnis zu den Naturwissenschaften nicht bloß die narrative Gestalt, auch die Sprache des Romans selbst läßt sich »auf dessen ästhetische Erscheinungsform beziehen: auf die konkrete Beschaffenheit von Schrift, Typographie und Interpunktion«.

Letztes trifft in noch größerem Maß auf Alfred Döblins Roman *Berge Meere und Giganten* aus dem Jahr 1924 zu, der »durch eine intensive Auseinandersetzung mit den Inhalten und Darstellungsformen der Naturwissenschaften geprägt ist«. Auch hier wird die Erzählzeit mittels extensiver Beschreibungen derart verlangsamt, daß sie keinen Maßstab für die erzählte Zeit beanspruchen kann. Stifter war um die Repräsentanz globaler geologischer Formationen im Kleinen bemüht, Döblin dagegen weitet die Zeit und den Raum hinein bis in die fernere Zukunft und macht Naturprozesse zu Protagonisten. Dabei wird die »Schöpfung im Material der Sprache wiederholt«, wie Völker betont.

Als langsame, sowohl das Anthropozoikum als auch die individuelle Lebenszeit überschreitende Katastrophe wird die Welt in Max Frischs *Der Mensch erscheint im Holozän* gedeutet. Völker zeigt, daß es sich nicht primär um die Darstellung eines zunehmend verunsicherten Bewußtseins handelt, sondern daß verschiedene formale Mittel der Verlangsamung wie z.B. Montagen dazu genutzt werden, den »Eindruck einer allmählichen zeitlichen Entwicklung oder streng sequentiellen Ordnung« zu unterlaufen mit dem Ziel, die Gleichzeitigkeit und Überlagerung geologischer und klimatischer Prozesse durch die Textgestalt zu thematisieren. Völker richtet seinen Fokus, wie auch bei den anderen von ihm behandelten Werken, auf die Darstellungsform; die literarische Umsetzung von Fragestellungen und Erkenntnissen, die »inhaltliche« Seite, kommt dabei manchmal ein wenig zu kurz.

Überraschend – nur auf den ersten Blick – sind die Untersuchungen zu Don DeLillos Romanen *Underworld* und *Omega Point*. Völker vermittelt auf knappem Raum, wie hochkomplex die Motive v.a. des erstgenannten miteinander verknüpft sind. Die scheinbar tote Materie der Zivilisationsabfälle verfügt über »ein unheimliches Eigenleben, erscheint als ein heterogenes, chthonisch-chaotisches Material, das in seiner hypertrophen Fülle die Tendenz besitzt, sich ungeachtet aller Ordnungsversuche zu verselbständigen«. Auch hier steht im Mittelpunkt das Problem der Darstellbarkeit von Phänomenen, die die Rolle von Protagonisten annehmen und über die Erfassbarkeit im Rahmen einer Lebenszeit hinausreichen. Geo- und Zivilisationsgeschichte agieren unter veränderten Vorzeichen, gemeinsam ist ihnen nach wie vor die ungeheure Langsamkeit, auf die Völkers Titel referiert.

Hinsichtlich der Wirkung naturwissenschaftlicher – geologischer – Erkenntnisse auf die Literatur hat Oliver Völker ein hochinteressantes Kapitel aufgeschlagen. Zwar mag, wie Dieter Wuttke vor einigen Jahren beklagt hatte (*Über den Zusammenhang der Wissenschaften und Künste*, 2003), die gegenseitige Befruchtung von Kunst und Wissenschaft oft noch einleisig verlaufen, doch für die Literatur haben sich daraus »heterogene, extrem digressive und enzyklopädische Erzählverfahren« entwickelt, die in ihrer Offenheit am Ende mit dem Konzept des antiken Epos in Verbindung gebracht werden. Solche Querlinien sind erstaunlich; bedauerlich darum, daß einzelne Abschnitte zuweilen unnötig redundant das Gesamtbild aus dem Blick verlieren. Was besagen will, daß weitere Beispiele und Überblickshafte Resümees dem Lesepublikum eher entgegenkämen als die Auseinandersetzung mit der Sekundärliteratur. Natürlich ist Vollständigkeit nirgends möglich, vielleicht nicht einmal erstrebenswert, doch fehlt am Ende eine Übersicht, die das untersuchte Textkorpus explizit in die Literaturhistorie einfügte. Im Detail ist Oliver Völkers Forschung dennoch allemal verblüffend und wichtig, da fach- und sprachübergreifend.

Oliver Völker: *Langsame Katastrophen. Eine Poetik der Erdgeschichte*. Wallstein Verlag, Göttingen 2021.

Die Kruste der Zivilisation bedeckt nicht die ganze Erde
*Verena Stauffers Debütroman ist erzählerische Artistik in
Reinkultur*

»Die Umstülpung der Dinge erreichte man durch Leidenschaft und Ideale. Das war der Weg, er musste nur beständig angepasst werden.« Kein Zweifel, der junge Botaniker und Orchideenforscher Anselm hat sich hehren geistigen Zielen verschrieben, doch die turbulente Epoche, in der er lebt, ist dafür denkbar ungeeignet. Richard Wagners erosgeschwängerter »Tannhäuser« wurde gerade uraufgeführt, die politische Stimmung ist angeheizt, Unruhen und Gewalttaten verwüsten Häuser und Städte – ja, es brodelte gewaltig in Europa in der Mitte des 19. Jahrhunderts, und nicht nur dort: Auf Madagaskar herrscht eine despotische Königin (die im Roman namentlich nie genannte Ranavalona I.), es kommt täglich zu den »brutalsten Handlungen, zu Folter, Enthäuten, Enthauptung«, trotzdem macht sich Anselm auf die gefährliche Suche nach einer seltenen Orchideenart, die ihm zur Reputation als Botaniker verhelfen soll.

Anselm findet auf Madagaskar allerdings etwas, das nicht mit den noch immer starren und für ihn verbindlichen Konventionen seines Jahrhunderts vereinbar ist: eine Überfülle exotischer Eindrücke, Gerüche, Geschmäcker, die Entgrenzung durch Drogen und nicht zuletzt die Sinnlichkeit der nackten Haut. Verena Stauffer lässt diese ferne und vergangene Welt in großer Intensität wiederauferstehen und führt Anselms Erfahrungen, Eindrücke und Verzweiflungen unmittelbar vor Augen. Sie bewahrt dabei jedoch immer den notwendigen kleinen Abstand, der nicht alles erklärt und das Geheimnisvolle respektiert. Es bleibt also offen, woran Anselms Geist letztlich zerbricht – am Übermaß der Sinnlichkeit, an der Aussicht, den einheimischen Expeditionsbegleiter Isaac verlassen zu müssen, oder an zu hoch gesteckten Idealen, an gescheiterter Anpassung des eingangs erwähnten Wegs?

An Bord des Schiffes zurück nach Europa glaubt Anselm, eine Orchidee wachse auf seiner Schulter. Diese Wahnvorstellung zwingt Anselms Eltern – die ungewöhnlich verständnisvollen Leute tragen die seltenen Namen Felomé und Feodor –, ihren Sohn in eine Anstalt zu bringen, wo in Gestalt von Professor Leitner und Dr. Müller zwei damals konträre Behandlungsmethoden aufeinander stoßen. Nach der Entlassung aus der Anstalt ist Anselm mit allerhand Konflikten konfrontiert, die seine seelische

Gesundheit immer wieder bedrohen und auf die Probe stellen. Eine akademische Karriere ist steinig und voller Widrigkeiten, die mit Anselms idealistischen Vorstellungen unvereinbar sind; die Zeitläufte werden von politischen Umstürzen geprägt, die Wissenschaft entwickelt sich und bringt bedrohlich Veränderungen mit sich. Mit einer die Umstände ignorierenden Halsstarrigkeit begibt sich Anselm nach England, um Darwins seinerzeit revolutionäre Theorie von der Fremdbefruchtung der Pflanzen durch die traditionelle Auffassung von der Selbstbefruchtung zu widerlegen. (Heute wissen wir: beides ist möglich.) Doch er wird das Opfer einer Intrige, die ihn bis ins ferne China führen soll –

Verena Stauffers Debütroman quillt über vor Fabulier- und Erzähllust. Mit großer sprachlicher Eleganz und sehr kontrolliert eingearbeiteten, peniblen Recherchen entwirft sie ein historisches Panorama, in das sie einen Protagonisten setzt, dessen Gefühlsregungen skalpellscharf analysiert werden. Dennoch ist Stauffer weit davon entfernt, einen reinen Abenteuerroman mit teilweise exotischem Anstrich zu schreiben, wenngleich Spannung und plastische Beschreibung nicht verachtet werden. Spätestens im letzten Viertel des Buchs ist zumindest leichte Skepsis angebracht, was es denn mit dem abenteuerlichen Leben des Botanikers Anselm überhaupt auf sich habe. Von gewaltigen chinesischen Dschunken mit zahlreichen verschlungenen Räumen hatte zwar bereits der arabische Reisende Ibn Battuta berichtet – dennoch mehren sich hier die Anzeichen, daß alles vielleicht nur ein Traum, eine Wahnvorstellung sein könnte. Doch *wann* diese letztlich beginnt, falls es sich denn um eine solche handelt – bereits auf Madagaskar, bei der Einnahme der Drogen beim Fest der Toten, oder auf dem heimfahrenden Schiff oder in der Anstalt? –, bleibt so ungewiß wie manches andere in dem Roman.

Im Erzählfluß gibt es immer wieder kleine Störsignale vor allem sprachlicher Natur, die dezent auf die erzählerische Doppelbödigkeit hindeuten. Das beginnt beim Titel, der auf Anselms Leidenschaft, die Orchideen der Gattung Knabenkräuter (!) hindeutet, zugleich aber auch die griechische Bezeichnung für Hoden ist. Die Sicherheit, die das Erzählen suggeriert, wird dadurch manchmal fragil wie Anselms Seele. So schwebt der Roman zwischen halluzinatorischer Schönheit und sinnlicher Betörung, zwischen Verstand und Gefühl, Politik und Idealismus, Wissenschaft und Glauben. Ist also die Vorstellung des irdischen Paradieses, wie es am Ende entworfen wird, ein Traumgesicht und Wahngebilde oder doch vollkommen diesseitig? Dies letztlich unbeantwortet zu lassen ohne daß Enttäu-

schung beim Lesen aufkommt, gelingt nur der ganz großen Literatur. Und *Orchis* gehört unbedingt dazu.

Verena Stauffer: *Orchis*. Roman. Kremayr & Scheriau, Wien 2018.

Kassiber aus dem Körpergefängnis

Bianca Döring brilliert mit dem Prosaband »Im Mangoschatten«

Es gibt Bücher, die einen verblüfft umhauen, oder, metaphorischer gesagt, die einem unmittelbar die Herzwand durchbohren, die man aber seltsamerweise nur zögerlich rezensiert, jedenfalls dann, wenn man ihnen die Wirkung nicht durch verkrampfte Analyse austreiben möchte. Bianca Dörings *Im Mangoschatten* ist ein solches Buch. Schon nach wenigen Seiten die Erkenntnis: Es gehört ohne Übertreibung zur besten Prosa, die ich in den letzten Jahren gelesen habe. Das Buch ist traurig, ehrlich, schonungslos und brillant geschrieben. Das Schonungslose wird durch eine wunderbare Sprache versüßt wie die bekannte bittere Medizin. Ich möchte jetzt immer wieder aus dem Buch zitieren, bis mir klar wird, daß ich mich nicht für ein paar Sätze entscheiden kann, weil beinahe jeder Satz eine kleine Kostbarkeit darstellt.

Worum es geht? Im Grunde um alles. Um das Wesentliche. Um die Lage des Menschen. Um das Leben in Todeserwartung. Den Tod, der überall im Leben steckt. Das Altern. Das Sterben. Die Angst vorm Tod. Die erschütternd hauchleichte Zerstörbarkeit von Geist und Körper. Es geht um den Schmerz. Das unstillbare Verlangen nach Leben angesichts seiner Endlichkeit. Darum, ob »denn die schönen Dinge nur Blendungen über dem todtraurigen ewigen Ganzundgarnichts« sind.

Die Form: Eine Reihe von Betrachtungen, Vignetten, Reflektionen, entlang einer lockeren Handlung. (Oder vielleicht auch umgekehrt.)

Die Sprache: Poetisch, geschliffen. Atemlos, aufgewühlt, dennoch gebündelt. Mit geschickt eingebundener Alltagsrede. Über weite Strecken freie und rhythmisierende Interpunktion.

Die Handlung: Die Erzählerin und ihre Schwester. Die Erzählerin und ihre Freundin. Die Erzählerin und ein Nachbar. Die Mutter, deren *Substantia nigra* allmählich löcherig wird. Der Tod von Vater und Großvater, aus der Erinnerung geholt. Die Mischung damals aus Ekel und Liebe. Die Erzählerin und ihr Geliebter. Das Sterben des Geliebten. Das Sterben der Mutter. Dazwischen ein paar Freuden des Fleisches, dennoch.

Bianca Döring kommt ohne Umschweife zur Sache. Der Körperlichkeit kann man nicht entkommen. Sie nennt es: »Das Körpergefängnis«. Man

lebt im Bewußtsein des Verfalls. Und der Geist hängt am Körper. Und beide zusammen hängen am Leben. Döring hat das in einem Bild festgehalten, das dem Buch den Titel gegeben hat:

Eine goldene Mango, riesig, dieser Duft! Und im Schatten der Mango irgendein Insekt, ganz starr. Es ist tot, die Beinchen an die Mango geklammert.

So einfach ist es, so fürchterlich. Am Ende ist das Buch, wider Erwarten, doch tröstlich. Der Fluch des Denkens ist gleichzeitig sein Segen. Nicht blinder Haß und Aufruf schleimiger Sekrete ist die Antwort auf die Angst, sondern die Fähigkeit, sie in eine poetische Sprache zu gießen. Davon träumen zu können, daß wir »unendliche Pustebumengeschöpfe« sind, gegen alle Vernunft. Selten hat mich eine Prosa so berührt – weil sie atemschön ist, weil sie mit wenigen Worten lange nachhallende Stimmungen erzeugt, weil sie genau dort stochert, wovon man nur allzu gern ins Verdrängen und Vergessen flieht.

Bianca Döring: Im Mangoschatten. Von der Vergänglichkeit. PalmArt-Press, Berlin 2019.

Wetterzucken im Waadtland

Roland Buti inszeniert eine Familientragödie von altgriechischer Wucht

»Am liebsten hätte ich für immer in einer Zeichnung gelebt«, bekundet der dreizehnjährige Gus Sutter, als seine Welt zusammenbricht, denn in den von ihm geliebten Comicheften gibt es für jede Gefahr, für jedes außergewöhnliche Ereignis irgendeine Lösung oft bereits im nächsten Kästchen. Im Juni 1976 liegt eine katastrophale Dürre über dem Land. Die Felder vertrocknen, der Boden reißt auf, das Federvieh stirbt zu Dutzenden in der Hühnerhalle, weil die Klimaanlage vollends überlastet sind. Und als wäre dies nicht des Schicksals genug, kommt eine viel schlimmere Bedrohung aus dem eigenen Haus, denn mit der Ankunft von Cécile, einer Freundin der Mutter, zerfällt die Familie allmählich. Am Ende mündet alles in eine Reihe tragischer Todesfälle, in Verzweiflung, Zorn, Enttäuschung und Gewalt, wie sie die altgriechischen Tragiker nicht besser hätten inszenieren können.

In einem Gespräch mit dem SRF hat Roland Buti erklärt, sein Roman sei »nicht autobiographisch«, er selbst sei zwar »nicht vom Land«, habe aber als Kind »oft den Sonntag auf dem Bauernhof verbracht«, so daß ihm ein Gefühl für die ländliche Umgebung nicht fremd geblieben ist; der dramatische Plot jedoch verdankt sich, nach Butis Bekunden, nicht eigener Anschauung, ist allerdings von Vorkommnissen in seiner Verwandtschaft inspiriert. Daß eine solche Überlegung überhaupt entsteht, daß man die Geschichte nicht von vornherein als pure Fiktion abtut, beweist letztlich, wie intim die Darstellung der bäuerlichen Welt und des Innenlebens der Protagonisten ausfällt. Intim und doch vom poetischen Glanz der Beschreibungen erfüllt (»Draußen war der Himmel hart wie Karton. Die Flugbahn eines Vogels hätte ihn zerreißen können.«), die jegliche idyllische Verklärung indes nahezu im Keim zu ersticken verstehen.

Das Leben auf dem Bauernhof ist hart. In den Ferien muß Gus mitanpacken, statt seine zeichnerischen Ambitionen zu verfolgen. Neid auf das Violinspiel der vier Jahre älteren Schwester bleibt daher nicht aus. Der Vater, ein wortkarger, beherrschter, Ordnung liebender Mann ist zufrieden mit der kleinen, begrenzten Welt, am liebsten, so vermutet der Sohn, hätte er »mit seiner Familie in der Einöde gelebt, auf einem abgelegenen

Bauernhof inmitten von Wiesen und Feldern und umgeben von dichtem Wald«. Doch nicht alle in der Familie sind für eine solche Isolation geschaffen; jeder träumt sich auf seine Weise fort von dem Hof: Die Schwester holt sich die aktuelle Mondänität durch Zeitschriften und Kosmetik ins Zimmer, der geistig zurückgebliebene Gehilfe Rudy fantasiert die Ankunft einer Gefährtin (der »Auserwählten«) herbei, der Hofhund namens Sherriff entzieht sich lieber gleich durch Ohnmachten – und die Mutter, sie sucht sich eine andere Liebe, eine Frau aus der Stadt. Nichts symbolisiert die Gefangenschaft in der Familie und die als unzeitgemäß empfundenen Traditionen des Hofes besser als die flugunfähige Taube, die Gus stets auf der Schulter sitzt.

Die alte Ordnung ist einerseits durch das Wetter bedroht, das hier das Wirken der antiken Götter der Tragödie übernimmt, und andererseits durch die Unausweichlichkeit der Emotionen selbst. Besonders schwer trifft die Auflösung der Ordnung den Gehilfen Rudy, der zutiefst verunsichert und verängstigt ist und kaum mehr angemessen auf Situationen reagiert, weil ihm im wörtlichen Sinne ein Vorarbeiter fehlt. Sie trifft aber auch Gus genau in jenem Moment seines Lebens, in dem er eine schützende Ordnung vielleicht am nötigsten hätte. Schnell schlägt seine Unsicherheit in Haß um, gegen die Mutter, gegen die seltsam hellsichtige Mado, bei der sich körperliche Zudringlichkeit und distanzierte Wahrnehmungen eine beunruhigende Waage halten, zuletzt auch gegen die von ihm liebevoll beschützte Taube.

