

Kurt Oesterle

Darf der Autor alles sagen?



Tabus und Unausgesprochenes in der Literatur

Beginnen wir mit einem – Anfang: *Es war ein schöner Augusttag des Jahres 1913*. Mit diesem Satz fängt einer der bedeutendsten Romane der Weltliteratur an, nicht ganz vorne, aber doch fast ganz vorne. *Es war ein schöner Augusttag des Jahres 1913*. Dieser Satz bildet eine Art zweiten Auftakt, er ist sozusagen nur die Nachahmung eines Romananfangs, wie er sich eigentlich verbietet: zu banal, zu unkonkret, zu unwissenschaftlich für das zwanzigste Jahrhundert! Also lässt er sich nur noch ironisch hinschreiben, gleichsam als Zitat aus einer untergegangenen Literaturepoche, nicht mehr als ein Fossil. Der vorderste Anfang dieses Romans hingegen lautet so:

Über dem Atlantik befand sich ein barometrisches Minimum; es wanderte ostwärts, einem über Russland lagernden Maximum zu, und verriet noch nicht die Neigung, diesem nördlich auszuweichen. Die Isothermen und Isotheren taten ihre Schuldigkeit. Die Lufttemperatur stand in einem ordnungsgemäßen Verhältnis zur mittleren Jahrestemperatur... Der Auf- und Untergang der Sonne, des Mondes, der Lichtwechsel des Mondes, der Venus, des Saturnringes... entsprachen ihren Voraussagen in den astronomischen Jahrbüchern. Der Wasserdampf in der Luft hatte seine höchste Spannkraft, und die Feuchtigkeit der Luft war gering. Mit einem Wort, das das Tatsächliche recht gut bezeichnet, wenn es auch etwas altdörmisch ist: Es war ein schöner Augusttag des Jahres 1913.

Wir wissen: Von Schriftstellern wird höchste Komplexität verlangt; ihr Werk soll der Erkenntnis dienen, zugleich aber lyrisch-romantische Stimmungen verbreiten. Diesem Wunsch hat Robert Musil am Anfang seines Romans *Der Mann ohne Eigenschaften* ein hübsches parodistisches Licht aufgesteckt.

Komplexität: Magie und Schreckenswort der literarischen Moderne. Was sollte, was musste die Literatur nicht alles leisten: den Menschen und die Welt in ihrer jeweiligen Zeit erfassen – was längst keine Theorie mehr schaffte! Die Erwartungen der Moderne an die Literatur waren gewaltig, titanisch, ein Erbe, das noch immer nachwirkt. Dabei ist die Welt nicht übersichtlicher geworden, nur richtungsloser. Nach wie vor wird von der Literatur erwartet, erhofft, ersehnt, in einer eindimensionalen High-Tech-Bilderwelt menschliche Erfahrungsmöglichkeiten mehrdimensional zu erhalten, zugleich soll sie nach der Rückkehr so archaischer Kriege wie des Kriegs auf dem Balkan eine Antwort auf die peinlicherweise wiedergekehrte Frage geben, ob der Mensch vielleicht doch eine Bestie von Natur aus ist. *Wir wissen nicht mehr, wer wir sind*, schrieb Anfang der neunziger Jahre der Literaturwissenschaftler und -kritiker Peter von Matt, und er fuhr fort: *Die Frage des König Lear* »Who is it that can tell me who I am« können mir nur die Schriftsteller beantworten. *Ladies and Gentleman, wie ihr das tut, ist eure Sache, aber tuts. Eure Kunstgriffe veralten, ge-*

wiss. Eure Erzähltricks nutzen sich ab, zweifellos. Eure Verfahren müssen immerzu revidiert werden, wer wollte es bestreiten. An der Aufgabe selbst aber hat sich – leider – wenig geändert. So weit Peter von Matt.

Freich gehört zur geforderten Komplexität der Literatur auch die Selbstreflexion, und zwar möglichst auf hohem Niveau. Der Dichter sei sein eigener Philosoph, so müsste die unausgesprochene Forderung lauten. Wir leben in Zeiten, in denen Poetikdozenten einen Zulauf erleben wie Dieter Bohlen bei der Präsentation seiner neuesten Werke. Die Unschuld des Dichtens, ihre Privatheit, Intimität, das langsame Vorantasten im Dunkel, aus dem das viel später zu lesende Wort erst kommen mag: All das ist verloren und längst ins grelle Licht öffentlicher Aufmerksamkeit getaucht. Produktionsvorgänge liegen zergliedert vor den Augen eines Massenpublikums. Man will vom Dichter wissen, »wie ein Gedicht entsteht« oder welcher Philosophie der Komposition er zu folgen pflegt. Was mag daran bloß so interessant sein? Und warum werden andere das nicht gefragt, etwa dergestalt: Wie entsteht eine Brezel? Oder: Was ist das Wesen der Dachdeckerei? Und: Wie komponiert man eine Leberwurst? Doch vielleicht ist das Dichten, das Romanschreiben oder Dramenverfassen – vielleicht überhaupt die Kunstproduktion – einer der letzten geheimnisvollen Vorgänge in einer total verwalteten, durchrationalisierten und auf einfachste mediale Vermittlung angelegten Welt. Etwas Ominöses. Ganzheitlich-Vertracktes. Umfassend Humanes. Unüberschaubares. Beunruhigendes. Ahnt die Informationsgesellschaft, dass in der Kunstproduktion das Wirken eines menschlichen Gesetzes sich erhalten hat, das früher auch in der übrigen Welt wirkte, aber aus ihr vertrieben wurde? Zugleich strebt dieselbe Gesellschaft danach, Kunst erlernbar zu machen – die vielen Schreibschulen, die in den letzten zehn, fünfzehn Jahren entstanden sind, beweisen es – wohl in der Hoffnung, dass der künstlerische Erfolg reproduzierbar sei wie der sportliche (durch Frühförderung, permanentes Trainieren und notfalls Doping); ja, der allgegenwärtige Sport, von ihm scheint mir die Leitidee der heute verbreiteten Vorstellung, wie man Kunst und Künstler macht, hergenommen.