Im letzten Kapitel des Romans, einem in die Zeit vorwärts springenden Epilog, wird das ganze Ausmaß der Zerstörung dieses einen Sommers sichtbar. Gus ist offenbar zu keiner Bindung fähig, seine Schwester hat ihre künstlerischen Ambitionen zugunsten eines großbürgerlichen Lebens aufgegeben, der Vater hat sich nie mehr von den Kränkungen erholt. »Ich sagte mir, daß er sich wohl in diesem Augenblick wünschte, langsam von der Erde aufgenommen und sanft in die Tiefe gezogen zu werden, um sich endlich mit den Überresten all der Männer und Frauen zu verbinden, die von diesen ehemals fruchtbaren Böden genährt wurden.« Die Familie spiegelt letztlich nur den Zustand des Landes wider, in dem der Bauer »ein Relikt im blauen Arbeitskittel« ist, ein Land, das genauso seelenlos unter den Hammer der Versteigerung gerät wie der Bauernhof. Ohne Gnade wurde Gus aus der Kindheit vertrieben und in die endlose Trostlosigkeit des Erwachsenseins gestoßen.

Roland Butis kleines Buch ist ein ganz großes. Lange hat ein Roman aus der Mitte Europas nicht mehr so überzeugt wie dieser. Lange hat ein

Roman nicht mehr so vorbehaltlos der Kraft des Erzählens vertraut. Buti beobachtet ungemein genau und beschreibt voller Anmut und Einfühlung, nichts wirkt, trotz aller subtilen Komplexität, erkünstelt und herbeibemüht. Und die ausgezeichnete Übersetzung von Marlies Ruß aus dem Französischen tut ein Übriges, damit sich der Roman wie eine Originalfassung liest.

Roland Buti: *Das Flirren am Horizont*. Nagel & Kimche, München 2014.

Dung & flimmernde Inseln

Ein Meister aus der Schweiz: Albin Zollinger

»Die Behauptung, unsere technisierte, sportive Welt habe die Lust auf Verse verloren, wird oft wiederholt, ich weiß nicht, mit welcher Begründung, vermutlich in Überschätzung einer guten alten Zeit, die es für wesenhafte Lyrik niemals gegeben hat; denn Hölderlin so wenig wie Mörike und Keller oder Meyer und Trakl haben etwas anderes erlebt, als daß ihre Auflage nicht weggehen wollte. Diesbezüglich braucht sich keiner von uns zu schämen.« Der auf so vehemente Weise die Berechtigung von Dichtung verteidigte, war einer der bemerkenswertesten Schweizer Autoren des 20. Jahrhunderts: Albin Zollinger. In dem Aufsatz aus dem Jahre 1939, welchem das vorangegangene Zitat entnommen ist, setzte Zollinger die Lyrik nur wenige Sätze später in Verbindung zu den gar nicht so guten neuen Zeitläuften und äußerte sich dezidiert politisch (»der Dichter ist Geist der Freiheit«). Während des Ersten Weltkriegs litt er derart unter seinem Wehrdienst, daß man ihm am Lehrerseminar den wohl alles andere als freundlich gemeinten Spitznamen »Pax« gab. Später vertrat Zollinger mehr und mehr einen radikalen Pazifismus, konnte jedoch schließlich angesichts der Bedrohung aus Hitlerdeutschland die Notwendigkeit von Militäreinsätzen nicht länger verleugnen. Richtungsweisend schrieb er bereits 1915 an einen Freund: »Aber der Welt, dem Leben und mir selbst zum Trotz – dichte ich!« Das aktuelle Geschehen hat Zollinger nie unkommentiert gelassen, in seiner Lyrik ist davon hingegen wenig zu finden.

In dieser brüchigen Zeit, 1933, erschien Zollingers erster Lyrikband mit dem schlichten Titel *Gedichte*. Der Zürcher Verlag Rascher & Co. hatte ihn zwar in sein Programm aufgenommen, letztlich aber mußte Zollinger sämtliche Kosten selbst tragen. Der Band führte leider nicht zum erwarteten Erfolg, wofür der Autor die mangelnde Werbung des Verlags verantwortlich machte, der seinerseits auf diese Anwürfe mit der Bemerkung konterte, man werde künftig »nur noch auf eigenes Risiko Gedichtbände verlegen, von denen wir finden, daß sie auch für spätere Jahrhunderte wertvoll sind, es wird dies selten genug sein«. Einen solchen Fall stellt Zollingers Buch indes entschieden dar, und man kann nicht genug loben, daß nach den beiden längst vergriffenen Werkausgaben von 1961-62 und 1981-87 der Verlag Nagel & Kimche das schöne Wagnis eingegangen ist, Albin Zollingers lyrischen Erstling als Einzelausgabe erneut vorzulegen.

In einem Brief von 1921 fragte sich Zollinger: »Wo hab ich denn die bessere Erinnerung her? Aus Kindheit, aus Träumen, aus früherem Leben – bloß aus der Literatur?« Das Schwanken zwischen Erfahrungen aus erster und zweiter Hand, zwischen Realem und Irrealem, zwischen verschiedenen Strömungen seiner Zeit kennzeichnet den Entwicklungsprozeß des Autors, bevor dieser sich erst mit 38 Jahren entschloß, einen Band mit der lyrischen Produktion vor allem der letzten vier Jahre zusammenzustellen und zu veröffentlichen – und es spricht für Zollingers enorme Selbstkritik. (In der Werkausgabe machen die frühen Versuche nicht unbeträchtliche 85 Seiten aus!) Natürlich finden sich in den *Gedichten* gewisse dezente Anklänge an Gelesenes, die allerdings keinen Ruch des Epigonentums verströmen, besonders deutlich sind die expressionistische Spuren, die Zollinger auf dem Weg von der handschriftlichen zur Druckfassung sogar noch verstärkt hat. Aber dies sind stilistische Anleihen, keine programmatischen, denn Zollingers Dichtung fehlt der hoffnungsvoll in eine technisierte und urbanisierte Zukunft gerichtete Blick. Im folgenden Gedicht mag man zwar die Einflüsse Trakls heraushören oder einen expressionistischen Gestus aufspüren, doch die Hinwendung zum Ländlichen und die schlichte Klarheit der Beobachtung sind Zollingers genuine Errungenschaften:

Bedrohlicher Frühling

Wenn, durch einen Geruch von Dung, die Birnbäume dunkeln,
Flötet die Amsel, funkelt am Turme das Gold, und
Schneeiger Blitz, bäumt sich die Schwinge der Störche.
Brausend im Land steht das Wehr, flackert die fahle Fabrik,
Erstickende Frösche zucken im Teich. Unaussprechlich
Erglüht das Grün in der Flamme des Regenbogens.

Albin Zollinger beherrschte mehrere unterschiedliche Tonlagen auf seiner poetischen Klaviatur, ohne daß die Sammlung dadurch ihre Kohärenz verlore. Neben dem expressionistischen Gestus – »Des Ermordeten Hose vermoost / In der Dämmerung / Flaumiger Hufblattwälder« – erkennt man eine gewisse Nähe zu Oskar Loerke und Wilhelm Lehmann, spürt auch Zollingers Beschäftigung mit Klabunds (sehr freien) Übertragungen aus dem Chinesischen, die sich melancholisch in der »Ballade vom chinesischen Meer« oder in »Li-Tai-Pe« und zynisch-spöttisch im »Schimpflied des Handelsreisenden« oder im »Verdrießlichen Nachtlied« zeigt (»Mond,

alter Chinese, troll dich vorüber / Und schnüffle nicht in die Lauben / Von Pontius und Pilatus.«).

Die Kindheit ist für Zollinger ein utopischer Bereich, den viele Gedichte evozieren. In dem Aufsatz »Bildnis des Dichters«, ein Jahr nach *Gedichte* in einem Sammelband mit dem Titel *Dichtung und Erlebnis* veröffentlicht, behauptete Zollinger sogar, die Kindheit sei »der Erlebnisgrund par excellence, der Künstler vielleicht ganz einfach ein Mensch, dem es durch ein Wunder gelingt, sich den geisterhaften Zustand des Kindes zu erhalten oder doch zeitweise in Erinnerung zu rufen«. Das Erlebte wird jedoch nicht sofort aufgezehrt, sondern »zum Material seiner ununterbrochenen inneren Tätigkeit«. Die Rückschau kann darum so lebendig wie die unmittelbare Präsenz sein, und die Bauern, das dörfliche Leben, die Vögel, die Malven, der Phlox, die Jahreszeiten, das Waldmoor glühen in intensiven Farben.

Die ersten Lebensjahre verbrachte Zollinger im Zürcher Oberland; als Achtjähriger mußte er sich jedoch von ihm trennen, da die Familie aus wirtschaftlichen Erwägungen nach Argentinien auswanderte. Die Erinnerung an den Eindruck jener Weite fließt nun wieder zurück in die Enge der Schweizerischen Landschaft und gestaltet sie zu solchen archaischen Orten um, wie er sie 1927 auf seiner Griechenlandreise erfuhr, dort enthoben den Zwängen des bürgerlichen Alltags – »Disteln im Maul / Wehklagen die Esel // Hinüber zu flimmernden Inseln!« Zollingers beste Gedichte sind zweifellos jene, in denen konkret Beobachtetes, Erlebtes, Erinnertes und Erträumtes, wie etwa in den letzten Zeilen von »Kindheit«, sich zu einem unwiderstehlichen Amalgam verbinden:

Das Wasser ging über die Felsen,
In Regenbogen
Badeten Kinder,
Den Beerengrund hütete

Einsam der Kuckuck,
Und um das Gebirge
Stieg das Meer blau wie Salbei.

Das klingt so anders als die Unruhe und Unrast, die Zollinger ein Leben lang und vor allem in den letzten Jahren begleiten sollte – allein vierzehn Zürcher Wohnungen zwischen 1919 und 1940 verzeichnet die seiner Werkausgabe vorangestellte Biographie. Zollingers Schreiben war stets

den Verpflichtungen als Familienvater, Volksschullehrer, Zeitschriftenredakteur und, in den vierziger Jahren, als Soldat abgepreßt; zum Scheitern seiner Ehe mit Heidi Senn trug es wohl auch einen nicht geringen Teil bei. Darum verwundert nicht, daß die schlichte, melancholische, sehnende Schönheit von Zollingers erstem Gedichtband in den nachfolgenden drei zu Lebzeiten publizierten zuweilen nicht mehr ganz erreicht wird, daß ihr Ton ein wenig drängender, gedrückter auch ist. Die Neuauflage der *Gedichte* vermag indes allemal ins Gedächtnis zu rufen, was Zollinger mit pathetischer Inbrunst in einem Vortrag von 1938 postulierte: »Künstler sind Maurer, die dem Zerfall der Weltkathedrale entgegenarbeiten.« Dem umsichtig urteilenden und kenntnisreichen Nachwort von Manfred Papst gelingt es jedenfalls, das Interesse an Albin Zollinger wiederzuerwecken.

Albin Zollinger: Gedichte. Nagel & Kimche im Carl Hanser Verlag, München 2013.

Leere Felder, leere Herzen und das Paradies

Ein Hinweis auf den waadtländischen Dichter Gustave Roud

Aus welch abgründigen Tiefen emporgestiegen!, unter die blinden Menschen geschleudert, habe ich ohne Stolz gelitten unter meinem Andersein, trunken von einer Einsamkeit, die mir die Welt zurückgab. In ihren hohen rosa Häusern mitten im frischen Gras, stehend oder reglos im Schein der Lampen sitzend, braun gebrannte Schnitter mit von Stoppeln zerstochnen Füßen in der verglühenden Sonne, unermüdliche Gärtner eines riesigen Gräser- und Blumengartens unter dem Himmel, diese Männer, diese Gefangenen des Schattens, des Lichts, ihres Lebens – mein Gesang entriss sie dem Abgrund der Zeit, gab ihnen ihre ursprüngliche Unschuld zurück. (»Adieu«)

Ein heimliches Programm spricht in diesen Zeilen aus dem Eingangstext der vorliegenden Sammlung, die nach *Das verstreute Paradies* (Benziger Verlag, Zürich 1990) die leider erst zweite deutschsprachige Buchausgabe aus dem einigermaßen überschaubaren Werk von Gustave Roud ist, der einen Großteil seines Lebens auf dem elterlichen Bauernhof in Carrouge im Schweizer Kanton Waadt verbracht hatte, bei der Ernte helfend, aus finanzieller Notwendigkeit übersetzend, aus innerer Not schreibend. Die hier vereinten vier Prosadichtungen unterschiedlicher Länge umspannen exemplarisch sein gesamtes Schaffen: aus den Jahren 1927 (»Adieu«), 1941 (»Einem Schnitter«), 1945 (»Lied der Einsamkeit«) und 1967 (»Requiem«).

Es weht aus diesen Dichtungen eine Zeit und Gegend herein, die heute vielleicht noch verlorener wirken, als sie es damals wohl schon waren. Deshalb ergeht es dem Leser ein wenig wie dem Autor, der in einer »Bericht« übertitelten Prosa beschrieb, wie ihn ungewollte Abschweifungen beim Wandern in einen seltsamen Zustand der Klarsichtigkeit versetzten: »das alles führte mich nach und nach ins *Fremde*, bestehend aus Bekanntem, das man nicht wiedererkennt«. Die Landschaft und das bäuerliche Leben, das Roud täglich auf seinen Wanderungen beobachtete und auch mit dem Fotoapparat festhielt, sind die unverzichtbare Folie, vor der sich die inneren Dramen abspielen.

Gustave Roud erinnert, so seltsam das zunächst anmutet, entfernt an Walt Whitman. Der amerikanische Dichter hat die Menschen in der großen Stadt Manhattan besungen, die Arbeiter bei ihren verschiedenen Gewerben, die Seeleute, Zimmermänner, Kutscher, Steinmetze, Brauer, Segeltuchmacher usw., er hat immer wieder ihre schlichte Würde bewundert und ihren schönen muskulösen Leib gepriesen; Roud dagegen wandte sich den einfachen Menschen auf dem Lande zu, er rief den Pflüger, den Säer, den Schnitter, den Holzfäller, den Dragoner an, und er sehnte sich nach ihren Körpern, nach ihren Schultern, an die er sich lehnen, nach ihrer Anwesenheit, die ihn aus der Einsamkeit erretten kann:

Wo bist du? Wie oft rief ich mit diesen Worten nach einem Menschen,
aus der Tiefe des zeitlosen Abgrunds hervor, in den mein Haus wie ein
verlorenes Schiff langsam geglitten ist! («Ruf im Winter«, aus: »Einem
Schnitter«)

Es ist das tief verwurzelte Bewußtsein der eigenen Andersartigkeit – die sich gewiß nicht auf die offenkundige, allerdings nie explizit erwähnte Homosexualität beschränkt –, die ihn zu einem Außenseiter nicht nur der Gesellschaft, sondern, so fühlt er es zumindest, auch des Lebens macht. Das erklärt seine Ruhelosigkeit, das Umhergetriebensein, die vielen Wanderungen, tags wie nachts, und natürlich die schlimmste Abwesenheit, nämlich: »des aus sich selbst vertriebenen Menschen«. Alle Dichtung Rouds ist Suche nach einer Gegenwart, in der man endlich ankommen kann, wohl wissend, daß man sie nie finden wird, oder wenn entgegen aller Wahrscheinlichkeit doch, dann nur für die winzigsten Paradiese.

Die Arbeit der Menschen ist in die Landschaft eingebettet, die Landschaft wird von den Jahreszeiten umfassen, die Jahreszeiten wiederum bestimmen die schwere Arbeit der Frauen und Männer in den Dörfern. Trotzdem vergleicht Roud die Landschaft mit einem »riesigen Orchester«, weil sie nämlich die Macht hat, wie die Musik auf das ganze Wesen des Menschen einzuwirken. Unverbraucht, still und zärtlich beschreibt Roud seine Umgebung, nicht ganz ohne Pathos, gefühlvoll, zuweilen auch sentimental, immer aber von großer Kraft durchstrahlt. Von den einfachen Verrichtungen zu lesen, stimmt einen heiter und melancholisch zugleich, denn man liest davon aus der Perspektive des Außenseiters, der nur in kurzen Augenblicken das Gemeinschaftliche fühlt:

Ich bin von Wesentlichem umgeben; alles scheint bereit zu sein, damit das Herz gesättigt, unser Hunger nach Poesie endlich gestillt werde ... // Unvermittelt kehrt die Erinnerung zurück und schnürt mir die Kehle zu, und alles bricht in der Angst zusammen. (»Brief«, aus: »Lied der Einsamkeit«)

In der »Sandwüste der Wirklichkeit« ist der Autor (den man in diesem Fall nicht unbegründet mit dem literarischen Ich gleichsetzen darf) dauernd von allerhand Schattengestalten umgeben, Verstorbenen, die schwer am Leben trugen, und deshalb auf der Suche nach Lebendigen, die ihm »eine verlorene Welt zurückgeben« sollen. Er selbst: nichts weiter als »ein lächerlicher Schattenerwecker«, »ein Schatten im Reich meiner Toten«. Dabei handelt es sich oft um reales, namentlich genanntes – und im fotografischen Anhang abgebildetes – Personal, dem Roud seinen Dank abstattet, doch meist spricht er einen gewissen »Aimé« an, einen Charakter, der wohl rein fiktiv und überhöht ist (wörtlich: »der Geliebte«). Roud beobachtet das alles genau, einfühlsam und mit eisklarer Härte. Die Bank, auf der er sitzt, könnte auch ein Sinnbild für das Schreiben sein:

Etwas Ruhe sei mir noch vergönnt auf dieser schmalen, rohen Holzbank, dieser nichtigen Brücke zwischen zwei Welten, diesem Gestade, gegen das abwechselnd die Zeit und die Ewigkeit branden. (»Schattengestalten in Port-des-Prés«, aus: »Lied der Einsamkeit«)

Wenn das namenlose Anderswo hereinweht, wenn die Natur, abweisend und heimatlich zugleich, voll Fragen und der Angst ist, man »könnte ohne Antwort bleiben«, darf man trotzdem teilhaben, wenn auch bloß für kurze Zeit. Konkretes und Überhöhtes, Erfahrenes und Erträumtes verschmelzen in diesen Dichtungen, was sich entsprechend in der formalen Gestaltung niederschlägt. Gustave Roud befindet sich in der langen französischen Tradition des Prosagedichts, des *poème en prose*, das in Deutschland leider nie recht Fuß fassen konnte, auch wenn Saint-John Perse und René Char die eine oder andere Spur hinterlassen haben. Der ausschweifende Gesang, der bei Roud mal deskriptiv, mal narrativ, mal introspektiv ist, verliert innerhalb dieser Tradition jegliches Pathos.