Zum weiten Feld auktorialer Selbstreflexion gehören indessen auch die Fragen, die wir hier im Kollegenkreis beantworten wollen; ich fasse sie noch einmal zusammen: Was soll hingeschrieben, was weggelassen werden? Wie deutlich, unmissverständlich muss ein Autor sein, damit erkennbar wird, was er sagen, was er in seinen Lesern hervorrufen will? Wie vermeidet er es, banal zu sein, Altbekanntes wiederaufzufrischen und – aufzutischen und damit sein Publikum nur zum Gähnen zu verleiten, wie



bleibt er originell, ohne zu viel Wortgeräusche zu machen? Doch ebenso: Wie ordnet er seinen Text, sein Wortgeflecht an, damit auch Ungesagtes, der Subtext, der Sinn zwischen den Worten und zwischen den Zeilen vernehmbar wird? Und schwieriger noch: Wieviel muss er von sich selbst offenbaren, preisgeben, in eine gierige Welt hinausstellen, damit er nicht als Fälscher und Langweiler, sondern authentisch und damit überhaupt erst glaubwürdig wirkt? Freilich, das ist eine unserer größten Sorgen: glaubwürdig zu sein.

Das Hoffnungslose gleich vorweg: Auf all diese Fragen gibt es keine einhelligen, modellhaften Antworten. Es handelt sich dabei um Probleme, zu deren Lösung keine Rezeptur bereitliegt – wer es dennoch behauptet, muss ein Quacksalber sein. Doch besitzen wir, was uns als Schriftstellern entgegenkommt, ja sogar gefallen müsste, jede Menge Gleichnisse, sprich: Einzellösungen, exemplarische Auswege und individuelle Antworten, die von verschiedenen Autoren zu verschiedenen Zeiten vorgebracht, aufgezeigt und gegeben wurden. Ihnen wollen wir folgen, auf jenem kleinen Parcours, den ich hier für Sie eingerichtet habe, samt Hindernis, Hecke und Wassergraben. Mal sehen, wie viel Verallgemeinerbares wir den einzelnen Beispielen abgewinnen können. Die von mir aufgeführten literarischen Zeugnisse sollen hin und wieder abgeschmeckt und angereichert werden durch Zitate aus dem Reich der Poetologie oder überhaupt der Kunstphilosophie. Wir sind es ja schon längst gewohnt, dauerhaft und unermüdlich im Austausch mit der Theorie zu stehen, wenn wir unser Handwerk ausüben. Darum hier gleich zwei Zitate, einmal zur Einstimmung, dann aber auch zur Ermutigung, uns zu uns selber zu bekennen sowohl innerhalb unserer Grenzen wie auch unserer reichsten Möglichkeiten. Das erste Zitat ist zweitausend Jahre alt und stammt aus der *Ars Poetica* des Römers Horaz: *Nehmt, die ihr schreibt, ruft er uns zu, einen Stoff, für den eure Kräfte genügen, und wägt lange ab, was eure Schultern verweigern, was sie zu tragen vermögen. Wer seinem Können gemäß sich das Thema gewählt hat, dem wird es nicht an sprachlicher Kraft und lichtvoller Anordnung fehlen.*

Dem folgt mit seinen Worten der Philosoph Hegel, der in seinen Ästhetik-Vorlesungen in den 1820-er Jahren Horazens Aufforderung zum Selbstbekenntnis akademisch-dialektisch präzisiert, ja veredelt hat: *Wie sehr nun aber vom Künstler eine Objektivität muss gefordert werden, sagt Hegel, so ist die Darstellung dennoch das Werk seiner Begeisterung. Denn er hat sich als Subjekt ganz mit dem Gegenstande zusammengeschlossen und die Kunstverkörperung aus der inneren Lebendigkeit seines Gemüts und seiner Phantasie heraus geschaffen. Wir können diese Einheit (der Subjektivität des Künstlers und der Objektivität der Darstellung) als den Begriff der echten Originalität bezeichnen.*

Nun zu meinem ersten praktischen Beispiel: Berthold Auerbachs Kalendergeschichte *Eine Stunde ein Jude*. Ein spannender Fall, und zwar aus mehrerlei Gründen. Er zeigt in letzter Konsequenz, weshalb ein Autor dazu verführt worden sein könnte, zuviel des Guten zu tun und

eine Geschichte, die knapp, triftig und dennoch aussagekräftig erzählt ist und so bereits in ausreichendem Maß für sich sprechen könnte, also schon erwachsen geworden ist, am Ende durch einen kropfüberflüssigen Kommentar des Autors entwertet wird – so verständlich das Kommentarbedürfnis, eine Mischung aus geschichtlicher Fußnote und *fabula docet*, gerade bei diesem Autor und gerade bei diesem Thema sein mag.