Ach, diese vielgestaltige Gegenwart um mich herum, die sich erhebt und im Fieber und im Frieden der All-Gegenwart neu zusammensetzt, wie um diesen Ort von seiner Wunde endlosen Wartens zu heilen! (»Requiem«)

Das Paradies und die Verzweiflung liegen in der Geographie des Gustave Roud ganz dicht nebeneinander, ihre Grenzen überschneiden sich vielfach, so daß aus jedem Moment die Ewigkeit hervorbrechen kann, damit Tod und Leben eine geschwisterliche Einheit bilden. Am Ende des Buches finden sie dann einmal doch in voller Intensität zusammen, in den Blumen im eigenen Garten, beim Haus, »dessen Unterhalt meine Kräfte nun übersteigt«. Das ist traurig, ernüchternd, schlicht, nackt und erschütternd wahr. Roud ist nicht der erste, der Landschaft und existentielle Krise verquickt, aber kaum jemand sonst hat es mit so präziser Zärtlichkeit aufgezeichnet.

Gustave Roud: Lied der Einsamkeit. Limmat Verlag, Zürich 2017.

Die unbekannte Muse

Zum Leben und Werk von Paula Ludwig

Sie habe weitgehend unabhängig von literarischen Vorbildern geschrieben und ihr Gedichtzyklus »Dem dunklen Gott« behaupte eine eigene Stellung in der ›Frauenlyrik‹ ihrer Zeit, kann man als lapidare Information über Paula Ludwig in einer neueren Untersuchung zum Thema lesen. Ebenso vergleichsweise dünn gesät ist das vorhandene biographische Material, so daß Heide Helwig in der Lebensbeschreibung ein paar Mal zu oft auf emphatische Ausrufe oder die grundsätzlich mit gewisser Skepsis zu betrachtenden Selbstauskünfte Paula Ludwigs zurückgreift, um dem Bild der Dichterin überhaupt kräftige Konturen zu verleihen.

Paula Ludwig wurde 1900 im österreichischen Vorarlberg geboren. Ihr Vater, ein Tischler, trennte sich früh von der Familie, verschrieb sich mit romantischer Attitüde der Sache des Sozialismus. Unter dürftigsten Verhältnissen mußte die Mutter mit den drei Kindern in Linz wohnen. Im *Buch des Lebens* hat Paula Ludwig die ersten vierzehn Jahre bis zum Tod ihrer Mutter und dem anschließenden Umzug der Geschwister nach Breslau geschildert, eine lockere Reihung naturalistischer Szenen aus einer ›Arme-Leute-Kindheit‹. Schnell wird Paula dann in die Arbeitswelt gezwungen: sie ist als Zimmermädchen, Aktmodell, Souffleuse und Schauspielerin von Nebenrollen tätig. Ohne größere Vorbildung entstehen erste Gedichte, heimlich und nachts, kleine Fluchten aus der Ödnis des Alltags, dem Papier anvertraute Herzensergießungen, ein »Album« meist gereimter, traditioneller Motive.

Von München, wohin sie ein Jahr nach der Geburt ihres unehelichen Sohnes (1917) übersiedelt ist, führte ihr Weg nach Berlin. Die Großstadt bedeutete zunächst den Versuch, in den dortigen Literaturkreisen auf ihre Dichtung aufmerksam zu machen. Sie lernte Hermann Kasack, Waldemar Bonsels, Friedrich Koffka und viele andere kennen. Literarische Bewunderung und Verliebtheit lassen sich selten trennen: immer ist sie wie eine Ertrinkende auf der Suche nach Zuneigung. Anfang 1931 machte sie die Bekanntschaft Yvan Golls, sehr zum eifersüchtigen Leidwesen von dessen Gattin Claire: der Beginn einer acht Jahre währenden Liaison voller problematischer Phasen und Trennungen. Aus dieser Zeit datiert ihre wohl stärkste und originellste Schöpfung, der Zyklus »Dem dunklen Gott«, der als ihre dritte Veröffentlichung 1932 erschien. Yvan Goll sei-

nerseits ließ sich von den Gedichten zu den formal und motivisch korrespondierenden »Malaiischen Liebesliedern« (1932-35) anregen und schenkte Paula die ursprüngliche deutsche Fassung, was ihr später noch zum Verhängnis werden sollte.

Politisch eher desinteressiert, besaß Paula Ludwig dennoch ein ausgeprägtes Unrechtsempfinden. Ihr »wurde Berlin unheimlich«, als sie sah, wie mehr und mehr Freunde sich den Nazis anschlossen oder zumindest fügten. Die Konsequenz: sie verlegte ihren Wohnsitz nach Ehrwald in Tirol. Auch die Publikationsbedingungen gestalteten sich zunehmend schwierig, ihre Aufzeichnungen mit dem Titel *Traumlandschaft* (1935) wurden der Danksagung an einen amerikanischen Sponsor wegen sofort verboten, obwohl es sich um ein in der deutschen Literatur der Zeit fast singuläres (und auch heute viel zu wenig beachtetes) Buch handelt: Es sind Traumprotokolle in surrealistischer Manier, Prosaminaturen mit zum Teil märchenhaftem Unterton, lyrisches Rohmaterial, Parabeln der Sehnsucht nach Einheit und Verschmelzung. Die Texte, die nach Ludwigs Rückkehr aus dem Exil in eine erweiterte Auflage genommen wurden, tragen unverhülltere biographische Spuren – Gefangenschaft, Flucht, Abschied und Trennung –, das Sehnsüchtige weicht dem Bedrohlichen, etwa im Traum von den vier Dämonen, die das Weltall ausfüllen, so daß Gott keinen Platz mehr hat (»Das Aquarium«).

Am Tag nach dem Einmarsch der deutschen Wehrmacht in Österreich verläßt Paula Ludwig Ehrwald und fährt nach Paris, wo sie sich zwei Jahre lang mühevoll durchzubringen versucht. Bevor die nationalsozialistischen Truppen Paris besetzen, kann sie rechtzeitig die Stadt verlassen. Was folgt, ist das bekannte Emigrantenschicksal: Internierung im Lager für »Unerwünschte«, Flucht über Marseille und den Pyrenäenweg nach Spanien und Portugal, von dort schließlich nach Brasilien, wo ihre Schwester und eine Freundin bereits wohnen.

Das geplante Fortsetzung zum *Buch des Lebens* mit einer ausführlichen Beschreibung der Flucht und der Jahre in Brasilien wurde nicht realisiert. Allerdings schlummern im Nachlaß etliche Notizen für dieses Projekt. Die biographischen Lücken können sie indes kaum füllen. Dreizehn Jahre verbrachte Ludwig im Exil, an verschiedenen Wohnorten, sich allein durch ihre Malerei und ihre Dekorationsarbeiten mit gepreßten Blumen und Gräsern ernährend, ohne literarische Öffentlichkeit, zunehmend in Depression und Alkoholismus versinkend. »Die Hungerblume blüht an fahler Mauer«, »Schlafbäume winken über Modersteinen«, lauten Verse aus

dieser Zeit, Ausdruck der Klage und Anklage. Als einzigen »großen Tröster« ruft sie in einem anrührenden Gedicht den brasilianischen Bildhauer António Francisco Lisbôa an, dessen Hände von der Lepra verstümmelt waren (»Alejadinho«).

Paula Ludwigs Rückkehr nach Europa 1953 stand unter unglücklichen Sternen. Ihre österreichische Staatsbürgerschaft wurde von Österreich nicht anerkannt, in Deutschland fand sie sich unbekannt, mittellos und absurderweise dem Vorwurf des Antisemitismus ausgesetzt. Man verstrickte sie in die sogenannte ›Goll-Affäre‹ um angebliche Plagiate Celans, weil sie auf die (inzwischen vergessene) deutsche Fassung von Golls »Chansons malaises« hinwies, die Paul Celan übersetzen sollte. Das traf sie mit besonderer Wucht, sie, die erschüttert und verbittert beinahe verstummte, deren Inspiration erlosch, als sie von den »Ungeheuerlichkeiten« des Dritten Reiches erfuhr.

Mittellos, zeitweise auch obdachlos, lebte sie in Düsseldorf, Wetzlar und zum Schluß in Darmstadt. Die wenigen Gedichte, die sie nach ihrer Rückkehr schrieb und veröffentlichte, sprechen die deutliche Sprache des Gebrochenseins: »Aufgehört hat die Schonzeit der Mütter / zurück in den Schoß drängen die Neugeborenen«. Eine letzte Ehrung, die ihre Dichtung erfuhr, war die Verleihung des Georg-Trakl-Preises, der freilich weder ihre materiellen Nöte lindern, noch ihrer Reputation mehr nutzen konnte. Zwei Jahre später, im Februar 1974, starb Paula Ludwig in Darmstadt.

Heide Helwig: »Ob niemand mich ruft«. Das Leben der Paula Ludwig. Langewiesche-Brand, Ebenhausen 2002. 320 S.

Von Paula Ludwig erschienen im Verlag Langewiesche-Brandt: Träume (1962); Dem dunklen Gott. Ein Jahresgedicht der Liebe (1974); Gedichte. Gesamtausgabe (1986); Buch des Lebens (1990).

»Ausbrechen in die Freiheit des Schweigens«

Die gesammelten Gedichte von Wolfgang Bächler

Wolfgang Bächler – das war einer der wenigen Dichternamen, mit denen man mich damals im Deutschunterricht konfrontiert hatte. Natürlich waren ausschließlich zeitkritische Gedichte überhaupt der Behandlung wert, deshalb war Bächler als Mitglied der ersten Tagung der Gruppe 47 und vermeintlicher Vertreter der ›Kahlschlagliteratur‹ ein treffliches Beispiel für die Dichtung jüngerer Vergangenheit, und ich erinnere mich deutlich, daß es sich bei dem besprochenen Text um »Die Erde bebt noch« handelte. Als ich mich später – zweifellos: *trotz* der Segnungen des Deutschunterrichts – für Lyrik zu interessieren begann, schien mir, daß es um Wolfgang Bächler, der dann 2007 in München verstarb, bereits ziemlich still geworden war. Umso schöner, daß nun der S. Fischer Verlag abseits irgendwelcher Gedenk- und Jubeldaten einen mit beinahe vierhundert Seiten durchaus stattlichen Kleinoktavband mit Bächlers Gesammelten Gedichten veröffentlicht hat, eine wunderbare Gelegenheit, frühere Etikettierungen zu überprüfen und den Autor in seiner lyrischen Spannweite neu kennenzulernen und zu würdigen.

Das Gedicht »Die Erde bebt noch« steht in der ersten Sammlung des damals Fünfundzwanzigjährigen, *Die Zisterne* (1950). In der Vielfalt seiner Tonlagen ist dieser Band heute noch beeindruckend. Allerdings ist von der Kahlschlagstimmung etwa eines Günter Eich und dessen tastender Neusondierung der Sprache wenig zu spüren. »Als ich Soldat war, schrieb ich kein Gedicht«, erklärt der Kriegsheimkehrer Bächler knallhart und bannt den erlebten Schrecken in die Reime der am Expressionismus geschulten Strophen. Doch vielmehr schwebt über allem eine frühlingshafte Aufbruchslust, ein Vertrauen in die Sprache und ihre Möglichkeiten, ihre Fülle, sie ist eine Geliebte, mit der man die Welt als Gedicht zeugt, sie ist der unauslöschliche Strom, der einen dahinträgt, »schräg durch das Nichts«. Wenn ein Günter Eich gewidmetes Gedicht gleichsam programmatisch mit den Zeilen »Auf Halmen und Blättern verschwistern / sich Blüten- und Straßenstaub« endet, dann wird deutlich, wie dicht die profane und die dichterische Sphäre nebeneinander lagen. Die Erde mag zwar noch beben, aber »sie trägt auch mich, / diese Erde, / mich, den Gewittergebornen«.

Daß sich Wolfgang Bächler gehorsamen Einordnungen immer weiter entzieht, zeigen die Sammlungen aus den fünfziger und den sechziger Jahren. In *Lichtwechsel* (1955) dominiert ein klarer, unpathetischer Hymnen-ton, ein Heraustreten von Liebe und Landschaft aus den Schatten und Gewittern bundesdeutscher Gegenwart. Im titelgebenden Gedicht – das Ich tritt nach der Nachtschicht aus den Toren einer lärmenden Fabrik – bekommt dieser Akt ein schlichtes Bild: »Aus den Kaminen / stieg die verbrannte / Kohle der Nacht / in den heiteren Morgen.« Allerdings schleichen sich bald schon wieder Verdunkelungen ein, so etwa wenn dem da-seinsfeiernden Gedicht »Variationen über Rot« eine ziemlich blutige Antithese beige stellt wird. Unumwunden schrill alarmierte zeitkritische Töne schlägt Bächlers nächste Sammlung an, *Türklingel* (1962), hier ist die politische Unruhe der kommenden Jahre bereits spürbar, die Gedichte sind balladesk, verzerrt, pragmatisch, beinahe unlyrisch im Vergleich zu den früheren.

Auch die unter dem zynischen Titel *Kein schöner Tod in diesem Land* gesammelten Gedichte (1977) fallen durch diesen neuen Stil auf, es scheint beinahe, als habe Bächler seine zeitkritischen Gedichte separieren wollen, selbst wenn im übrigen Werk kritische Bemerkungen natürlich keinesfalls vermieden sind. Bächlers melancholische Neigung zu ruinösen, verwaisten Orten und Landschaften, den Niemandsländern, tritt besonders in *Türen aus Rauch* (1963) zutage. Es gelingen ihm nach wie vor eindrückliche, stimmungsvolle Szenen verlorener Paradiese, Momentaufnahmen und Beschreibungen von hoher Präsenz, dennoch kommen immer öfter das Verschwinden der Sprache zum Ausdruck, der Stillstand, die Kälte. Das die Sammlung *Ausbrechen* (1976) beschließende Gedicht ver-rät, woraus und wohin die Flucht führt – zu einem »Ausbrechen / in die Freiheit des Schweigens«.

Nach dem *Nachtleben* (1982) nimmt die Gedichtproduktion in den achtziger und neunziger Jahren rapide ab, als müsse der Dichter das erwünschte Schweigen erst allmählich einüben. Zuvor aber gelingen ihm wunderbare Strophen träumerischer Resignation und wohl eines der schönsten deutschen Liebesgedichte: »Bahnhof. Regen. / Der Zug hat Verspätung. / Ich warte auf dich. // Aber so lange / kann kein Zug / sich verspäten, / wie ich gewartet habe / auf dich, / bevor ich dich kannte.« Indes kann all das nicht über eine pessimistische, ja depressive Grundhaltung hinwegtäuschen: »Die Toten verstellen mir den Weg«, »Mit verdorrten Händen liege ich da«, »Ich bin unzufrieden«, »Ich habe die Richtung verloren« usw. Die Wahrnehmung der Dinge bekommt einen surrealen, alp-

traumhaften Unterton, und die große unerfüllte Sehnsucht bricht sich in schroffen, jede Larmoyanz meidenden Versen ihre Bahn. Bis die Befreiung durch die Zeit beginnt. Oder das Schweigen erreicht ist, wo es nichts mehr zu sagen gibt.

Wo Wolfgang Bächler letztlich zu verorten ist, mag sich vielleicht erst noch zeigen, die einzelgängerischen Gedichte jedenfalls verweigern sich einer schlichten Etikettierung. Immerhin ermöglicht der vorliegende Band die längst überfällige Wiederbegegnung mit einem modernen Klassiker, einem formbewußten, keine Wörter verschwendenden Dichter, einem skeptischen, aufmerksamen, kritischen, stets um das persönliche Glück schwer ringenden Zeitgenossen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in diesem »Stiefdeutschland, Stiefvaterland«. Daher ist es ein wenig betrüblich, daß man der schönen und wichtigen Edition nicht zumindest eine haltbarere Fadenheftung gegönnt hat.

Wolfgang Bächler: Gesammelte Gedichte. Hrg. von Katja Bächler und Jürgen Hosemann. Mit einem Nachwort von Albert von Schirnding. S. Fischer, Frankfurt am Main 2012.

Hätten die Nüchternen einmal gekostet *Andreas Reimann und »Die Weisheit des Fleisches«*

Ich lese: Flucht des Vaters nach Westberlin, Suizid der Mutter, danach Kinderheim. Lese: Exmatrikulation, Suizidversuch, zwei Jahre Haft »wegen staatsgefährdender Hetze«. Lese: Zwei Gedichtbände, 1975 und 1979, dann ein Veröffentlichungsverbot bis zur Wende. Die Versuchung ist demzufolge groß, Andreas Reimanns wieder aufgelegtes Debut *Die Weisheit des Fleisches* in einen politischen Kontext zu stellen, doch es scheint mir anregender & aufregender, die Gedichte daraus zu lösen und auf ihre Wirkung mehr als dreißig Jahre nach ihrem ersten Erscheinen unvoreingenommen zu prüfen.

Mit jedem gelesenen Gedicht, jeder umgeschlagenen Seite nimmt das sprachlose Staunen angesichts der stupenden Qualität zu. Ungeheuerliches begegnet einem: Ein hoher, an klassischen Autoren wie Hölderlin geschulter Ton, verbunden mit leichter Eleganz, Verdichtung, Alltagstauglichkeit und großem, mitunter jedoch spöttischem Ernst. Und man möchte behaupten: Seit Novalis hat selten ein Autor mit mehr Emphase die buchstäbliche Nahrung von Leib und Blut mehr gepriesen als Andreas Reimann. Schon das erste Gedicht der Sammlung, »Rede an eine reichliche mahlzeit«, verkündet mit ironisch leicht durchbrochener religiöser Inbrunst: »Das fleisch war am anfang, o rosenes, mild marmoriertes! / Am anfang war es, und fließt durch die adern, das steak, / im pfeffer gedunkelt, erwartet den esser...« Und weil das Fleisch selbst wieder zu Fleisch wird, sollten die »söldner« ihr Kriegsgerät gegen Kochgerät eintauschen, denn: »die köche verbessern die erde«. Ein Satz, der dem Genießer mundet und dem Nüchternen im Halse stecken bleibt.