Eine Stunde ein Jude erzählt die reale Geschichte, die der Kalendermann und Dichter Johann Peter Hebel als evangelisch-frohgemuter Theologiestudent auf dem Heimweg aus seiner Universitätsstadt Erlangen erlebte. Um 1780. Der Ort des Geschehens heißt Segringen und ist in Hebels Kalender, dem *Rheinländischen Hausfreund* später ein wichtiger Handlungsort geworden. In Segringen / Unterfranken jedenfalls wurde der wandernde Jungtheologe und angehende Pfarrer von einem *einäugigen Zöllner am Tor* gestoppt und als *verdammter Jude* angepöbelt; der Erzähler fährt fort: *Jetzt erst merkte Hebel, dass der Zuruf ihm gegolten hatte. – Wie wenn im Walde ein Mensch, der sich hinein träumte in das unversiegbare wonnige Naturleben, unversehens von einem wilden Thiere, oder noch ärger, von einem Hammerschlag aus Menschenhand getroffen wird, so stand Hebel plötzlich da. Also das ist die Welt, in die man eintreten soll, um das Wort der Liebe zu predigen? – Unwillkürlich rief Hebel nach dem ersten Schreck: »Ich bin kein Jude!«* So weit das Zitat. Doch trotz seines Aufschreis wird Hebel unter Publikumsbeschimpfung und Hundegebell abgeführt, dem Gericht zu. Und er lässt nun das Ganze laufen, einzig um zu sehen, zu erfahren, zu eratmen, *wie man als Jude in der Welt lebt*. Die Geschichte ist wahr und von Hebel selbst verbürgt. Sie geht am Ende gut aus, weil Hebel aus seinen Papieren nachweisen kann, was ein wirklicher Jude nicht könnte: dass er keiner sei.

Der Autor, der sie bis hierher nach allen Regeln der Kalendergeschichtenkunst erzählt hat, war Jude: Berthold Auerbach, eine Generation jünger als Hebel und um 1850 eine der größten literarischen Berühmtheiten Deutschlands, vor allem wegen seiner *Schwarzwälder Dorfgeschichten*. Von den Völkischen und später von den Nazis wurde Auerbach darum ganz besonders gehasst, weil er im urdeutschen Genre der Dorf- und Volkserzählung reüssierte wie kein anderer und gleich auch noch Maßstäbe setzte. Erfolgreich, sehr erfolgreich war er in ein literarisches Stammesgebiet eingebrochen – was einem Juden nicht zustand, nicht zustehen konnte; und berief sich dabei auch noch auf Hebel!

All dies mag zu jener schweren Komplikation geführt haben, die Auerbach veranlasst, seine Geschichte mit einer halbseitigen Erläuterung am Ende – sagen wir es ruhig – zu entwerten. Doch wäre es anders gegangen? In seinem Anhang, mit dem der Ton radikal wechselt, erklärt Auerbach mit durchaus begrifflichem Eifer, weshalb Johann Peter Hebel zeitlebens nicht einen einzigen gehässigen Ton gegen die Juden von sich gegeben hat – in der deutschen Literatur ist ihm darin nur Lessing ebenbürtig. Nämlich: weil er eine Stunde lang selbst einer war und erlitt, was die Juden für gewöhnlich mehr als eine Stunde erleiden muss-

ten; so lernte er notgedrungen und doch freiwillig deren *ganzes tiefes Weh* kennen. Ein grausamer Zufall namens Verwechslung bewirkte mehr als zehn Unterrichtseinheiten Aufklärung! Doch Auerbach bleibt beim Schreiben tatsächlich keine andere Wahl: Er will, er muss nämlich belegen, welche segensreiche Auswirkungen dieser unfreiwillige Ausflug in eine Außenseiterrolle hatte, und das kann er nur, indem er von Hebels späterer Haltung den Juden gegenüber berichtet. Den späteren Hebel aber kann er beim besten Willen nicht in die Kalendergeschichte integrieren, jedenfalls nicht so, wie er es gemacht hat. Es besteht da ein ungelöstes, vielleicht unlösbares Formproblem – eines, das leicht entstehen mag, wenn Kunst und Leben untereinander vermischt werden. Der Kunstfigur Hebel im ersten Teil der Geschichte tritt im zweiten Teil kein Gleichwertiger gegenüber, beide Hebel sind, wie die Teile dieser Geschichte, nicht aus einem Guss. Was zur Folge hat, dass der erste Teil der Geschichte für mich an Glaubwürdigkeit verliert, weil mir im zweiten Teil gesagt wird, was ich schließen, was ich glauben soll. Es wird ein Kausalverhältnis hergestellt, auf das ich lieber selbst gekommen wäre, als dass man mir sagt. Ich will nicht belehrt werden, ich will mich selbst belehren. Vom Autor genügt mir die Form, die er zur Verfügung stellt; hat er es getan, darf er sich getrost zurückziehen und mich mir selbst überlassen. Das Werk, das zumindest den modernen Leser anzieht, muss in seinem Kopf entstehen; es genügt nicht, wenn es auf dem Papier steht.

Die Formulierung *Alles erzählen, nichts verraten* – ich glaube, sie bei Peter Handke gefunden zu haben –, erhält eine ganz besondere Berechtigung, wenn es um die Darstellung von Sexualität geht.