Auch und vor allem die Liebe ist nicht weniger geistig als sinnlich. Noch dort, wo sie scheitert, ein Stachel im Fleisch und in den Erinnerungen, verlieren die Gedichte ihre Souveränität nicht, verwandeln sich in Klagelieder von erhabenem Format. Das charakterisiert Reimanns Gedichte vielleicht am besten: Daß sie von der Schwierigkeit künden, dem Leben mit »gegengeräuschen« zu begegnen, die es lebenswert machen: »Lust des beginnens! Last des beginnens!« Trotz des hohen Tons (der nicht mit hohlem Pathos verwechselt werden sollte) gelingen Reimann genaue seismologische Bestimmungen gesellschaftlicher Verwerfungen und exakte Beobachtungen des Alltags. Hochkonzentriert dringt die poetische

Stimme mitten hinein, denn »es gibt keine vorstadt der fleische und samen, / alles ist zentrum, und aus der verbannung des jahres / stürzen vollkommne genüsse der brauchbaren zeiten«.

Sinnlichkeit in allen Bereichen verhindert, daß die Gedichte monoton oder monothematisch werden, sie reichen von flirrenden »Figurationen der farbe rot« bis zu den »Fragmenten vom widersprüchlichen glück«, worin es heißt: »Ein gallstein ist die erde den verlassenen. / So geht sie um: ein schmerzliches gewächs.« Natürlich ist manches den Zeitläuften geschuldet, ein pazifistischer Impetus zuweilen, doch niemals so aufdringlich, daß es plumpe Gegenwartskritik wäre. Dennoch sticht der eine oder andere Hieb vielleicht noch heute tief: »Etliche, also zuviele der heimischen dichter, / etliches, also zuviele sahen sie nicht.« Das kann man konkret auf DDR-Verhältnisse münzen, muß es aber längst nicht: »Etliche, also zuviele der heimischen dichter, / fallen in klage um ach das zerbrochene gras, / harrn des applauses, der ausbleibt, sie schauen sich an / trännenden auges, dann trösten sie wieder einander, / wedeln sich zu mit den versen und: loben sich sehr.« So spricht einer, der neben sich steht und von außen auf die Dinge sieht, ein Außen-Seiter; aber einer, der von dort die Freuden umso besser zu schätzen weiß.

Andreas Reimann: Die Weisheit des Fleisches. Connewitzer Verlagsbuchhandlung, Leipzig 2011.

Zoffende Barbaren im Syntaxgestrüpp

Wie Alexander Gumz das Gedicht gehörig auf Vordermann bringt

Lyrik macht nicht nur Spaß, sie ist manchmal auch richtig lustig, vor allem dann, wenn sie nicht auf komödiantische Quatschreime, sondern auf bitteren schwarzen Humor und gallige Sätzen setzt, gepaart mit überraschenden Formulierungen, unerwarteten Wendungen und überhaupt einer geballten Ladung an Frechheit und Chuzpe. Das alles ist im neuen Buch von Alexander Gumz, *barbaren erwarten*, in überbordender Fülle vorhanden, deshalb blättert man gerne darin, nicht zuletzt natürlich wegen der schönen Ausstattung.

Gumz' Protagonisten sind die Außenseiter, die Unzufriedenen, die Enttäuschten. Vor allem die Zyklen »oh dörflichkeit, veränderung« und »miserenpark« führen in ein modernes Absurdistan, in dem hinterwäldlerischer Irrsinn herrscht, alles bis zur Reglosigkeit eingelullt ist und, um ein konkretes Beispiel anzuführen, ein Jäger, der die Fallen ausgelegt hat, in bürokratisch-gefühlloser Manier sein versehentliches Opfer mit finanzieller Entschädigung beschwichtigt, die Erotik des Geldes schamlos ausnutzend:

er nickte, fuhr mir mit einem geldschein durchs haar:
warte noch ein weilchen, bis wir dich versichert haben.
nie mehr wirst du traurig sein.

Die Dörflichkeit, so ahnt man dunkel, wäre an sich vielleicht gar nicht übel, gäbe es nur die Menschen nicht. Was sie treiben und denken, ist ein unversieglicher Quell des Unmuts. Sie machen alles zur Farce, überlassen ganze Landstriche der umnebelten Unvernunft:

nach benzin stinke ich, nach langeweile, rauch.
mir tritt entgegen: ein abgeordneter der dorffjugend,
mit manifesten, drohungen. du darfst träumen, also hopp,
lass dir das auf den hintern tätowieren.

Worin diese Träume bestehen, wird schon nach wenigen Zeilen deutlich: »wer keine kapelle ansteckt, sagt er, soll zu hause bleiben.« Wo die

Syntax selbst noch sacht an sehnsuchtsvolle Traditionen gemahnt, zeigt sich der Protagonist im Gegenteil bereits vollkommen ernüchert und desillusioniert. Die Verachtung der Werte geschieht mittels Gewalt; und diese schlägt in Gumz' Gedichten allenthalben durch, dahinter aber grinst eine Bitterkeit über die Zustände hervor, die allein mit flapsigem Sarkasmus zu ertragen sind.

wer glaubt, dass morgen alles besser wird,
bestrafe ich mit internet nicht unter zwei dekadern.

ob ich traurig bin, verloren, sauer? kann sein, verdammt,
ich werde schritt für schritt geschreddert.

Ein hohes Frustrpotenzial hat sich aufgebaut; es entlädt sich in zornigen Bemerkungen über ein blindes Licht, über einen Gott, der im Radio mit Untergang droht, über Ordnungshüter und Sonntagszeitungen. Im Supermarkt, auf der Flaniermeile, in der Kneipe, am Kanal, überall in den urbanen Neonzonen kauert das Versagen, die Wut, aufs eigene Selbst, auf die Liebe, irgendwie ›fiebrig‹ – wie man es den Großstädten einst nachsagte –, dann auch wieder eiskalt, glasklar. Um nicht unterzugehen, gibt es den Rettungsring der Bizarrerie. Das kuriose Bild, der drollige, unlogische Anschluß, die originelle Formulierung, sie machen den Schrecken erträglich, indem sie immer wieder lachende Aufschreie hervorlocken.

Oft kommt eine Entfremdung, ein Gefühl des Fremdgewordenseins auf die eine oder andere Weise zur Sprache. Denn vieles ist unecht, reine Kulisse, ein Possenspiel, abgefuckt und höhnisch leer. Stellvertretend für zahllose Zeilen seien die folgenden drei Gedichtanfänge zitiert:

- irgendwie sind die funkgeräte auf eine andere frequenz eingestellt.
- in welchen idiotischen regionen wird mir von zu haus erzählt?
- zwei doppelgänger neben mir im bett.

Manchmal sucht Gumz bewußt die Provokation, die bei genauer Betrachtung eigentlich keine ist (man behalte im Hinterkopf: das lyrische Ich ist noch lange nicht mit seinem Autor identisch!), weil er nur zeitgenössische bundesrepublikanische Stimmungen einfängt, Befindlichkeiten, Vorstellungen, Perfiderien. Das fetzt, das schmerzt, das beunruhigt. Idyllen-Exorzismus at its best. In diesem Vademecum für den Großstädter versammeln sich Situationen, die alle etwas Spukhaft-Albträumerisches haben, weil

jede vermeintliche Sicherheit schnell den Boden unter den Füßen verliert. Das geschieht weniger bei den Bildfolgen als vielmehr in den bereits erwähnten sprachlichen Brüchen und Schnurritäten. Das Motto lautet also: Barbaren erwarten, ihnen mit Gumzsprache eins überziehen, selber dabei wild werden und ganz herrlich frei.

ich bin wütend auf sprache, auf alles,
was mit krachenden griffeln in mich fasst. doch ich sags nicht laut.

Gumz schreibt so, daß die inhaltliche Ebene die wichtigste bleibt, man dennoch stets mit sanftem Nachdruck an ihre Faktur erinnert wird; seine Gedichte sind offene Gebilde, nie ganz abgeschlossen, nicht nach allen Seiten abgesichert, schnodderige Alltagssprache steht neben Reimen, gedopter Jugendjargon und moderner Slang neben ganz traditionellen Allusionen, es gibt Sprünge und Verwerfungen, doch nie in solchem Ausmaß, daß der Kitt der Sprache unwirksam wäre. Nicht alle Gedichte erschließen sich sofort, doch je öfter man sie liest, desto aufregender werden sie. Man muß sich nur auf diese stroboskopische Dichtung einlassen.

Alexander Gumz: barbaren erwarten. kookbooks, Berlin 2018.

West-östliche Papiermenschen

Versuch einer Umkreisung von Verena Stauffers Gedichtband

»Ousia«

1. Anlauf: Es ist letztlich ohne Bedeutung, ob man ›nur‹ gutes Geschick im ›Googlen‹ hat oder über einen ordentlich gefüllten Bildungsvorrat verfügt: Verena Stauffers *Ousia* ist herausfordernd komplex und anspielungsreich – und zugleich wiederum sehr einfach. Man kann die Gedichte vor diversen Folien lesen oder sie zunächst ganz wörtlich nehmen. Doch bereits der Titel des Buchs ist multivalent. In der Geschichte der Philosophie wurde der Begriff unterschiedlich gefüllt, bei Platon anders als bei Aristoteles, den Neuplatonikern oder in der Gnosis. Doch in allen Definitionen geht es um das Seiende, das Wesen der Dinge, die reale Existenz. Die Ideen galten im Platonismus als die eigentliche Wirklichkeit; man denke an die Illustration dessen im berühmten ›Höhlengleichnis‹: von den wahren Dingen könne man nur die Schatten erkennen. Als Schattentheater wiederum wurden in der chinesischen Volkstradition oft bekannte historische Stoffe verhandelt, dargestellt von ausgeschnittenen Figuren, den ›Papiermenschen‹, deren Umrisse agierten. In Verena Stauffers Gedichten werden diese beiden Vorstellungen überblendet, als Frage und als Suche nach dem Erkenntnishaften.

2. Anlauf: Verena Stauffer hatte bereits mit ihrem Roman *Orchis* bewiesen, daß sie ein großes Wissen mühelos in Erzählstoff verwandeln kann, und zudem ihr Interesse an der fernöstlichen Kultur bekundet. Hier erscheint nun das ›Schattenspiel‹, in dem die »wechselnden Köpfe« der Figuren erste Bedeutungs-Hotspots setzen, nämlich: als kurze Momente der Verschiebungen von Realität und Traum bzw. Kunst mittels der Erinnerung. Aber auch die Themen huschen wie Schatten über eine Leinwand, es werden Verbindungen gezogen, Bilder aus- und angeschnitten: »Die Welt, ein Tangram, wenige Teile, milliardenfach kombiniert«. So durchlässig die Formen sind, so leicht begrenzt nur sind die Gegenstände, z. B. das Amnion, das Seepferdchen, das Du:

Lässt dich auflösen
im Wasser und zerfällt
Gehst über, gehst ein in

Luftbläschen und Quäntchen, die
wie Brösel am Boden liegen bleiben
Ich lecke sie, putze sie aus
Du in Krümeln, du in Bläschen

Das Motiv des Zerfallens, Zerfließens, Auflösens mäandert durch das gesamte Buch, in allen vier Elementen, und trifft auf das Motiv des Verfestigens. Denn das Seiende ist in ständigem Wandel begriffen, in Neuorganisation. »Worte, gebrochen aus Saat / schlüpfen wie Popcorn aus Mais«, »Das gesprochene Wort übergibt / Leben an Leben«, »Das Gesprochene ist unser Leben / es nimmt überhand / Wie sich festlegen, ohne einander zu kränken?« Man sieht, die Abstraktion führt im Detail immer zum prallen Dasein: Schattenspiele mit Bodenhaftung.

3. Anlauf: »Die Welt, eine Wortform«, heißt es an einer Stelle, die Welt durchmessen, mit Fragen, und ihr dadurch Umriß verleihen. Ja, dauernd werden Fragen gestellt, werden die Dinge *in Frage* gestellt. Die Worte verselbständigen sich, Zeichen und Wesenheiten. Das »Paradies« z.B., etymologisch aus dem Griechischen stammend, das sich von einem persischen Begriff ableitet, nimmt durch ein schlichtes Spatium als »Para dies« eine neue Bedeutung an, verbleibt irgendwo aber auch zwischen den Sprachen – vielleicht *neben dem Tag*? Verena Stauffer bringt verschiedene stilistische Ebenen zusammen, auf ein Hochplateau: die Fachsprache, den wissenschaftlichen Terminus, das Wortspiel, das sinnliche Bild. Die Sprache fließt, wirft dabei Schatten, deren erzählte Geschichte man zu deuten versucht, was weitgehend gelingt, trotz Nebelflecken. Die Sprache ist bereit, sich den seltenen Wörtern zu öffnen, wenn die Umgebung stimmt – »Korunde«, »Quargel«, »Krumpe« –, bereichert und bereichernd. Zwar heißt es einmal: »Der Überfluss der Sprache hat die Menschen verdorben«, doch genau dies macht die einzelnen Wörter wertvoll: »ein Wort, ein versunkenes Schatzkästchen eines roten, offenen Munds«.

4. Anlauf: Erhärtender Verdacht, daß die fluiden Formen eine Reise bilden, aus dem Osten über Rußland in den Westen. Daß die Fragen eine Gestalt der Schattenerzählung sind. Daß die Wörter das Seiende sind und die Dinge, von denen sie künden, das Seiende sind. Die Bilder bewegen sich auf exzentrischen Bahnen, überschneiden sich, verschränken sich. So finden Tiefsee und Tiefenraum, »Zirkone« und »Bikini-Bomben« zueinander. Genau wie die Teile eines Tangrams. Stückwerk. Schnittmuster.

Fraktale Harmonien. (Und auch der Verdacht, das Ich der Erzählung und der Erzählerin überlappen sich, unkenntlich natürlich in ihren Umrissen – das ›lyrische Ich‹: ohnehin die rätselhafteste Person.)

5. Anlauf: Einer der Abschnitte des Buchs ist »Tetsu-sen« betitelt, der ›Kriegsfächer‹, eine Waffe der Samurai, als Fächer getarnt, für die auch spezielle Kampftechniken existierten. Die Themen fächern sich auf, zeitlich, geographisch, bleiben aber dicht zusammen, ein festes Instrument, das, falls nötig, hart zuschlagen kann. Von »Panzerkernen« und Konterrevolutionären geht die Rede, von Gerechtigkeiten und anderen Kämpfen. Von »Gladiatoren der Rede«, die sich mühen, »in Abwesenheit einer möglichen Vollendung«. Die Worte sind straff, punktgenau, zielgerichtet, unbarmherzige Angreifer, und zugleich von großer Eleganz und betörender Anmut. Am Ende sogar unerwartet einfach, sinn- und sinnhaft:

In Öllacken sah ich Regenbögen baden. Aus ältesten Ablagerungen
treten die Farben der Erde hervor. Durchsichtiges im Undurchsichtigen
Im Tiefsten spiegelt sich das Äußerste. Ohne Form endlos
Öl färbt die Straße wie eine Rüsche am Kleid
ein rührendes Angebinde

Hier gelingt es, Alltäglichem die Aura des Metaphysischen überzuwerfen, die banale Gegenwart in Vergangenheit und Zukunft zu erweitern, das Nüchterne in Schönheit aufblühen zu lassen. Die dauernde Metamorphose des Seienden, ob nun »Öl glimmert« im »Kosmorama« oder »kahle Bäume mit zu Skeletten / verwilderten Blattresten« »zu weißem Pergament« mutieren. Indem Verena Stauffer traditionelle Gegenstände nicht meidet, sondern im Gegenteil bewußt aus- und aufsucht, kann sie ihnen eine frische Form geben, die im Kontrast stärker wirkt als eine bloß herbeigeführte Künstlichkeit. Das ist der »Jetzt-Fächer«, »ein zusammenfließendes Vielfaches von Jetzt«:

Wenn wir bloß noch einmal dieses Einssein des Wassers sehen könnten

Indem hier also vieles zu vielem kommt, sich fügt, auch nicht selten geräuschvoll aneinander reibt, entsteht aus Splitterwerk ein Kontinuum –: Ein erstaunliches, tragweites, enzyklopisches Gedichtbuch, ein wahrer Hirnschmaus, ein gefundendes Fessen für Analyse und Interpretation,

nicht zuletzt mit ernstzunehmendem Anspruch auf einen verdienten Platz im Haltbarsten.

Verena Stauffer: Ousia. kookbooks, Berlin 2020.

Ein atheistentes Mosaik der Momente

Raoul Schrott bedient virtuos die Klaviatur der Metaebenen

Die edle Kunst, an nichts zu glauben, die im Titel von Raoul Schrotts jüngerem Gedichtband propagiert wird, ist die von den Gegnern der Literatur vielgeschmähte Fähigkeit, eine offensichtliche Fiktion für wahr zu erklären, auch zum Beispiel dann, wenn einer vorgibt, in der Biblioteca Classense in Ravenna auf das Manuskript eines gewissen Matteo Cnuzen gestoßen zu sein, der natürlich niemand anderes sein kann, wie Schrott in seinem ein übersprudelndes philologisches Wissen launig persiflierenden Vorwort darlegt, als der 1646 im friesischen Oldenswort geborene Matthias Knutzen –: nämlich auf das Traktat »Manuale Dell' Esistenza Transitoria (De Arte Nihil Credendi)«, das in näherem Zusammenhang mit einigen weiteren atheistischen Schriften der frühen Neuzeit stehen soll –: eine *Kunst* wohlgernekt, weil dies einschließt, nicht leichtfertig abzulehnen, abzuleugnen, sondern die kritische Haltung selbst zur Kunstform zu erheben.

Den Mosaiken von Ravenna habe Raoul Schrott naheifern wollen, denn sie seien »ein derart diesseitiges Phänomen, dass ich wünschte, das Hier und Heute mit Worten ebenso darstellen zu können wie diese Steinsteife die Figuren ihrer Welt«. Angeblichen Auszügen aus dem Manuskript – das aufgrund seiner Diktion freilich schnell als Produkt dieses unseres Jahrhunderts entlarvt werden kann – hat Schrott (eigene) Gedichte gegenübergestellt, »als Illuminationen von fremder Hand«. Ein solches Spiel mit der Les- und Unlesbarkeit der Welt klinkt sich lückenlos in die Bibliotheksmetaphern eines Jorge Luis Borges oder Umberto Eco ein, um eine manichäische Tradition fernab des kirchlich sanktionierten Glaubens zu erschaffen. Die Kunst, an nichts zu glauben, ist hier außerdem die pointierte Forderung an den Leser, dem Buch mit seinen Texten kritisch (oder zumindest nicht kritiklos) gegenüber zu stehen, die Masken, die Fiktionen, hinter denen sich (unvermutete) Wahrheiten allgemeinen Charakters verbergen, als solche zu erkennen, und die Datierungen (von denen zwei sogar in der Zukunft liegen) womöglich als Irritationen zu betrachten –: eine Kunst also, die Lektüre des Buchs mit jener von der Vernunft diktierten kritischen Distanz vorzunehmen.

Aus dieser Distanz ergibt sich tatsächlich die Illustration dessen, was eines der vorgeblichen Bruchstücke aus dem Manuskript behauptet: »alles

was wir erleben – alles was real ist – sind einzelne augenblicke«. In die Stimmen eines Museumswächters, eines Busfahrers, einer Ornithologin, eines Pizzabäckers, einer Souffleuse, eines Geschiedenen, eines Informatikers und vieler anderer mischen sich Blickwinkel über Orte und Momente, über Zeitläufte und allegorische Situationen zu einem Chor der Gegenwart, der jedoch nur an den Soli, an der Summe der Solisten, erkennbar ist. Nach solchem literarischen Perforceritt steht wohl unumstößlich fest: Die Kunst, an nichts zu glauben, wie sie Raoul Schrott definiert, ist durch das Purgatorium eines ziemlich festen Glaubens gegangen, den man vielleicht mit einigem Recht atheistisch nennen darf, der sich aber sehr wohl auf die religiösen Funktionen der Literatur beruft, nämlich auf die Invokation und Inthronisation säkularer Einzelheiten in der Diesseitsfeier der Imagination.

Die Kunst, an nichts zu glauben, ist in ihrem Wesen nach höchst paradox, verlangt sie doch einerseits, die literarischen Fiktionen als solche zu durchschauen, andererseits aber doch darauf zu vertrauen, daß das Buch kein (oder: »nicht nur ein«?) Narrenspiegel ist, eine Vortäuschung falscher und letztlich irgendwie doch richtiger Tatsachen –: so daß am Ende die Kunst dieses Nichtglaubens ein Akt des Vertrauens ist, aufklärerisch durchleuchtet allerdings, und die Beschwörung des Moments, von jeder Gottesvorstellung gleich welcher Couleur losgelöst, plötzlich säkular religiös wird, eben als eine Kunst-Religion. Wo andere Autoren eine Erneuerung des katholischen Glaubens fordern, will Raoul Schrott eine Welt der Einzelheiten und Augenblicke feiern, und er tut dies mit der Inbrunst eines wahrhaft Gläubigen.

die erde das sediment des himmels
darauf dieses flächenhafte wuchern des schimmels
aus dessen fäden und sporen wir hervorgingen
um im nervengeflecht von hirschslingen
zeiten und welten zu vergleichen
sie auf papier zu skizzieren als würden solche zeichen
etwas von der wirklichkeit wiedergeben
die wir kaum begreifen · der wir trotzen · die wir leben

Kunstvolle Gebilde sind es allemal, die gegen eine sanktionierte Sicht auf die Welt sprechen, eine a-theologische und vor allem a-teleologische, die den Moment feiert, das Augenblicks-Paradies, in ihrer Perfektion jedoch eine gewisse unnahbare Kälte ausstrahlen. Das liegt nicht an der – schein-

baren – Abwesenheit des Autor-Ichs (dessen Vita am Schluß des Bandes nur aus den Titeln der von ihm verfaßten Bücher besteht), sondern an der raffinierten Verschränkung der Reime im Verbund mit genau abgemessenen Zeilenlängen und, auf der inhaltlichen Ebene, mit häufig sentenzenhaften Versen. Doch das Gefühl darf gerne – nein: sollte unbedingt – einen Umweg über den Intellekt nehmen. So ist die Kunst, an nichts zu glauben, eine Einübung ins Faktische, Vorhandene, Gegenwärtige, die nicht geglaubt, sondern gelebt werden muß –: »denn am ende sind wir nur tot«.

Raoul Schrott: Die Kunst an nichts zu glauben. Hanser Verlag, München 2015.

Vom versehrten Verlangen

Nadja Küchenmeisters zweiter Gedichtband

Schon beim Durchblättern von Nadja Küchenmeisters *Unter dem Wacholder* fallen die ungemeine Geschlossenheit und die inhaltliche Stringenz ins Auge. Drei- und vierzeilige Strophen dominieren, die Sprache selbst bleibt jedoch flexibel, entfaltet ihre Musikalität in einer wohlausgewogenen Mischung aus lakonischem Parlando und subtilen Anspielungen mehr des Tons als des Wortlauts auf klassische Vorbilder, so daß sich daraus ein schönes Spannungsfeld ergibt, ein Fluidum, in dem immer wieder erhabene Gesten aufblitzen, die man nirgendwo als unecht (›aufgesetzt‹) empfindet. Starke Bilder einer subjektiven Empfindung ohne vorgepreßte Originalität sind dies allemal, die sogar dort, wo sie in Rollen schlüpfen, den Eindruck der Aufrichtigkeit jenseits affektierter Posen vermitteln.

Unter dem Wacholder hat, dem biblischen Bericht zufolge, der Prophet Elija gelegen mit dem Wunsch zu sterben; dann erschien ein Engel und befahl ihm, aufzustehen und zu essen. Doch auch die heidnische Mythologie kennt den Wacholder als Symbol des Lebens. Wer also unter dem Wacholder liegt und sich trauernd in die Dunkelheit träumt, trägt drinnen eine große, hungrige Sehnsucht nach dem Hellen. In dieser Dualität bewegen sich diese Gedichte ohne falsche Scheu, die eigenen Empfindungen unverhohlen zu benennen, so daß man sich zwar entfernt an die Bekenntnislyrik vergangener Jahrzehnte erinnert fühlt, jedoch unter Verzicht auf deren Zerquältheit. Die Körperlichkeit mit ihren Bedürfnissen ist nah, die Anziehung und Abstoßung in der Liebe stellen ein Koordinatensystem dar, die Isoliertheit eines Ichs auf der Suche nach jenem ›Sinn-Engel‹ der verstrichenen Zeit läuft als roter Faden durch die Gedichte. Daß sie sich dabei hier und dort ein wenig mehr zugunsten eines souveräneren, vom Ich gelösten Umgangs mit den Dingen ringsum öffnen möchten, kann man wünschen, ohne dies in irgendeiner Weise als Mangel anzusehen.

Denn immer ist das Ich zuletzt doch rückgebunden ins ganz Alltägliche, dessen Bilder gerade in ihrer strikten Unaufgeregtheit stimmungsstark sind.

nebel überfällt die berge wie im flug und schleicht
metallisch um die spitzen karger bäume. der morgen
ist von tau zerfressen, leckt an einem straßenschild.

Oder:

das eis greift ins gras. die ersten sonnenstrahlen.
ein jäher luftzug, der die zeitung blättert ...
am fenster rankt sich eine blumenfolge. und schmilzt
dem fetzen einer wolke gleich aus diesem morgen
frischen tag. er hat die bitterstoffe auf der zunge.

Oft wendet sich die Perspektive des Gedichts von außen nach innen, als fände das Äußere dort einen tiefen, persönlichen Nachhall – oder hat die innere Stimmung bereits die Außenwelt einfärbt? Niemals jedoch kippt die Introspektion in Kitsch, im Gegenteil, es wird das Wagnis eingegangen, die eigenen Gefühle in ihrem Sosein vollkommen ernst zu nehmen: »längst / ausgewandert ist dein herz in deine hand, schlägt // nun in der weichen stelle zwischen dem daumen / und dem zeigefinger, vor dem die lebenslinie einen / bogen macht«. Manches vielbemühte Wort wirkt dabei wieder frisch und unverbraucht, wie soeben entdeckt. Das verursacht dieses seltsame melancholische Zwielficht, das damit überrascht, wieviel Helle in der Anmutung des Abschieds steckt, Helle, Wind und anderes Bewegendes, das allem eine wunderbar flirrende, leicht irritierende und geheimnisvolle Atmosphäre überwirft:

der alte ausblick, nichts zu holen: so wirst du wiederum verzehrt
vom rausch der lichtumspülten plätze, vom sturzbach innerer
alleen. ein sonntag flutet vor dem fenster. geister fahren aus

und nachmittage unruhig in dich ein. taubengrau die späten
feuer. [...]

Küchenmeisters Gedichte sind still, sie überwältigen und überreden nicht, sie verlangen nach Ruhe, den Nuancen nachzuspüren. Allerdings sind die Bilder, die Metaphern zuweilen hart gefügt und erschließen sich nicht unmittelbar, doch nichts ist dabei schief oder im Ton vergriffen. Solche Härte scheint gewollt, sie erdet die zarte Empfindung, denn was erfreut den Lyrikleser mehr, als wenn Eingängiges sinnvoll ins nachdenkliche

Stocken gerät? Man vollzieht den Prozeß des Erinnerns nach, der zugleich ein Wahrnehmungsmuster ist, in welchem die Details unverhoffte affirmative Bedeutung erlangen – »einmal traf mich das amerikanische licht« –, selbst wenn ein Abstand zwischen den Dingen und den Worten stets spürbar bleibt. Schwermut herrscht »im eigenreich der worte«, aber die Ringsumwelt wird nicht nur aus der Imagination hervorlockt, sondern gleichsam in den Worten bewahrt. Hier regt sich also, statt zahmem Konstruieren, noch ein behutsames, geduldiges Vertrauen in die poetischen Quellen von Ich und Welt – deshalb gehört *Unter dem Wacholder* unbedingt in die vordere Reihe der zahlreichen Gedichtbände der letzten Jahre, denen Haltbarkeit über den Eintagsruhm hinaus eingeschrieben ist.

Nadja Küchenmeister: *Unter dem Wacholder*. Schöffling & Co., Frankfurt am Main 2014.

Notizen an einen unbekanntem Adressaten

Simone Scharberts Debütband ist Philosophie in Poesieform

Das Prosagedicht ist keine Gattung, die in Deutschland ungewöhnlich beliebt oder verbreitet wäre, deshalb erstaunt – und erfreut – es umso mehr, daß Simone Scharbert gleich mit einem ganzen Band Prosagedichte debütiert. Bereits sein Aufbau erinnert an eine Versuchsanordnung: in drei Abteilungen werden »Körper«, »Raum« und »Materie« analysiert, wobei die letzte Abteilung so etwas wie eine Synthese des Verhältnisses der beiden anderen Kategorien darstellt. Das Labor ist karg: die weiße Seite, die meist nur im unteren Drittel beschriftet ist; das Instrumentarium nüchtern: interpunktionslose Blöcke in durchgehender Kleinschreibung. Jeden dieser Abschnitte beendet ein Zeilen-Gedicht, das in Kooperation entstanden ist, verschiedene Schrifttypen kennzeichnen die jeweiligen Anteile. Doch von der Kälte steriler Kacheln in einem Laboratorium ist nichts zu spüren: es geht ums Leibhaftige, um Atem, Blut, warmen Körper.

Daß Texte »mittels Sprache« etwas erkunden, wie der Klappentext attestiert, ist eine Selbstverständlichkeit, die wohl für alle geschriebenen Bücher gelten dürfte, auch führt die Sprache hier kein geheimes Eigenleben mit unerhörten Bedeutungen. Höchst bewußt und gezielt eingesetzt wird sie jedoch allemal; außerdem thematisiert Scharbert expressis verbis das Zur-Sprache-Kommen, den Übergang vom Geistigen in einen körperlich-materiellen Zustand, den Atem, der als Klang in den Raum dringt. Reflektion und Darstellung, bzw. ›Zeigen‹ und ›Gezeigtes‹, gehen dabei wunderbar fließend ineinander über, und nur an sehr wenigen Stellen ist das Raum-Wort-Gefüge dermaßen verdichtet, daß ein Wort dem anderen beinahe Atem und Licht zu nehmen droht.

Was ist ein Raum? was ein Körper? was ist ein Körper im Raum, auf welche Weise definiert ihn der Raum bzw. wie definiert der Körper den Raum? wie entsteht aus Materie Geist und aus dem Geist die Rede, das Wort? wie geht der Atem in den Raum hinaus und aus diesem wieder in den Körper hinein? Mit solchen Fragen setzen sich Scharberts Gedichte auseinander, fragend, staunend, verwundert. Zitate und Anspielungen auf die amerikanische Photographin Francesca Woodman, die mit 23 Jahren Suizid beging – es lohnt sich übrigens, vor oder während der Lektüre einen Blick auf Woodmans Arbeiten zu werfen, denn hier wird im bildnerischen Medium vorgeführt, was Scharbert mittels Sprache darstellt –, auf Alice

James, die Schwester von William und Henry, auf Virginia Woolf und auf die Photopionierin Anna Atkins lassen die Grenzen zwischen der Ich-Erkundung und der Du-Erkundung verschwimmen, machen sie permeabel und porös. Nicht immer ist eindeutig, ob es sich um die Anrede eines Ich an ein Du oder die Selbstanrede eines Ich als Du handelt. Jedenfalls besteht die berechtigte Hoffnung, daß am Ende »zwischen uns« mehr bleibt als »das teilen von jetzt und morgen in mundgerechte stücke«.

Der Körper ist ein »Körper« mit Innen- und Außenseite, an seiner Oberfläche interagiert er mit dem Raum, in dem er sich befindet, und mit anderen Körpern, die unter denselben Bedingungen anwesend sind (»dein körper letztlich auch wieder nur ein raum ein zimmer eine begrenzung die du nicht los wirst«). Mit der Metapher des Kleids, das übergeworfen und geöffnet und geschlossen werden kann, verweist Scharbert auf die Verwundbarkeit des Körpers, der selbst nach einem Einschnitt »durch deine bauchdecke« wieder verheilt; möglicherweise steht dieses Bild in Zusammenhang mit der Gebärmutter, »ein ort der ausdehnung in dir also ein gefäß an deinem eigenen nichtort«. Umgekehrt bedeutet schon etwas so Winziges wie ein Wespenstich das alarmierende Eindringen eines Körpers in einen anderen, die Übertretung einer Grenze, die verschiedene Vorgänge auslöst und zuletzt die Sprache verletzlich und sogar disfunktional macht.

Körper erkunden sich selbst und den um sie befindlichen Raum. Mittels sinnlichem Sensorium *und* mittels Sprache, die sinnlich wahrnehmbar ist von einem Du, nämlich als Atem, der Geräusche mit Bedeutungen produziert. Mit immer neuen Bildern und Anordnungen verortet Scharbert den Körper im Raum, der seinerseits als Zimmer mit einem Interieur und entsprechenden Wänden ausgestattet ist. Die sich daraus ableitenden philosophische Fragestellungen sind auf poetischste Weise vorgeführt, und wenn es ein Paradox wie verkopfte Sinnlichkeit gibt, dann unbedingt in diesen Gedichten (»einmal die zeit über haut streifen und sich fragen wie man aus haut nähe machen und ob das überhaupt funktionieren kann«).

Scharberts Debütband ist von starker Geschlossenheit; die drei Gedichte in Kollaboration erreichen diese zwar nicht vollends, sind aber Einlösungen des verzahnten Atems zweier getrennter Körper, die auf je eigene Art zu einem harmonischen Ganzen finden –: »die gegenwart tauschen mit jemandem der sagt erzähl mir vom atmen«. Insgesamt überzeugt das Buch auf ganzer Strecke, es ist durchdacht, tiefgründig, erliegt aber nicht der Versuchung manchen Erstlings, durch falsche Originalität zu blenden. Solche Lyrik ist ein Herz- wie Hirnschmaus und somit auch als Lektüre

für alle geeignet, die vor einem zeitgenössischen Gedicht zurückschrecken, weil sie fürchten, es könne unverständlich sein. Das Gegenteil ist hier der Fall; und für den Lyrikkenner verästelt es sich zudem durch die Zitate und Anspielungen in interessanteste Nebengebiete. Kurzum: Ein Debütband, an dem man nicht vorbeigehen, in dessen Wortraum man vielmehr eintreten sollte, denn

die leichtigkeit von staub berührt dich immer wieder aufs neue eine richtung scheint es ja nicht zu geben alles scheint möglich hier im schier unerschöpflichen kosmos des feinst partikularen

Simone Scharbert: Erzähl mir vom Atmen. Raniser Debüt, o.O. 2017.

Gramselnder Schauer des Gewöhnlichen

Monika Vasik belebt das Naturgedicht mit eindrucklichsten Silbenpinselstrichen

Die Natur ist ein Umgebnis, das unmittelbar zum Lebensraum und zur täglichen Anschauung gehört; als lyrisches Sujet ist sie deshalb so wichtig wie jedes andere auch, das uns prägt und betrifft. Die in Wien lebende Dichterin Monika Vasik hat nun einen Band mit insgesamt fünfundsechzig Naturgedichten zusammengestellt, die in gar keiner Weise eine Verteidigung gegen den (manchmal leider noch immer aufkeimenden) Generalverdacht signalisieren, es würden darin die heilen Idyllen von Grenzgängern und Weltabweislern heraufbeschworen, sondern im Gegenteil sehr souverän und selbstverständlich, nüchtern und diesseitig, »abseits jeder romantik«, eine Betrachtung der Natur, wie sie überall vorhanden ist, unternehmen.

Die Gedichte in *himmelhalb* sind größtenteils Visualisierungen. Vasik beobachtet und beschreibt, und was sie beobachtet und beschreibt, sind Szenen in der Natur, mit der Natur, aus der Natur. Das bedeutet: nicht nur entleerte und entlegene Landschaften, sondern jene Elemente, die auch in der Stadt, im Garten, beim Blick aus dem Fenster oder auf einem Spaziergang anzutreffen sind. Aus dieser Selbstverständlichkeit rührt eine stille Kraft her, eine intensive Annäherung, ein lebhaftes und überaus lebendiges Bannen eines Moments, zur Wieder- & Wiederbetrachtung auf die Buchseite geworfen, schlicht und zugleich sehr kunstvoll, so wie Miniaturen oft mehr Kraft ausstrahlen als wandfüllende Panoramen.