In Zeiten der Geschwätzigkeit im Reden und Schreiben gibt es auch keinerlei Hemmungen mehr, sich über intime Erlebnisse zu verbreiten. Am ehesten hängt es noch von der Sendezeit ab, ob alle Tabus gebrochen werden oder nur die Hälfte. Es darf gekotzt werden, fast überall. Das eigene Leben ist eine Requisitenkammer, aus der man sich hemmungslos bedient, ohne Rücksicht auf eigene Verluste, sollte es noch welche zu befürchten geben. Nackt ist nie nackt genug, auch noch das Unsichtbare, die Psyche, altmodischer: Die Seele muss mitentblößt werden. Auf diesen Dambruch sollte Kunst, vor allem unsere Kunst: die Literatur, reagieren; freilich nicht moralisch, sondern ästhetisch und damit – so meine ich – auch ethisch. Kunst übt sich nicht in falscher Zurückhaltung, aber sie wahrt eben, und sei es als letzte Instanz, die humane Dimension. Wie tut sie das? Durch Formentscheidungen.

Mein Beispiel hierfür sei zuvörderst Heinrich von Kleists Novelle *Die Marquise von O...* – die einzige mir in der Weltliteraturgeschichte bekannte Vergewaltigungsgeschichte, die am Ende unerwartet gut ausgeht, wenn man so sagen darf. Denn selbst die Untat kann zuletzt die Liebe nicht behindern, ein wahrhaftes Mirakel! Doch es soll hier um etwas anderes gehen: die Darstellung der Tat, besser gesagt: ihre Nichtdarstellung, denn Kleist hat in seiner Novelle für ein einzigartiges Problem eine einzigartige Lösung gefunden, die unseren höchsten Respekt verdient. Gleich eingangs, inmitten der Schilderung kriegerischer Handlungen, heißt es: *Man schlepte (die Marquise) in den hinteren Schlosshof, wo sie eben, unter den schändlichsten Misshandlungen, zu Boden sinken wollte, als, von dem Zetergeschrei der Dame her-*

beigerufen, ein russischer Offizier erschien, und die Hunde, die nach solchem Raub lüstern waren, mit wütenden Hieben zerstreute. Der Marquise schien er ein Engel des Himmels zu sein. Er stieß noch dem letzten viehischen Mordknecht, der ihren schlanken Leib umfasst hielt, mit dem Griff des Degens ins Gesicht, dass er, mit aus dem Mund vorquellenden Blut, zurücktaumelte; bot dann der Dame, unter einer verbindlichen, französischen Anrede den Arm, und führte sie, die von allen solchen Auftritten sprachlos war, in den anderen... Flügel des Palastes, wo sie auch völlig bewusstlos niedersank. Hier – traf er, da bald darauf ihre erschrockenen (Zofen) erschienen, Anstalten, einen Arzt zu rufen; versicherte, indem er sich den Hut aufsetzte, dass sie sich bald erholen würde; und kehrte in den Kampf zurück.

Eine Schilderung, die es nicht im mindesten an der Würdigung der unerhörten Ritterlichkeit des russischen Offiziers fehlen lässt – nur gegen Ende des zitierten Absatzes – haben Sie es gehört? – holpert Kleists Sprache ein wenig, unmerklich fast; doch wenn man nicht nur aufs Hören angewiesen ist, sondern selber liest, entdeckt man eine Seltsamkeit des Textes, die selbst für Kleist außergewöhnlich ist. Zu Beginn des letzten Satzes nämlich sitzt oder steht mitten im Satz und im Wortfluss ein Gedankenstrich quer, eine Art Pausen- und Unterbrechungszeichen, haargenau platziert zwischen dem ersten und dem zweiten Wort dieses Satzes, zwischen *Hier* und *traf*, also etwa so zu lesen und ungewöhnlich genug: *Hier – traf er, da bald darauf ihre erschrockenen (Zofen) erschienen...* Als würde dem grad angefangenen Satz der Atem stocken, als geschähe zwischen *Hier* und *traf* etwas Unaussprechliches – oder aber wir hätten es nur mit einer von Kleists syntaktisch-orthographischen Eigenwilligkeiten zu tun, die wir seit den Tagen unseres Deutschunterrichts dergestalt kennen, dass wir sie sogar fürchten.

Man kann diesen kleinen Satzbruch durch ein sehr flüchtiges, leicht zu übersehendes Zeichen... auch leicht überlesen... würde am Ende aber dafür bestraft, und zwar mit Recht. Anders gesagt: Es liegt uns hier eine Stelle vor für den besonders feinäugigen Leser, einen, der darin geübt ist, sich nichts entgehen zu lassen. Ob es diesen Leser, diese Leserin heute noch gibt und ob wir uns als Autoren auf sie verlassen können?

Warum nun behilft Kleist sich mit dem Gedankenstrich. Aus purer Schicklichkeit? Aus Diskretion? Oder hat er auch dramaturgische Gründe? Zum Beispiel, weil wir, seine Leser, nicht zuviel wissen dürfen – nicht mehr jedenfalls als die Marquise, die eben nicht weiß, was ihr für die Dauer eines Gedankenstrichs angetan wurde, da sie in tiefer Ohnmacht lag. Im Verlauf der Erzählung wird sie es herausfinden, unter Qualen, wie sich versteht. Und wir können mit ihr leiden und ahnen und wieder leiden, eben weil wir nicht genau wissen, nicht genau wissen können, was der ominöse Gedankenstrich, dieser Kleistsche Textstolperstein, wirklich bedeutet. Jedenfalls sind wir der Marquise an Wissen keineswegs überlegen, und wenn sie sich ein paar Seiten weiter und etliche Wochen später darüber wundert, etwas zu spüren, das sie an »gesegnete Leibesumstände« erinnert, dann wundern wir uns mit ihr nach Kräften. Und wenn wir bereits hier ein kleines bisschen mehr wissen oder doch vielleicht ahnen als sie selbst, dann weil uns der Gedankenstrich misstrauisch gemacht hat – jenes Zeichen für dasjenige, was der Marquise in ihrer Ohnmacht widerfahren ist

und das sich im Fortgang der Erzählung brutal enthüllt. – So genau berechnet und bedacht kann der Einsatz kleinster, unscheinbarster Zeichen in der Literatur sei.

Beim Thema Sexualität in literarischer Darstellung gilt im übrigen, was bei keinem anderen Thema so zu gelten scheint: Woher weiß er, der Autor, was er uns da vorträgt? Auf welchem Weg kam, kommt er zu seinem Wissen? *Na, hören Sie*, wird der Autor, die Autorin darauf antworten, *ich selbst bin durchaus kein geschlechtsloses Wesen und, Sie werden lachen, manche der von mir dargestellten Erfahrungen – ich habe sie ganz einfach selbst gemacht, mit meinem eigenen Fleisch und Blut!* Erwidert der Autor. Wir aber denken: Manchmal kann man sehr lange seine persönlichen Eindrücke behaupten und kommt dennoch vom Vorwurf, anderer Leute Persönlichkeitsrechte verletzt zu haben, nicht los; Maxim Biller lieferte das letzte weithin wahrgenommene Exempel dafür, und das Bundesverfassungsgericht hat es ihm am Ende sogar schriftlich gegeben.

Also: Je konkreter wir werden in diesen Fleischesdingen, desto ominöser werden wir den Leuten; desto mehr scheinen sie dem Glauben anzuhängen, dass wir nicht auf dem üblichen Wege des Imaginierens und Phantasierens zu unseren Worten und Bildern gekommen sind, sondern – irgendwie unrechtmäßig. Alles, was uns einfallen kann, ist vermutlich irgendwo und irgendwann schon einmal passiert – schildern wir einen dionysischen Charakter, der sich nackt auf dem Fußboden der Straßenbahn wälzt, dann werden wir im Handumdrehen von mindestens drei Menschen mit Klagen bedroht, die das wirklich schon mal getan haben und darum auch gar nicht anders konnten als sich in unserer Figur wiederzuerkennen. Was immer uns einfällt, es ist längst schon irgendwo passiert. Wir hecheln auf dem Weg zur Wahrheit heillos kurzatmig hinter einer niemals einzuholenden Wirklichkeit her – mögen wir auf dem Feld der Phantasie auch so fruchtbar sein wie ein Hase, der Igel des ›Alles-schon-mal-dagewesen‹ wird immer vor uns am Ziel sein – und lassen Sie es sich, liebe Kolleginnen und Kollegen, bloß nicht einfallen, den Hasen und den Igel in der nächstbesten Ackerfurche miteinander warm, vielleicht sogar heiß werden zu lassen, die beiden werden sich – und besonders der Igel – als unverwechselbare Individuen ihrer jeweiligen Art wiedererkennen, ihre Persönlichkeitsrechte verletzt fühlen und Sie vor Gericht zerren; seien Sie dann froh, wenn Sie mit einem einfachen Vergleich davonkommen!

Worauf ich hinauswill? Auf ein schönes, weil wahres Zitat von Wolfgang Koeppen, zu finden in dem Essay *Die elenden Skribenten* von 1952, den man nicht anders als eine Selbstverteidigung bezeichnen kann. Koeppen hatte in seinem Roman *Tauben im Gras*, im Jahr davor erschienen, eine weibliche Masturbation dargestellt, wobei *dargestellt* schon fast wieder zuviel gesagt ist, er hat sie eher angedeutet, im Nebel gelassen, wohl weil er damit sowieso keine Schaulust befriedigen, sondern bei seiner Figur so etwas wie Langeweile, innere Leere, Trostlosigkeit charakterisieren wollte. Dennoch schlug man nach ihm mit der eisernen Pritsche, publizistisch zumindest, nannte ihn einen literarischen Franktireur, heute würde man vermutlich Paparazzo dazu sagen, und meinte der Dichter habe *mit einem kräftigen Messer das Schlüsselloch* erweitert, um besser sehen zu können. Dass das Dargestellte auf anderem Weg

als dem der groben Indiskretion in sein Buch gelangt sein könnte – darauf wollte niemand kommen. Die Literatur als unbequemer Zeit- und Mentalitätszeuge. Koeppen, übrigens einer der letzten, die immer die Ansicht vertraten, Ärzte und Dichter seien die besten Menschenkenner ihrer Zeit, antwortete, dass er keine Miniaturkamera im Knopfloch trage und auch nicht mit dem Scherenfernrohr um die Häuser schleiche:

Nein,... ich muss die Herrschaften enttäuschen und leider auch erschrecken: Der Vorgang ist viel einfacher und viel, viel unheimlicher. Der Skribent sitzt zu Hause an seinem Tisch, er saugt sich aus den Fingern, er richtet seinen Blick ins Leere... und sein Blick durchdringt die Türen, die Mauern, die geschlossenen Jalousien, er dringt durch die Kleidung, er dringt ins Herz, und er sieht... die Wahrheit, die Süße und die Bitternis des Lebens, sein Geheimnis, seine Angst, seinen Schmerz, seinen Mut. Gegen diese Durchleuchtung kann man sich nur wehren, wenn man die Bestie wieder in den Kindergarten einer ›Schrifttumskammer‹ sperrt, um sie dort mit bukolischem Salat oder völkischem Kraut zu füttern. Solange wir aber noch nicht wieder eingepfercht sind, werden wir uns, werde ich mich auf der Weide des Lebens im Umkreis der Zeit tummeln.