Die Gedichte sind offen, unabgeschlossen, Skizzen, die eher die Möglichkeit der Reflektion als deren tatsächliche Ausführung zeigen; aber keinesfalls unfertig, denn als ästhetische Gebilde sind sie allemal in sich stimmig. Monika Vasik besitzt ein ungemein gutes Gespür für artistische Leichtigkeit, die Balance nämlich zwischen verständlicher Aussage und sprachlich komplexer Einkleidung. Niemals drohen die Gedichte in ausgeblichene Phrasen auf der einen oder verquastem Kitsch auf der anderen Seite umzukippen.

meerselig dies
ist nur ein stummel
wort einer hirnsaat

im sonnenguss
der voll pathos
durch uns hindurch
lüstert leichten sinnes

Selbstkritik und sprachliche Kontrolle verzahnen sich aufs Effektivste. Beim Durchblättern springen sofort viele originelle Formulierungen ins Auge – »vogelfehle«, »kahlgebleichte wogenschwebe«, »fledermaushimmel«, »schattenwärts im grim«, »sommerhitzeüberfall«, »kläffende zäune« sind nur einige davon –, aber niemals in einer Weise aufdringlich, daß der Eindruck eines gezwungen auf modisch-modern getrimmten Stils entstünde. Dasselbe trifft auf die dezent eingestreuten Wortspiele (»unsere neurosen öffnen sich / blühen beim verwegenen / keckern einer elster«) und auf die nicht ganz gewöhnliche Verwendung von Verben zu (»als bibbernd wir / durch wald und wald / durch wiesen feld / patschnass / nach hause grippten«).

Die Natur in Vasiks Gedichten beginnt im Kleinsten, bei den Vögeln, Blumen, Insekten, Muscheln, den Tageszeiten und Jahreszeitenphänomenen, im Schrebergarten, vorm »miezhaus« [!], im Wald, am Meer, und darin steckt vielleicht auch eine Kritik an der gegenwärtig vorherrschenden Wahrnehmungsweise, die Oberflächen in allzu großer Zahl überhuscht:

beiläufig in all der unrast
wissen wir viel über die
sirrenden seiten der welt
aber über jene zeitlose
der butterblumen nichts

Zeitkritik in solcher Deutlichkeit vermeidet der Band ansonsten jedoch; im Grunde sind die Gedichte vielmehr eine Feier der Wahrnehmung, als würden Herz und Hirn zusammen aus dem Fenster sehen, aber ohne in pathetische Allumarmung auszubrechen, bloß nüchtern darüber staunend, wie schon mit wenigen Zeilen alles ans Weiteste gebunden werden kann:

wie alles leicht von meer
beinahe unbemerkt geschieht
lupinenbrandung blauviolette
galaxien bis übers knie

Die Gedichte selbst besitzen bereits hohe sinnliche Qualitäten, emotionale Stimulantien, deshalb wirkt es wie eine Doppelbelichtung, wenn jedem Gedicht eine (zum Teil verfremdete) Photographie gegenübergestellt ist, zumal sie nicht selten das Gedicht direkt illustrierend wiederholt. Eigentlich bedarf es dessen nicht, wenigstens nicht in dieser Fülle; die Eigenstärke von Vasiks Gedichten reicht vollkommen aus, sie Eigenstärke schließt mit ein, daß das lyrische Ich in den Hintergrund treten darf, als beobachtende, dichterisch ordnende Instanz, ohne bemerkbare Einbußen an Empfindungen, Empfindsamkeiten. Mit *himmelhalb* liegt eine sehr ansprechende und gelungene Sammlung vor, die es in den besten Zeilen mit A.R. Ammons' Kurzgedichten aufnehmen könnte, ein echter Triumph der modernen Naturlyrik und ein Plädoyer für die Fähigkeit des Gedichts, Schönheit zu dokumentieren.

Monika Vasik: *himmelhalb*. Verlagshaus Hernal, Wien 2015.

Maligne Blüten

Simon Werle hat Baudelaires Hauptwerk neuen Glanz verliehen

Es gibt, grob umrissen, zwei Möglichkeiten, an ein nicht-zeitgenössisches Gedicht heranzugehen: Man betrachtet es im historischen Kontext oder man überprüft es auf seine Bedeutung für heutige Leser. Im Idealfall läßt sich beides elegant miteinander verbinden, zwingend nötig ist eine solche Verknüpfung jedoch nicht. Über Charles Baudelaires berühmten Zyklus »Die Blumen des Bösen« wurde längst eine Vielzahl interessanter, thematisch ganz unterschiedlicher Diskurse angestoßen, trotzdem soll es hier einmal nur darum gehen, in welcher Weise diese immerhin rund 160 Jahre alten Gedichte den Leser, die Leserin jetzt noch anzusprechen vermögen. Anlaß dafür bietet die neue Übersetzung von Simon Werle, die ohne Übertreibung als Sternstunde der Translationskunst anzusehen ist.

Man muß ein Buch ja nicht goutieren, nur weil ihm das Etikett »Klassiker« verpaßt wurde; andererseits sind die Siebe der Zeit meist recht zuverlässig. Den Ruch des Verruchten, der manche Zeitgenossen Baudelaires an den »Fleurs du Mal« gestört und zum gerichtlichen Prozeß getrieben hat, ist inzwischen freilich verflogen. Doch kann das Lesepublikum ihm durchaus noch imaginativ nachspüren. Im Nachwort legt der Übersetzer schlüssig dar, daß die Übersetzung des (nebenbei: auf den Kritiker und Romancier Hippolyte Babou zurückgehenden) Titels eigentlich – wenig wirkungsvoll, wie er selbst einräumt – »Die Blumen des Malignen« lauten müßte. Denn nicht die Feier satanistischer Umtriebe steht zur Debatte, sondern die Qualen der Seele in der modernen, mondänen Gesellschaft, in den Großstädten, unter Betäubungsmitteln, die eine verlorene Mitte herstellen sollen. Insofern kommt tatsächlich, wie Baudelaire im Entwurf einer Verteidigungsschrift im Prozeß gegen den Vorwurf der Gefährdung der Sittlichkeit sagt, eine »furchtbare Moralität« zum Vorschein.

Die »Blumen des Bösen« sind ein über einen langen Zeitraum entstandenes, immer weiter vermehrtes, letztlich aber nach der Intention des Dichters nicht abgeschlossenes Werk, das auf einer strengen Gesamtkomposition beruht. Bemerkenswert ist das Bemühen, größtes leidenschaftliches Aufbegehren in eine sprachliche Form zu bringen, welche höchsten ästhetischen Ansprüchen genügt, eine Revolte also, die zur Schönheit gebändigt ist. Diese Schönheit entsteht aus der Spannung

zwischen dem »Spleen« und dem »Ideal«, die zuletzt nur aufgelöst wird in der Aussicht auf das absolut Neue, die Fahrt zum »Grund des Unbekannten«, wie es im Schlußgedicht der Ausgabe von 1861 heißt, einerlei, ob dieser im Himmel oder in der Hölle zu finden ist. Die »Blumen des Bösen« sind eine Revolte gegen den Überdruß und ein Aufschrei gegen einen ungeschminkten Realismus; ihr Seismograph legt die Verwerfungen der beginnenden Moderne schonungslos bloß, als ein nicht-delirierender Blick dies vermöchte, ihre kritische Auseinandersetzung ist vor allem eine *schöpferische* Auseinandersetzung. Der Wörteraufruhr stellt das einzig noch wirksame Rauschmittel dar, das kurz vorm Schlaf und Tod (die man, in Anbetracht von Baudelaires dandyhaften Lebensstil, wohl nur als Chiffren des Unmuts interpretieren dürfte), in das künstliche, d.h. von der Kunst geschaffene Paradies führt. Die Symptome der politischen und geistigen Krisis in eine abstrakte Form zu gießen, die weit entfernt ist von ungestaltetem Geschrei, mag Baudelaires bedeutendste Errungenschaft sein.

Kaum der Erwähnung bedarf die Selbstverständlichkeit, daß eine Übersetzung in den seltensten Fällen sämtliche Aspekte eines Originalwerks in die Zielsprache transportieren kann. Ihr vorzuwerfen, sie habe dieses oder jenes unterlassen, hieße im Grunde, die berühmte Quadratur des Kreises für möglich zu halten. Simon Werle hat für seinen Ansatz einen Ton gefunden, in dem dramatisch-lyrische und galante Formeln sinnvoll und ansprechend ausbalanciert werden. Als Beispiel mögen die ersten beiden Strophen des allegorischen Gedichts »L'albatros / Der Albatros« dienen:

Souvent, pour s'amuser, les hommes d'équipage
Prennent des albatros, vastes oiseaux des mers,
Qui suivent, indolents compagnons de voyage,
Le navire glissant sur les gouffres amers.

À peine les ont-ils déposés sur les planches,
Que ces rois de l'azur, maladroits et honteux,
Laissent piteusement leurs grandes ailes blanches
Comme des avirons traîner à côté d'eux.

So berühmt wie zu recht vielgeschmäht ist Stefan Georges Übertragung, die in ihrer Eigenwilligkeit sehr viel vom Übersetzer, jedoch einigermaßen wenig über den Ausgangstext verrät, da sie allzu ungenau über wesentliche Details hinweghuscht; kurios sind die grammatischen Verstöße ebenso wie

etwa die sehr freie Übersetzung der »gouffres amers« als »schlimme klippen«:

Oft kommt es dass das schiffsvolk zum vergnügen
Die albatros · die grossen vögel · fängt
Die sorglos folgen wenn auf seinen zügen
Das schiff sich durch die schlimmen klippen zwängt.

Kaum sind sie unten auf des deckes gängen
Als sie · die herrn im azur · ungeschickt
Die grossen weissen flügel traurig hängen
Und an der seite schleifen wie geknickt.

Viel näher kommt Monika Fahrenbach-Wachendorff dem Original, im Folgenden zitiert nach der revidierten Version ihrer Gesamtübersetzung aus dem Jahr 2011; sie rettet die Wendung »maladroits et honteux«, bringt allerdings bereits in der zweiten Zeile, die unschön mit einem Reflexivpronomen beginnt, ein Enjambement und faßt »les ont-ils déposés« als aktives Geschehen auf:

Oft fangen die Matrosen zum Vergnügen
Sich Albatrosse, welche mit den weiten
Schwingen gelassen um die Schiffe fliegen,
Die über bittere Meerestiefen gleiten.

Wenn sie sich linkisch auf den Planken drängen,
Die Könige der Bläue, wie verlegen
Und kläglich da die weißen Flügel hängen,
Ruder, die schleppend sich zur Seite legen.

Simon Werle nun gelingt es, trotz Reim und Metrum, sich noch etwas dichter an Baudelaires Text zu halten. Zwar muß auch er die Wendung »maladroits et honteux« in ein sinnverwandtes »der Hoheit bar« umformulieren, aber es stimmt wunderbar zu den »Königen des Azur«. Nähe und kreative Freiheit stehen in einem Gleichgewicht, das die Übersetzung einerseits verlässlich & getreu erscheinen, andererseits als eigenes Kunstwerk standhalten läßt.

Matrosen fangen – so vertreiben sie die Zeit –
Oft Albatrosse, Riesenvögel überm Ozean,
Des Schiffs Verfolger in gelassenem Geleit,
Wenn's überm bittren Abgrund zieht die Bahn.

Kaum haben sie hinunter auf die Planken sie gezerrt,
So lassen diese Könige des Azur, der Hoheit bar,
Die großen weißen Fittiche bejammernswert
Von ihren Flanken schleifen wie ein Ruderpaar.

Sicherlich stellt Simon Werles Übersetzung einen Höhepunkt der deutschen Rezeptionsgeschichte der »Fleurs du Mal« dar, indem sie die Genauigkeit mit dem Verzicht auf hypertrophes Nachdichtertum verbindet, wie dies z.B. Stefan Georges Übertragung charakterisiert. Sehr bedauerlich darum das Fehler jeglicher Anmerkungen, die einige zum tieferen Verständnis notwendige Fakten geliefert hätten. Es empfiehlt sich also, die eine oder andere kommentierte Ausgabe danebenzulegen, um »das letzte lyrische Werk [...], das eine europäische Wirkung getan hat« (wie Walter Benjamin in seinem bedeutenden Essay »Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus« so treffend formulierte), in vollem Umfang seiner geistigen Spannweite zu erfassen.

Charles Baudelaire: Les Fleurs du Mal / Die Blumen des Bösen. Aus dem Französischen von Simon Werle. Rowohlt Verlag, Reinbek 2017.

Britanniens Jahreszeiten

Wolfgang Schlüters inspirierte Neuübersetzung von James Thomsons Klassiker

Nimmt man diesen vorzüglich gestalteten Band zur Hand, ahnt man nicht unmittelbar, daß hier ein bemerkenswertes verlegerisches Unterfangen vorliegt. Nach rund 180 Jahren ist einer der großen Klassiker der englischen Dichtung und ein bedeutendes Werk aufklärerischen Denkens erstmals wieder ins Deutsche übertragen worden: *Die Jahreszeiten* von James Thomson. In Anbetracht der breiten zeitgenössischen Rezeption, die dieses Gedicht auch im deutschen Sprachraum erfuhr – Ewald v. Kleist und J.F.W. Zachariae beispielsweise wurden von ihm zu eigenen Texten angeregt –, stellt die neue zweisprachige Edition eine willkommene Bereicherung dar.

Nicht immer waren die *Jahreszeiten* so wenig präsent wie heute. Seit dem Erscheinen der erweiterten englischen Ausgabe von 1744 wurden sie mindestens zehn Mal übersetzt. Den Anfang machte sofort der Hamburger Barthold Hinrich Brockes mit einer Fassung in Paar- und Kreuzreimen, die sich mühelos in sein eigenes physikotheologisches Weltbild einfügte; ihm folgten in Prosa- und verschiedenen Reimversionen bis 1825 unter anderen F. W. von Palten (der nach Lessings Auffassung allerdings den »englischen Dichter verdorben« hatte), Johannes Schweighauser, ein gewisser Harries, Ludwig Schubart, der von Wieland wohlwollend besprochene I.C.W. Neuendorff, Dietrich Wilhelm Soltau und Baron van Swieten, dessen Libretto zum Oratorium *Die Jahreszeiten* den Komponisten Joseph Haydn zur Verzweiflung brachte – wegen der von ihm geforderten plumpen Tonmalerei, nicht etwa der inhaltlichen Änderungen (Swieten führte zum Beispiel den Wanderer in die behagliche Bauernstube, statt ihn im Frost sterben zu lassen).

Die Entstehung von Thomsons Poem fällt in eine für England relativ friedliche Epoche, die den wachsenden Wohlstand des Landes durch merkantile Kolonialpolitik vorantrieb. Allerdings herrschte zwischen 1721 und 1742 eine korrupte Whig-Regierung mit Ämter-Patronage und Preszensur. Vergils *Georgica* ist zwar das erklärte Vorbild für Thomson wie überhaupt für die Tradition der pastoralen Dichtung Englands, doch bleibt bei aller ländlichen Idylle genügend Gelegenheit, die Szene immer wieder politisch zuzuspitzen und auf jene Gönner und Freunde zu lenken,

die innerparteilich gegen den Premier Robert Walpole und den unliebsamen Hannoverkönig George II. opponierten. Vor diesem Hintergrund erklärt sich Thomsons das gesamte Gedicht durchziehende, appellativ beschworene Vision eines freiheitlichen, prosperierenden Englands, in dem Wissenschaft und Kultur gedeihen, im Inneren sozial umsichtig und gerecht, nach außen wehrhaft patriotisch auftretend: ein England also ohne Walpole.

Moralphilosophische Erörterungen spielten in der englischen Aufklärung eine zentrale Rolle. Shaftesbury begründete ethische Prinzipien, ohne Berufung auf Religion oder göttliche Offenbarung, aus sich selbst heraus; er leitete das Sittliche weder von Vernunft, öffentlicher Meinung oder Gesellschaft ab, sondern von einer natürlichen, dem Menschen angeborenen Anlage: dem Gefühl. In den *Jahreszeiten* tariert das Gefühl das Ideal einer tätigen Verantwortung so aus, daß Bukolik nicht einer Flucht vor städtischer Zivilisation gleichkommt. Ohne die intendierte Reizung des Gemüts ist Thomsons Kritik an manchem Übelstand undenkbar, zumindest wirkungslos: daß man Tiere einsperrt, und Menschen wie die Tiere, daß man der »grausamen Parforcejagd« frönt und die von der Natur vorgegebene Ordnung vergißt. Ganz modern klingt seine Anklage des »Tyrannen Mensch«: »Wie lang, / wie lang soll hingestreckt NATUR bey deinem Wüthen stöhnen / und der Erneuerung harrn? Wenn sie dir dient – / mußt du zerstörn?« »

Am jahreszeitlichen Wandel kann und soll der Mensch staunend das Schöpfertum erkennen, »die *Präsenz der Gottheit* ahnen, schmecken / die Freude GOTTes, eine Welt im Glück zu sehn!«. Im Frühling keimt die Liebe, keimen die Saaten auf; man erinnert sich an die ungetriebte und verlorene Morgenröte der Menschheit: welch Unterschied zu »diesem Lebensdreck!«. Der Sommer dann ist die Zeit der Kontemplation und Versenkung in die Wissenschaften; der Prospekt tropischer Regionen Afrikas, interessant für die expandierende Nation, illustriert eine für gemäßigte Breiten fremdartige Hitze. Im Herbst besinnt man sich auf den Erntefleiß, auf das soziale Wohlergehen, das durch Handel und die »City – Säugamme der Kunst« aufblüht, und natürlich auf die »philosophische Melancholie«. Und der Winter: Periode des Verdorrens, der Vorbereitung auf neues Keimen, des Lebenskampfes in den Polargegenden.

Die ästhetische Innovation von Thomsons »mäandernd Lied« (wandering song) besteht in den minutiösen und oft stark additiven Naturschilderungen, die das konstituierende Element der Dichtung bilden: vom Nestbau der Vögel bis zu den Fliegen, die sich im Spinnennetz am Fenster

verfangen. Die Ansicht des Schönen und Vernünftigen hat ihren Gegenpol in der Vorstellung des Schrecklichen, Ungebändigten, Abergläubischen. Thomson versucht, die Gemütsbewegung durch pittoreske Darstellung von Insektenschwärmen, mittäglicher Gluthitze, Pestilenz, Stürmen, Winterkälte, wilden Tieren zu erregen. Ein Theodizeeproblem stellt sich hier kaum: denn wer könnte sich anmaßen, fragt Thomson, die »Struktur des Ganzen« zu erkennen? Das ist freilich eine deistische Auffassung, die nicht mehr nach dem Walten eines persönlichen Gottes fragt, wie die Einführung Gott-Natur in dieser Passage belegt: »Mit DIR beginne – / auf DIR verweile – mit DIR ende mein Gesang; / und laß mich niemals, niemals von DIR irgehen!« Und es verwundert nicht, daß Lukrez' atheistisches »Wesen des Weltalls« durch Thomsons Zeilen schimmert.