Nach diesem mutigen Selbstbekenntnis nun ein kleines Zwischenspiel, in dem – freilich unvollständig – dargelegt werden soll, welches Bild Kunst und Künstler in der modernen Kunsttheorie bieten. Dieses Bild scheint mir durchaus in unseren Zusammenhang zu gehören, und die eingangs skizzierte Fragestellung des Veranstalters – ›Hinschreiben‹ oder ›Weglassen?‹ – geht unausgesprochen von einer Alternative und damit von einer Wahl aus, die nicht unbedingt allein aus der künstlerischen Intuition, der berühmten Eingebung getroffen werden kann. Denn darauf vor allem hat die Moderne sich in Kunstfragen verständigt: Kunst ist gemacht, ihr liegt eine Art Technik zugrunde.

Dazu ein paar Thesen, die sie bei mehreren Autoren, so etwa bei dem Franzosen Paul Valéry, finden können – für jeden Schreibenden lohnt sich ein lebenslanger Dialog mit diesem eminenten Kunstdenker, der etwa von 1900 an jeder überlebten Genie- und Eingebungstheorie nicht nur polemisch den Garaus gemacht, sondern sie durch ein präzises Gegendenken ersetzt hat:

- nicht zuletzt bei ihm, Paul Valéry, erscheint die Literatur als die Kunst, mit der Seele der anderen Menschen sein Spiel zu treiben;

- alles läuft hier auf die Frage der Form hinaus, und Form ist Entscheidung, Wahlmöglichkeit, Technik;

- oder auch: ein Muss! Wenn ein Eindruck, ein Gefühl, ein Gedanke vorhanden sind, dann müssen sie derart ausgedrückt werden, dass im Leser der maximale Effekt erzielt wird – das allein ist entscheidend; und dieser Effekt ist ein berechneter Effekt, nichts anderes, etwas Kalkuliertes, Nicht- oder Kaum-Intuitives, etwas, das aus kühler, fachmännischer Hand herrührt;

- es ist also nicht der Dichter, der den dichterischen Zustand empfinden soll, sondern vielmehr muss dieser Zustand, eine Art Verwunderung, Verblüffung, Überraschung, bei den anderen hervorgerufen werden;

- der Maler Degas, der manchmal auch Verse machte, sprach zu dem Dichter Mallarmé: *Ihr Handwerk ist inferna-*

lisch. *Es gelingt mir nicht, zu machen, was ich will, und doch bin ich voller Ideen!* Mallarmé antwortete: *Verse macht man auch nicht mit Ideen, mein lieber Degas, man macht sie mit Worten.*

- Die Moderne spricht gern vom Erfinden; erfinden kann man Gebrauchsgegenstände wie den Büchsenöffner oder das Feuerzeug; doch gibt es durchaus auch ästhetische Erfindungen. Besonders Valéry beharrt darauf, dass dies Erfinden vor allem ein Schaffen von Ordnung inmitten von lauter Unordnung sei. Und eben dieses Schaffen ist einerseits ein spontaner Vorgang, vergleichbar dem Werden in der Natur; andererseits aber ist es ein bewusster Akt, ein Tun, bei dem Zweck und Mittel unterschieden werden, ein Tun, das einem Denkprozess ähnelt, einer bewussten, nach Präzision strebenden Artikulation. Technisch gewendet könnte man auch von Herstellung sprechen, und so wurde denn auch in der Industriemoderne das ästhetische Schaffen stets *Produktion* genannt;

- und nun noch ein Valéry-Zitat, unkommentiert:

(Nach der modernen Vorstellung) ist ein Dichter nicht mehr der zerzauste Schwärmer, der ein ganzes Gedicht in einer Fiebernacht schreibt, er ist ein kühler Wissenschaftler, fast ein Rechenkünstler, im Dienste eines verfeinerten Träumers... Er wird sich davor hüten, alles aufs Papier zu werfen, was ihm in glücklichen Minuten die Muse der Ideenassoziation eingibt. Sondern im Gegenteil, alles, was er ausgedacht, empfunden, geträumt, aufgebaut hat, wird durch ein Sieb hindurchgehen müssen, wird gewogen, geläutert, in Form gebracht werden, so stark wie möglich verdichtet, um an Kraft zu gewinnen, was es an Länge preisgibt.

(aus: *Über die Literarische Technik*, in dem Suhrkampband *Zur Theorie der Dichtkunst*, 1975 ff.)

Ja? Doch was, Monsieur Valéry, nützt uns das? Ihr Sieben, Läutern, Verfeinern, In-Form-Bringen, Verdichten? Hätten Sie es denn nicht ein klein wenig konkreter? Anwendungsorientierter??

Nein, das hat er nicht! Wir müssen selbst herausfinden, was gemeint ist und wie wir es hinkriegen können, das Richtige aufs Papier zu werfen und das Falsche in den Papierkorb. Rufen wir also die Musen an, besonders diejenige der Ideenassoziation, die Valérys Haupt als Neugeburt entsprungen ist wie Pallas Athene einst dem Kopf des Zeus - und fahren wir zu unserem eigenen Nutzen fort, Beispiele auszubreiten und zu erkunden, um ein Gespür für die rechte Form zu bekommen - ein anderer Weg ist offensichtlich ausgeschlossen!

A Iso ein weiteres Exempel, diesmal wieder eines von Robert Musil, aus seinem kleinen, aber gewichtigen Novellenband *Drei Frauen*, und zwar die Geschichte mit dem Titel *Tonka*. Darin wird von einer Schwangerschaft erzählt, die rätselhaft ist, denn *weit und breit war kein Mann, der ernsthaft hätte in Zusammenhang gebracht werden können*, sagt derjenige Mann, der hier als personal erzählte Hauptfigur auftritt und seit Jahren mit Tonka lebt. Merkwürdig. Doch selbst eine Jungfernzeugung scheint er in Betracht zu ziehen. Genauso rätselhaft jedoch ist die Krankheit, die aus der gleichsam zeugungslosen Schwangerschaft hervorgeht, *eine (entsetzliche und schleichende) Krankheit*, so Musil, *die entweder vom Kind ins Blut der Mutter getragen wird oder ohne diesen Umweg vom Vater*, der dann doch wieder in Betracht gezogen wird. Alles recht wirr - und dazu noch

seltsame Sätze wie der: *praktisch war die Wahrscheinlichkeit, dass er weder der Vater... noch der Urheber ihrer Krankheit war, gleich der Gewissheit*. Die schließlich aber als Gewissheit im erzählten Zusammenhang doch keine weitere Rolle spielt. Mysteriös. En passant erfahren wir nur noch, dass der Mann, ein Naturwissenschaftler, Ingenieur und Erfinder, der auf diese verschwommene Art es wagt, von Gewissheit zu sprechen, Tonka liebt, weil er sie eben nicht liebt, nicht innerlich genötigt ist, sie zu lieben. Das war ihm anscheinend lieber als das Risiko, sich in der Liebe: auszusetzen, zu scheitern, zu verlieren, verletzt zu werden. Doch Tonka stirbt, mitsamt dem Kind in ihrem Leib. Musil formuliert darauf einen schönen, scheinbar grundehrlichen, weil fast schockierend doppeldeutigen Schluss:

Die Welt lag um ihn. Wohl war ihm bewusst, dass er geändert worden war und noch ein anderer werden würde, aber das war er doch selbst und es war nicht eigentlich Tonkas Verdienst. Die Spannung der letzten Woche, die Spannung seiner Erfindung, versteht es sich recht, hatte sich gelöst... Er stand im Licht und sie lag unter der Erde, aber alles in allem fühlte er das Behagen des Lichts. Bloß wie er da um sich blickte, blickte er in ein (weinendes Kindergesicht)... (es) krümmte sich wie ein hässlicher Wurm nach allen Seiten: Da schrie die Erinnerung in ihm auf: Tonka! Tonka! Er fühlte sie von der Erde bis zum Kopf und ihr ganzes Leben. Alles, was er niemals gewusst hatte, stand in diesem Augenblick vor ihm, die Binde der Blindheit schien von seinen Augen gesunken... einen Augenblick lang, denn im nächsten schien ihm bloß etwas eingefallen zu sein. Und vieles fiel ihm seither ein, das ihn etwas besser machte als andere, weil auf seinem glänzenden Leben ein kleiner warmer Schatten lag.

Das half Tonka nichts mehr. Aber ihm half es. Wenn auch das menschliche Leben zu schnell fließt, als dass man jede seiner Stimmen recht hören und die Antwort auf sie finden könnte.

Das war es, und zwar für sehr lange: Ein Text, der wirkt, als wolle er sich - immer wieder dazu ansetzend - selber widerlegen, traue sich aber dann letztlich doch nicht. Und hinter dem Text ein Autor, der außer der dargebotenen, wenn auch unerkennbaren Wahrheit und der Trauer darüber anscheinend noch eine andere Wahrheit kennt oder ahnt, aber nicht herauswill mit ihr. Vielleicht aber auch nur ein höchst gelungener Text auf dem Spielfeld zwischen Liebe und Eigenliebe, über höhere Herzlosigkeit und die Unfähigkeit, den anderen mit dem Herzen zu erreichen.

Doch worum geht es hier wirklich und ist es überhaupt zu erschließen? Oder nur zu ermitteln? Wir bleiben ratlos zurück. Aber nicht für immer. Um das Wenigste gleich vorweg zu sagen: Es geht hier eigentlich um einen riesengroßen Schmerz, eine mit Tabu belegte grausame Peinlichkeit, für die es in *Tonka* unmöglich Klartext geben konnte, und auch sonst nirgendwo. Außer... in ein paar Nachlassmappen, die Musil-Biograph Karl Corino vor vierzig Jahren in Rom erstmals einsehen durfte, um alsbald zu erkennen, *dass Musils Werk in einem weit stärkeren Maße biographisch geprägt war, als die Forschung bis dato wusste*. Ein Diktum, das man für die gesamte literarische Moderne in Anschlag bringen könnte, von Kafka über Faulkner bis zu Beckett: gültige Romane, große Romane lassen sich kaum mehr erfinden, sie brauchen Wahrstoff, sie brauchen Autobiographie. - - - Doch so einfach war der Weg zu Musils Wahrheit

durch ein paar Kilo neugefundenen Papiers denn doch nicht – es war die Witwe Martha Musil, die ihn kompliziert gemacht hatte, wenn auch nicht unangbar.