Wolfgang Schlüters Übersetzung ist ein intellektueller Hochgenuß. Man erwarte aber keine Eindeutschung, die sich dem Originaltext brav unterordnet – wer mit solcher Haltung an das Buch herangeht, wird enttäuscht sein. Nicht ohne Grund stehen Original und Übersetzung hinter-, nicht nebeneinander. Obwohl die jambische Fassung mit locker gehandhabten Blankversen sich formal dem Original nähert, beansprucht sie ein erhebliches Maß an Eigenständigkeit und Kreativität. Was auf den ersten Blick anstößig erscheinen mag, findet sich bei Thomson: die ungewohnten Verbrenchungen, die Latinismen, die emphatischen Satzzeichen. Jedoch nicht wörtlich ins Deutsche transportiert, sondern so, daß sich auf das heutige Lesepublikum eine ähnliche Gesamt-Wirkung überträgt, wie sie vielleicht Thomsons Zeitgenossen verspürten. Die altertümliche Orthographie verleiht außerdem ein authentisches Kolorit. Schlüter vergleicht dies mit der Interpretation alter Musik auf historischen Instrumenten. Und sein Bild ist stimmig: wie alte Musik der Spekulation und Spielfreude bedarf, um nicht akademisch trocken zu klingen, sind hier verstörende »heutige« Wendungen eingeschaltet.

Schlüter übersetzt mit überbordender Wortlust, viel Sachkenntnis und im Detail steckenden Witz, zum Beispiel, wenn er als Rezeptionsspuren einige Zeilen aus Haydns Oratorium einfügt oder auf das »Rule Britannia« aus Thomsons Libretto zur Oper *The Masque of Alfred* anspielt. Deshalb sieht man ihm die eine oder andere Marotte, die allzusehr an den typischen Arno-Schmidt-Duktus erinnert, gerne nach. Sein wundervoll luzides Nachwort erschließt überdies die Beziehungen zu einem anderen Großgedicht: William Cowpers *The Task*, dessen sich Schlüter bereits vor einigen Jahren angenommen hat.

James Thomson: The Seasons. Die Jahreszeiten. Übersetzt von Wolfgang Schlüter. Urs Engeler Editor, Weil am Rhein u. Basel 2003.

Hörrohre für die Sprache der Götter.

Heinz Schlaffer über Ursprünge, Traditionen und Funktionen lyrischer Mittel

Unüberhörbar zynisch bemerkte der amerikanische Dichter A.R. Ammons in seiner »Ars Poetica« von 1975: »Die Götter (für / die ich arbeite) sind / erfrischende Realisten: // sie lassen dich ins / Paradies (das ist / die beste Bezahlung –« Ungewollt konterkariert diese Abrechnung mit Verlegern und Kritikern eines der ältesten Ziele der Dichtung, nämlich die poetische Anrufung von Göttern, deren Gnade erfleht wird. Auch wenn die Ziele der Dichtung nachfolgender Zeiten verständlicherweise andere sind, greifen sie auf verschiedene lange tradierte Mittel zurück, die man auf den ersten Blick nicht immer als solche erkennt. Was haben Zauberspruch und Dichtung gemeinsam? Warum enthalten Lieder wiederkehrende, leicht zu memorierende Elemente? Worin bestehen die ursprünglichen Funktionen von Reim und Rhythmus? Und warum hat sich die moderne Dichtung schließlich von ihnen emanzipiert? Diese und weitere Fragen stellt und beantwortet der Literaturwissenschaftler Heinz Schlaffer in seiner *Geistersprache*, das alle Voraussetzungen eines zukünftigen Klassikers des Essaygenres erfüllt: stilistisch brillant geschrieben, durchdacht, voll stupender Gelehrsamkeit, die dennoch niemals akademisch trocken oder schwer verständlich daherkommt.

Schlaffer entwickelt seine Thesen aus einer ebenso einfachen wie bedenkenswerten Beobachtung: Die Sprache der Lyrik weicht vom sprachlichen Alltagsgebrauch und selbst noch von der erzählenden Romanprosa in auffälliger Weise ab, sie ist »eine apart geformte Ausnahme von der üblichen Art zu reden und zu schreiben«. Warum also Metrum, Reim und Strophe? Ganz sicher nicht, stellt Schlaffer bereits einleitend klar, um den Überschwang der Empfindungen und Erfahrungen in eine festgefügte Ordnung zu bändigen, wie es die »psychologisierenden Poetiken der Aufklärung« suggeriert haben – eine These, die bis heute ihren zweifelhaften Nachhall hat, wenn es im Volksmund um die Erklärung geht, welchen Zweck denn das lyrische Sprechen und Schreiben überhaupt verfolge.

Die Mittel der Lyrik entspringen dem ursprünglichen Zweck lyrischen Sprechens: »die Götter gnädig stimmen, Krankheiten heilen, Missernten abwenden, den Feinden schaden«. Diese These mag provokant für all jene klingen, die heute das Gedicht um des Gedichtes willen bewundern oder

allein aus seiner Form heraus erklären wollen. Doch Heinz Schlaffer führt im Verlauf seines Essays gute Argumente ins Feld, dies nüchterner und praktischer zu betrachten, ohne allerdings die ästhetische Dimension zu verleugnen, die nämlich dem Gedicht nach wie vor innewohnt. Das Gedicht war die Anrufung von Göttern oder anderen numinosen Wesen, den Geistern, zu denen man auch die zu beschwörenden Dinge oder die zu bezaubernde unerreichbare Geliebte zählt. Damit ist das Gedicht verwandt mit dem Gebet, das eine ähnliche Funktion erfüllt.

Anrufung, Beschwörung, Bitte fanden in einem ritualisierten Rahmen statt, und das machte eine andere, dunkle, überhöhte Sprache notwendig, die sich der Sprache der Götter annähert, mit denen man kommunizieren wollte. Daraus ergaben sich gewisse formale Kriterien, die als Merkmale der Lyrik auch nach dem Verschwinden ihrer ursprünglichen Funktion und Bedeutung beibehalten wurden. Zum Beispiel das Metrum, das sich aus dem kultischen Tanz herleitet, und später der Reim, der Klang, der als kleinste dichterische Einheit dem Zuhörer eine memorierende Wiederholung dort erleichtert hat, wo das Gedächtnis des Körpers, das heißt: die tanzenden Füße, nicht mehr statthaft waren, wie vor allem im christlichen Gottesdienst.

An zahlreichen Beispielen verdeutlicht Schlaffer, wie bestimmte Merkmale des Gedichts im Laufe der Jahrhunderte ihre archaische Bedeutung verloren haben und unter anderen Prämissen beibehalten wurden, bis auch deren Konventionen in der Moderne zerstört oder zumindest unterwandert wurden – denn Schlaffer spürt in der modernen Dichtung allerhand Spuren solcher einstigen Mittel und Zwecke auf. Nur wo die Lyrik des 20. Jahrhunderts sich selbst von diesen gelöst hat, wird Schlaffers Argumentation sparsamer, und man möchte ihm nicht in jedem Detail seiner Interpretationen folgen. Auch ist es sicherlich nicht allgemein richtig, daß das moderne Gedicht sich nicht nur der Gemeinschaft entziehe, der es einst diente, sondern sich auch vom einzelnen, um Verständnis bemühten Leser abwende; und daß der Dichter ein Selbstgespräch führe, als »der letzte Repräsentant jenseitiger Geister in einer entgeisterten Welt«.

Das schönste Paradox präsentiert Schlaffer, indem er nicht zu Unrecht konstatiert, daß zwar »an die Stelle der kollektiv anerkannten und verstehbaren Sprache der Poesie [...] in der modernen Lyrik eine Vielzahl von Privatsprachen getreten« sei, gerade dadurch aber eine moderne Entsprechung zur archaischen Geistersprache entstanden ist, die abzulegen die Moderne bemüht gewesen war: Dichtung bleibt als Dichtung ihren Zwecken verhaftet, auch wenn die Vorzeichen wechseln.

Schlaffers These über die Andersartigkeit des lyrischen Sprechens erklärt zuletzt auch die mangelnde Aufmerksamkeit, die Dichtung heute erlebt: »Vielleicht hat wegen des Verdachts, soziale Distinktion zu befördern, das Interesse an Lyrik in den letzten Jahrzehnten nachgelassen, in der deutschen Kultur besonders, zu deren Programm der Abbau elitärer Haltungen gehört.« Das ist wiederum provokant und zudem hübsch politisch unkorrekt formuliert, aber sicherlich nicht von der Hand zu weisen.

Heinz Schlaffer: Geistersprache. Zweck und Mittel der Lyrik. Hanser Verlag, München 2012.

Von Göttern, Königen und Kriegern

Antike literarische Stoffe in drei modernen Neuinterpretationen

Die Antike selbst hatte bereits das Potenzial entdeckt, das ihre Stoffe bieten, und die Überlieferung durch Bearbeitungen und Neuinterpretationen weitergeführt. Um zu erkennen, daß die antiken Helden mit ihren Problemen, Gefühlen, Überlegungen oft nur wenig vom zeitgenössischen Menschen trennt, braucht man nicht erst philosophische Deutungen zu bemühen, wie beispielsweise Adorno, der in Odysseus das Urbild des bürgerlichen Individuums sah. Das mythische Personal bietet der Imagination eine gewaltige Projektionsfläche und eignet sich bestens als Vorlage für zahllose aktualisierende Neufassungen. Nicht nur Tondichtungen, Opern, Filme haben sich insbesondere den homerischen Epen zugewendet, auch die Literatur griff diesen Stoff immer wieder dankbar auf, allein aus dem 20. Jahrhundert seien Jean Giono, Ernst Schnabel, Walter Jens, Margaret Atwood und James Joyce genannt. Schier unerschöpflich scheinen die Möglichkeiten der umdeutenden oder ausschmückenden Nachschöpfung, von denen drei jüngsten Datums vorgestellt werden sollen.

David Malouf gestaltet eine Episode aus dem 24. Gesang der »Ilias«. Neun Jahre währt der Krieg gegen Troja bereits, als nach längerem Waffenstillstand die Kämpfe erneut ausbrechen. Dabei wird Patroklos, Achilleus' engster Freund und Vertrauter, von Hektor, dem Sohn des trojanischen Herrschers Priamos, getötet. Achilleus nimmt furchtbare Rache, tötet seinerseits Hektor und schleift dessen Leichnam elf Tage lang vor der Stadtmauer durch den Staub. Dann geschieht ein bisher nie dagewesenes Ereignis: König Priamos besteigt, nur von einem Fuhrmann begleitet, einen mit Schätzen beladenen Maultierkarren und begibt sich ins griechische Feldlager, um bei Achilleus mit dem Lösegeld den Leichnam seines Sohnes freizukaufen.

Malouf hält sich hinsichtlich der Handlung relativ dicht an die antike Vorlage. Dabei verlagern sich allerdings einige Schwerpunkte, werden einzelne Szenen und Motive weiter ausgesponnen oder dazuerfunden, so daß die innere Wandlung der beiden Antagonisten Priamos und Achilleus im Fokus steht: Was veranlaßt den einen, von seinen Rachegeleüsten abzulassen, und den anderen, sich gegen alle Protokolle zu stellen, »nicht als König, sondern als gewöhnlicher Mann, als Vater«? Am Ende folgen sie zwar ihrem vorgeschriebenen Schicksal, aber sie haben es immerhin für einen hoffnungsvollen Moment durchbrechen können.

Die tapfersten der Söhne – ein den Originaltitel *Ransom* (Lösegeld), trefflich ersetzendes »Ilias«-Zitat – ist eine in jeder Hinsicht grandiose, im besten Sinne klassische Erzählung, stilistisch hoch konzentriert, poetisch, psychologisch ausgefeilt, mit zarter Ironie behaucht, die sich mühelos als politische Parabel interpretieren läßt und eine unmißverständliche Aufforderung zu menschlicherem Handeln ungeachtet der Konventionen enthält, zu etwas »Neuem und Unerhörtem«, das ein »Bild des Lebens« ist.

Einen gänzlich anderen Zugang hat *Zachary Mason* gewählt, dessen Debut eine permanente Verweigerung traditioneller Romangerüste darstellt. Bekanntlich ist die Person und Autorschaft Homers bereits in der Antike Gegenstand kontroverser Diskussionen gewesen, und diese Unsicherheit der Überlieferung nehmen *Die verlorenen Bücher der Odyssee* zum Ausgangspunkt einer wilden Fahrt durch alle postmodernen Untiefen. Der Roman gibt sich als Übersetzung eines »präptolemäischen Papyrus« aus, »der in den staubtrockenen Abfallhügeln von Oxyrhynchos ausgegraben wurde« und »vierundvierzig kurzgefaßte Varianten über die Geschichte des Odysseus [enthält], die auf abgedroschene epische Formeln verzichten und stattdessen eine einzelne Trope oder ein Bild zu äußerster Klarheit destillieren«.

Odysseus kehrt nach Ithaka zurück, doch dahinter steckt eine Täuschung der Götter; Odysseus kehrt nach Ithaka zurück und findet Penelope verheiratet; Odysseus heiratet Helena; Odysseus ist ein Feigling, der Mörder Agamemnon, ein Einsiedler in einer Höhle, der von Kriegern geblendet wird, so daß er sich als Sänger ihrer Abenteuergeschichten verdingen muß –: dies sind nur einige der mannigfachen Varianten des Epos, die Mason raffiniert durchspielt. Zugleich thematisiert der Roman die Überlieferung selbst und führt vor, wie verschiedene Erzählstränge und Stoffe miteinander verschmelzen, ausgeschieden werden oder von ihrer Entstehungszeit geprägt sind, und hinterfragt zudem immer wieder den Erzähler hinter dem Text, der nämlich in erster Linie ein spitzfindiger, verschlagener Arrangeur zu sein scheint. Und das ist der einzige Makel an Masons Roman: Zwar intellektuell hochbrillant und überaus amüsant, bleibt sein Protagonist zuletzt doch psychologisch ein wenig unbefriedigend blaß.

David Guterson transponiert die Personenkonstellation des Ödipus-Mythos ins Amerika der Gegenwart und unmittelbaren Zukunft. Im Jahre 1962 läßt sich das minderjährige Au-pair-Mädchen Diane von ihrem Gastvater schwängern. Sie arrangiert die Adoption ihres Sohnes, verschweigt dies jedoch und finanziert mit den erschlichenen Unterhalts-

zahlungen einen Eskortservice. Durch Heirat steigt sie dann in die High Society auf, nur an Mode und Schönheitsoperationen interessiert, und das Geld aus der zwangsläufigen Scheidung investiert sie in einen kleinen, florierenden Drogenhandel, bis sie von ihrem Halbbruder hintergangen wird. Unter dem Namen Ed King ist ihr Sohn unterdessen zu einem Nichtsnutz herangewachsen, der einen Autounfall verursacht, bei dem sein leiblicher Vater stirbt. Dieses Erlebnis weckt seinen nicht mehr zu bremsenden beruflichen Ehrgeiz: Als Erfinder der Internet-Suchmaschine Pythia, mit deren Hilfe der Mensch den Tod überwinden und zu Gott aufsteigen soll, wird Ed King zum reichsten Mann der Welt. Zuletzt scheitert er jedoch an der eigenen Hybris und einem »Problem aus der guten alten physikalischen Welt«, seiner Neigung zu älteren Frauen.

Ed King ist eine amerikanische Tragödie, die wohl niemals bössartiger inszeniert wurde. Guterson führt ein vollkommen pervertiertes, amoralisches Amerika vor, und die unheilvolle Personenkonstellation ist nichts anderes sein Abbild *in nuce*. Hier gelten bei der Durchsetzung des Traumes von zügelloser Freiheit und Erfüllung aller Wünsche keine anderen Werte außer der eigenen Gewinn- und Lustoptimierung. Es wird dermaßen gelogen, betrogen, gedehnt, gehurt, am äußeren schönen Schein gebastelt, daß dabei jede Menschlichkeit auf der Strecke bleibt. Das Verhängnis bricht indes mit der Wucht der antiken Tragödie nicht erst am Ende über die Protagonisten herein, es ist bereits die ganze Zeit am Werk, gefühllos in einer lieblosen Zeit. Leider verliert sich diese Wucht im letzten Viertel des Buches auf Grund unglaublicher Monologe und geschwätziger Erklärungen – andererseits paßt solche comichafte Überdrehung natürlich zu den aberwitzigen Möglichkeiten und Kämpfen des Computerzeitalters und seiner superreichen Pseudohelden.

David Malouf: Die tapfersten der Söhne. Aus dem Englischen von Susann Urban. Edition Büchergilde, Frankfurt am Main 2012.

Zachary Mason: Die verlorenen Bücher der Odyssee. Aus dem Amerikanischen von Martina Tichy. Suhrkamp Verlag, Berlin 2012.

David Guterson: Ed King. Aus dem Englischen von Georg Deggerich. Hoffmann und Campe, Hamburg 2012.

Mit dem Hut als Botanisiertrommel

Henry David Thoreaus Widerspruchsgeist und hohe Erwartungen

Am 1. Januar 1852 notierte Henry David Thoreau in sein Tagebuch: »Ich wünsche, in die Zukunft versetzt zu werden und mein Werk anzuschauen (...), damit ich beobachten kann, welche Teile unter der Wirkung der Elemente eingestürzt sind.« Wäre ihm dies heute vergönnt, dann sähe er, daß seine Tagebücher als ebenso bedeutend gelten wie die zu Lebzeiten veröffentlichten Schriften, denn sie sind integraler Bestandteil seines Werks und mitnichten bloß ein Nebenprodukt. Begonnen auf Anregung von Ralph Waldo Emerson wurden sie ihm allmählich zur bevorzugten Ausdrucksform, weil sie unmittelbarer »mit dem Leben verbunden« schienen als beispielsweise thematisch orientierte Essaysammlungen.

Der nun vorliegende vierte Band der auf zwölf Bände angelegten deutschen Ausgabe von Thoreaus *Journals* umschließt die Monate Januar bis August 1852. In Anbetracht des gewaltigen Umfangs mußte sich der Übersetzer allerdings auf eine rund die Hälfte des Originals berücksichtigende Auswahl beschränken. Gekürzt wurden unter anderem Gespräche mit Einwohnern ConCORDs, Einlassungen zur Lektüre und allzu redundante Notizen. Eine Anmerkung dazu im Nachwort wäre sinnvoll gewesen – zumal bereits die Vorlage kürzende editorische Eingriffe enthält, wie die Manuskripte veranschaulichen –, damit nicht der Eindruck entsteht, Thoreau hätte größtenteils nur Naturbeobachtungen niedergeschrieben oder sei gesellschaftlich isoliert gewesen.

Das Jahr 1852 war in Massachusetts an der amerikanischen Ostküste durch Wetterextreme geprägt. Auf einen strengen, schneereichen Winter folgten Dauerregen und Überflutungen im Frühjahr und eine ungewöhnliche Trockenheit in der »Glutofenhitze« des Sommers. Thoreaus Leben dagegen verlief in vergleichsweise ruhigen Bahnen, unter anderem hielt er Vorträge über Kanada, arbeitete am vierten Entwurf von *Walden* und machte sich naturkundliche Bücher praktisch zunutze: »Dies ist mein Jahr der Beobachtung.«

Nur diese Beobachtungen nahm Thoreau ins Tagebuch auf, das sich persönlicher Ereignisse weitgehend enthält. Vor allem die Lektüre des britischen Malers und Schriftstellers William Gilpin mit seinen »Prinzipien pittoresker Schönheit« öffnete ihm den Blick für die Darstellung von Landschaften. Thoreau gelangen nun Miniaturen, die den natur-

wissenschaftlich präzisen Blick mit einer an die Romantiker erinnernden poetisch geschulten Imagination verbinden, wobei einzelne Abschnitte die Qualität von Prosagedichten erreichen.

Diente ihm der Hut wieder einmal als Botanisiertrommel – »das Dunkel und die vom Kopf aufsteigenden Dämpfe enthalten etwas (...), das Blumen auf einem langen Spaziergang konserviert« –, hinterließ Thoreau gewiß einen exzentrischen Eindruck bei seinen Ausflügen ins Concorde Umland. Den Möwen, Fröschen, Waldmurmeltieren widmete er eingehende Betrachtungen; Blumen, Bäume und Vögel wurden genau untersucht; Holzfäller und Bienenjäger waren so interessant wie die Geräusche der Nacht oder die Wirkung eines Blitzes, und im Sommer unternahm er mehrere Nacktwanderungen im Flußbett. Das Fazit: »Die Erde ist es wert, bewohnt zu werden.«

Modernen Entwicklungen gegenüber war Thoreau nicht abgeneigt. Immer wieder besuchte er den Ende 1848 begonnenen »Eisenbahndurchstich« oder ergötzte sich an der Musik der »Telegrafenharpfe« (den Drähten der von Harrison Gray Dyar aus Concord erfundenen, damals recht neuen Technologie), deren Klang ihm magischer schien als der einer Lyra oder Äolsharfe. Äußere Dinge stellten »ein Symbol von etwas Innerem« dar, und auch umgekehrt existierten geheime Korrespondenzen – die Formulierung erinnert nicht zufällig an Goethe: »Das Blau meines Auges ist im Einklang mit diesem Blau des Schnees.«

Den Augenblick und das Nahe zu verfechten, bedeutete für Thoreau, sich gegen die christlichen Jenseitsvertröstungen, die »hinausgeschobene Hoffnung«, zu wenden. Allein die Erde sei »die Grundlage aller Philosophie und Dichtung und sogar aller Religion«. Vom puritanischen Erbe blieb vor allem ein hoher, zuweilen aufdringlich durchschimmernder ethischer Imperativ. Natur sollte moralisch bedeutsam sein, deshalb ist ein Naturliebhaber »in erster Linie ein Liebender des Menschen«.

Thoreau selbst galt jedoch als eher schwierig im Umgang und war von starkem Widerspruchsgeist erfüllt, der sich gegen gesellschaftliche Erwartungen, Meinungen und Konventionen rebellierte. Seine Verachtung der »Gesellschaftsmenschen« und ihrer Institutionen reichte bis zur unverblühten Misanthropie. »Ich ziehe aus, um neue Ansprüche an das Leben zu stellen«, erklärte er und lehnte ein Dasein ab, das nur aus »Schönwetter-spaziergängen« besteht – er bevorzugte das Extreme, das sich bereits in Regen und Sturm zeigte.

Noch abenteuerlichere und unberührtere Wildnisse lagen in der menschlichen Seele. Ein solches »Grenzland« war neu und wenig besucht.

In vielem klingt hier der zwei Jahre später veröffentlichte Bericht *Walden* an: »Aber wenn ich es auf einfache und ursprüngliche Weise täte und in einer echteren Beziehung zu Menschen und Natur stünde, mich vom Alten und Gewohnten wegbewegte, eine echte Erfahrung vom Leben machte, wenn sie nur meinen Füßen und meinem Heimweh entspränge, dann wird es weniger wichtig, wohin ich gehe und wie weit.«

Dem eigenen Weg kompromißlos zu folgen, führte Thoreau manchmal in einen unlösbaren Widerspruch, unter dem er sehr litt, sehnte er sich doch stets nach ernsthaften Gesprächen und beklagte fehlendes Verständnis. Schließlich vermutete er gar ein Gesetz darin, »daß man keine tiefe Sympathie für Mensch und Natur zugleich haben kann«. Im Ringen um die eigenen ethischen Ideale, in den sozialen Forderungen nach Mitgefühl für Arme und Benachteiligte und im Wunsch nach einem einfachen, authentischen, naturnahen Leben nehmen Thoreaus Tagebücher die Probleme des modernen Großstadtmenschen vorweg. Sie zeigen aber auch: Schönheit ist überall in unmittelbarer Nähe zu finden, man muß sie nur mit kontemplativem, wissendem, gebildetem Auge suchen.

Henry David Thoreau: Tagebuch IV. Aus dem amerikanischen Englisch übersetzt von Rainer G. Schmidt. Matthes und Seitz, Berlin 2019.

»Walt Whitman, ein Kosmos, der Sohn Manhattans«
*Zum 200. Geburtstag des amerikanischen Dichters am 31. Mai
1819*

Als Walt Whitman in dem kleinen Ort West Hills auf Long Island geboren wurde, bestanden die Vereinigten Staaten nach ihrer Unabhängigkeit offiziell gerade einmal dreiundvierzig Jahre. »Er ist Amerika«, urteilte Ezra Pound neunzig Jahre später über ihn und meinte dies, entsprechend seinem eigenen Bild der Nation, nicht unbedingt positiv, bekannte jedoch bald schon: »Wir haben einen Saft und eine Wurzel.« Tatsächlich hat wohl kaum ein anderer amerikanischer Dichter den Nerv des 19. Jahrhunderts mit seiner Aufbruchsstimmung, dem Vertrauen in eine unerforschte Zukunft und dem individuellen Freiheitsdrang so stark getroffen wie Whitman.

Mit den *Grasblättern* schenkte er den Staaten auch eine Art dichterischer Gründungsurkunde. Beim Erscheinen der ersten, noch recht schmalen Ausgabe jenes Buchs, das ihn weltberühmt machen sollte, im Juli 1855, war Whitman sechsunddreißig und hatte sich bereits in verschiedenen Berufen mit mal mehr, meist weniger Ehrgeiz versucht, unter anderem als Schriftsetzer, Zimmermann, Dorfschullehrer und Journalist. Viele hielten ihn für einen Müßiggänger, weil er sich den bürgerlichen Idealen verweigerte.

Dabei war er alles andere als untätig. Zwei dicke Bände füllen heute die journalistischen Arbeiten. Diese kurzen Texte für verschiedene Zeitungen sind literarisch nicht selten belanglos, bekunden aber bereits Whitmans soziales Engagement und seine weitgespannten Interessen. So schrieb er etwa einfühlsam über Waisenhäuser, plädierte für freie Fahrten auf der Fähre für Arbeiterinnen und mokierte sich über die schlechte Straßenbeleuchtung, die das Verbrechen begünstige.

Daneben entstanden Erzählungen und andere Prosastücke. Der jüngst wieder aufgefundene Roman *Jack Engle* von 1852 stellt ein verblüffendes Kompendium seinerzeit beliebter Literaturformen dar. Virtuos und raffiniert setzt er auf begrenztem Raum die Elemente von Familien-, Kriminal- und Liebesgeschichte ein, die neben lyrischen Beschreibungen einer Flußfahrt, einem dokumentarischen Friedhofsbesuch und Schnappschüssen aus der fortschrittlichen Stadt New York mit ihren unterschiedlichen Berufen, sozialen Schichten und Religionen stehen.

Nicht alle frühen Prosaversuche sind gleichermaßen gelungen, doch *Jack Engle* beweist aufs Schönste, daß aus Whitman auch ein bedeutender Romanautor hätte werden können, wäre er diesem Weg nur ein Stück weiter gefolgt und hätte sich nicht entschlossen, wie ein auf den 21. Juni 1856 datiertes Fragment im Nachlaß belegt, alle Kräfte auf das eine Gedichtbuch zu konzentrieren, das von Auflage zu Auflage anwuchs.

Daß der große »Gesang meiner selbst« mühsam erarbeitet wurde und ein bedeutender, kühner Schritt nach vorne war, zeigen die erhaltenen Skizzen in den Notizbüchern. Rhetorisch fragte Whitman Ende der 1850er Jahre im Gedichtentwurf »An die Zukunft«: »Soll ich das idiomatische Buch meines Landes schreiben?« Im Juni 1857 nahm sich Whitman allerdings noch weit mehr vor: »Die Große Gestaltung der Neuen Bibel«, die aus 365 Gedichten bestehen sollte, weil der Dichter, wie er später triumphierend verkündete, »der wahre Sohn Gottes« sei.

Die Erstausgabe war anonym erschienen, sie zeigt der Titelseite gegenüber nur ein Bildnis des Autors. Das Hemd aufgeknöpft, die Ärmel lässig, der Hut schräg zur Seite, in Jeans, den typischen Arbeiterhosen. Ein Mann aus dem Volk, der sich als Nonkonformist gebärdete. Whitman ließ sich zeitlebens gerne fotografieren, inszenierte sich selbst in diesem modernen Medium, handelte aber durchaus lebensnah. Viele Menschen seines Umfelds sollen überrascht gewesen sein, wenn sie erfuhren, daß »ihre Walt« ein Lyriker war.

Wahrscheinlich hat nie zuvor ein Dichter mit solchem Selbstbewußtsein von sich und seinem Werk gesprochen. »Walt Whitman, ein Kosmos«: Mit diesem Gestus fühlte er sich berechtigt, »im Namen Amerikas« die gesamte Welt zu grüßen und zu wünschen, daß sie eines Tages an dessen Seite stehen würde. Whitman betrachtete das eigene Ich zwar als Kosmos und die Seele als Zentrum des Alls, er sah sich aber auch bescheiden irdisch als »Sohn Manhattans«.

Die Beziehung des Dichters zum Volk bestimmt wesentlich seine Aufgabe. So schrieb Whitman im Entwurf zu einem Vorwort: »Er schenkt euch nicht die gewöhnlichen Gedichte und Metaphysiken. Er schenkt euch den Stoff, damit ihr euch selbst Gedichte, Metaphysiken, Politik, Haltung, Historien, Romane, Essays und alles weitere bildet.« Die Rolle des Dichters besteht darin, Impulse zu stiften, die der Mitarbeit der Leser und der weiteren Umsetzung in deren Leben bedürfen.

Den institutionalisierten Religionen erteilte Whitman eine deutliche Abfuhr. Seine Metaphysik ist die Verherrlichung der Wunder des Daseins, die auf jedem Quadratmeter zu finden sind. Er staunt über eine Maus

genauso wie über die sphärischen Weiten des Weltalls. Der Mensch hat sich von den Göttern emanzipiert: »Nichts ist göttlicher im Universum als der Mensch.« Whitmans neue Religion ist die Realität der Phänomene.

Octavio Paz hat deshalb enthusiastisch geurteilt: »Zwischen seinen Glaubensüberzeugungen und der gesellschaftlichen Wirklichkeit gibt es keinen Bruch.« Dem war allerdings nicht so. Die *Grasblätter* dokumentieren nicht die erlebte Gegenwart des Dichters, sie sind der utopische Entwurf eines Staates, wie er sein sollte: eine demokratische Union mit gleichberechtigten Menschen, ungeachtet ihres Geschlechts, ihrer Herkunft und ihrer Hautfarbe, in einem Amerika, das alle Einwanderer willkommen heißt.

Whitman wurde von der politischen Realität oft enttäuscht. In der posthum veröffentlichten Rede »The Eighteenth Presidency!« sprach er von der »Verknöcherung des Geistes«, von einem »kadaverhaften« Zustand, in dem sich die ganze Gesellschaft befinde. Das Lavieren der Parteien, die Korruption (die vor dem Bürgerkrieg gewaltige Ausmaße angenommen hatte) und die Unfähigkeit des Präsidenten geißelte Whitman mit übelsten Beschimpfungen, nannte ihn gar einen Dreck- und Exkrementenfresser.

Die *Grasblätter* waren ein work in progress, das nur durch den Tod ihres Autors zwangsläufig abgeschlossen wurde. Die nicht ausgeführten, meist mit wenigen Sätzen notierten Gedichte zeigen Whitmans allhungrigen Blick, so finden sich Entwürfe unter anderem über Stadtpaziergänge, Architektur, das Dasein, Weisheitsbücher, Kriminelle, Namen, Nationalhymnen, den Indian Summer, Sprache, das Banjo, die Ehe, Blumen & Früchte, Farmer, Küsse, schwarze Personen, Insekten, Licht, Wälder, die einzelnen Bundesstaaten, die Erde und den Himmel der Alten. Es scheint, nichts war ihm zu klein oder zu groß.

Keinem Phänomen sich zu verschließen und alles auf die eine oder andere Weise bedeutsam zu finden, lautet die Lehre Whitmans. Viele dieser Fragmente und Entwürfe beanspruchen mehr als nur philologisches Interesse, sie sind integraler Bestandteil der unabgeschlossenen Lebensmitschrift der *Grasblätter* und müßten in einer Gesamtausgabe ebenso enthalten sein wie die verschiedenen Vorworte, die Auskunft erteilten über die gesellschaftliche Position des Dichters, die ihm wichtiger war als Statements zu formalen Aspekten.

Der nachhaltigste Einbruch der Wirklichkeit in die literarische Utopie geschah durch den Bürgerkrieg. Whitmans Lieder beschwören den Krieg, der erneut zur Einheit der Staaten führen soll, und gedenken trauernd der

Gefallenen auf den Schlachtfeldern. Allerdings war Whitman nicht patriotisch verblendet, er verteilte in den Spitälern Washingtons kleine Geschenke an die Genesenden, tröstete die Kranken und saß bei den Sterbenden. Hunderte von Namen hat er minutiös notiert und sich beinahe so aufgeopfert, wie es ihm in der frühen Erzählung »Rache und Vergeltung« als Ideal vorschwebte.

Whitman verteidigte in die Würde der Sklaven dichterisch vehement, wollte die Sklavenfrage jedoch nicht auf Kosten der zerstörten Einheit der Staaten gelöst wissen. In den Jahren nach dem Bürgerkrieg mischten sich tiefgreifendere Vorurteile in seine Skepsis und Enttäuschung über die Politik, die sich zumindest teilweise aus den Zeitumständen erklären lassen: so lehnte Whitman das Wahlrecht für Schwarze ab, bis sie einen gewissen Bildungsstand erreicht hätten. Zum Vergleich: Sein Vorbild R. W. Emerson hätte es auch ungebildeten Weißen am liebsten ganz verweigert.

Der zweite Einbruch war die nachlassende Gesundheit. Mehrere Schlaganfälle machten Whitman frühzeitig zum Invaliden. Nun mußte er seßhaft werden. Doch mehr als ein winziges, zweistöckiges Haus in Camden konnte er sich nicht leisten. Schon damals machte das Haus einen heruntergekommenen Eindruck und stand nicht in einer bevorzugten Wohngegend. Heute wird es von einer Organisation gepflegt, die Gegend wirkt jedoch leer, die Bäume vorm Haus sind verschwunden, auf der anderen Straßenseite befindet sich das Bezirksgefängnis von Camden.

Es gehört zu den tragischen Ironien der daran nicht eben armen Literaturgeschichte, daß der Mann, der die Freuden des »elektrischen Leibs« in einer bis anhin ungekannten Sinnlichkeit beschrieben hat, vom eigenen Körper im Stich gelassen wurde. Horace Traubel, Nachlaßverwalter und ihm verpflichteter Dichter, hat mit dem neunbändigen Werk *With Walt Whitman in Camden* ein faszinierendes Gesprächs- und Lebenszeugnis der letzten Jahre hinterlassen. Er zeichnete auch minutiös Whitmans Ende auf, das er in quälender Monotonie, gepeinigt von Schmerzen, verbrachte.

Mehr als tausend Menschen sollen in der Mickle Street innerhalb von drei Stunden Abschied genommen haben. Doch sein literarischer Ruhm ging wohl stärker noch von Europa aus, die Expressionisten lasen ihn, erste Vertonungen folgten. Whitmans Leben bleibt in vielem ein Rätsel, sein Werk ist nicht zuende gelesen. Gerade jetzt wirkt es besonders aktuell und erinnert an die demokratischen Wurzeln der Nation, ohne die es nicht entstanden wäre. Whitman zu lesen bedeutet, seine nach wie vor utopische Vision einer geschwisterlich zusammenlebenden Menschheit zu teilen.

Nachbemerkung

Das vorliegende Bändchen versammelt eine Auswahl an Rezensionen aus den letzten zwanzig Jahren und umfaßt damit ungefähr ein Drittel sämtlicher Besprechungen, die zumeist in der NZZ oder auf fixpoetry.com veröffentlicht wurden. Ein weiteres Drittel wird in überarbeiteter Gestalt in meinen Essayband zur Lyrik Eingang finden (Arbeitstitel: »Augenblicke der Anwesenheit«). Das verbleibende Drittel besteht größtenteils aus Texten, die eher dem Tagesgeschäft angehörten oder zu sehr standardisierten Formen und Formalien der Zeitungs-Rezension entsprechen mußten. Die vorliegende Auswahl wurde für diese Ausgabe geringfügig stilistisch verbessert und um einige wenige Passagen erleichtert, die allzu zeitbezogen waren. Sämtliche Originale sind im Fritz-Hüser-Institut, Dortmund, archiviert und einsehbar. – Mein herzlicher Dank gilt Prof. Walter Gödden, der durch sein Interesse dieses Büchlein über einige Bezirke meiner Lesenswelten ermöglicht hat.