Denn dem Musilforscher späterer Jahre war schnell aufgefallen, dass in den nachgelassenen Papieren Schwärzungen vorgenommen worden waren: Zensurakte der Witwe, wie sich herausstellte, die sich nach dem Tod ihres Mannes sozusagen als Gewissen des Werks installierte. Und sich als solches lange behaupten konnte: solange bis die Wiener Kriminalpolizei die geschwärzten Textstellen unter eine Quarzlampe legte – eine Möglichkeit, mit der die Zensur nie und nimmer gerechnet hat. Heute wüsste sie, das durch schlichte schwarze Tintenbalken kein Geheimnis mehr zu wahren ist – wir Zeitgenossen der Gegenwart müssten noch einmal anders verfahren, noch intelligenter, noch verschlagener. Ob uns der PC dabei hülfe? Mit seinem digitalen Deleatur? Oder würden wir, darauf hoffend, dass er es tue, eines Tages bitter enttäuscht werden, wenn wir von Festplatten unter der Festplatte erführen, auf denen alles, was wir löschen und vergessen wollten, eingebrannt und ewig gemacht ist? Und gegen uns zu verwenden!

Robert Musil ist es jedenfalls nicht gelungen, zu entrinnen. Der Wiener Quarzlampe vielmehr gelang es, folgenden heiklen Text zu lesen: *Vor 15 Jahren Lues. Wurde mit Schmier- und Jodkuren behandelt, durch eineinhalb Jahre nach der Infektion (hindurch). Vor zehn Jahren ein Abortus, vor fünf Jahren geheiratet... damals vor der Heirat: negativ, jetzt vor zwei Wochen ebenfalls negativ...*

Damit – so erkennt der Forscher unversehens – war eines der unheilvollsten Geheimnisse in Musils Leben gelüftet: seine Infizierung mit Syphilis, die, so die Indizien, bei seiner Lebensgefährtin Herma Dietz 1906 zu einer Fehlgeburt und im Jahr darauf zu ihrem Tod geführt haben. Musil selbst fürchtete darüber hinaus ein Leben lang, wie Nietzsche, verrückt zu werden und im Delirium zu enden. *Es ist verständlich, dass Martha diese heiklen Befunde nicht ohne weiteres auf die Nachwelt kommen lassen wollte*, endet der Forschungsbericht.

Doch der Zensur der Gemahlin ging bereits eine Selbstzensur des Autors und Betroffenen voraus. Dass *Tonka* Herma Dietz gewesen sein musste, ließ sich leicht ahnen, wenn man die ersten Entwürfe der Novelle bis hin zur Druckfassung verfolgte – was der Forscher zu unserer Belehrung auch getan hat. Dabei erkannte er, wie sich Stufe um Stufe die Selbstzensur verschärfte: Von der eigenen Schuld und den daraus herrührenden Konflikten bleibt immer weniger übrig, und am Ende lesen wir die geradezu mystisch anrührende Geschichte einer grundlosen, asexuellen Partnerschaft, die aber zu Schwangerschaft und Tod im Kindbett führt. Und denken: So sind diese herzlosen Naturwissenschaftler, Erfinder und Ingenieure! Wenns wirklich drauf ankommt, flüchten sie doch noch ins Unwahrscheinliche. Falsch gedacht!! Aber so hat eben jeder vom Leben seinen Stoff erhalten und kann ihn doch zum Nutzen seiner Literatur nicht ganz ausbreiten. Wer gesteht anderen solch eine Schuld ein? Und wollen wir in der Literatur, der Poesie ein solches Schuldgeständnis überhaupt lesen? Dass einer *in persona poetae* Syphilis hatte und damit seine Freundin ansteckte, mutmaßlich sogar umbrachte? Doch lassen wir den Fall Musil-Tonka nun auf sich beruhen...

...und enden wir mit einem Zitat desselben Robert Musil, und zwar aus dessen Tagebüchern, ein Zitat, durch das

er hart und genau ausspricht, was wir soeben an seinem Beispiel auch ganz von selbst erfahren haben: *Schreiben heißt Gerichtstag halten*, so Musil, *mit einem sicheren Freispruch für sich selbst*.

Nun zu etwas Erfreulichem – zur Darstellung des Todes, genauer: des gewaltfreien Sterbens. Auch hier, so scheint es, befriedigt uns als Leser das ungeschminkt Dahingesagte weit weniger als die glücklich gefundene Form, der ästhetische Einfall, zumal wenn der Autor auch noch das Wagnis eingeht, das Sterben nicht von außen, sondern aus der Sicht des Sterbenden, wenn man das denn überhaupt eine ›Sicht‹ nennen kann, zu erzählen.

Lessing rät seit 250 Jahren zum Gewaltverzicht in der künstlerischen Darstellung. Er tut es in Übereinstimmung mit der antiken Tradition, nachzulesen in den beiden Theorie-Schriften *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* sowie in *Wie die Alten den Tod gebildet*. Was die Literatur angeht, so wird ihr hier vor allem eine Warnung vor *Schilderungssucht* ausgeteilt, also vor dem hemmungslosen Hinschreiben von allem und jedem unterschiedslos und ohne Kriterium; dem will Lessings Theorie abhelfen, dies zumal in Zeiten, in denen noch das horazische *ut pictura poesis – wie die Malerei, so verfare auch die Dichtkunst* – dogmatisch galt und die Literatur auf den zweiten Platz hinter der Bildenden Kunst verwies, von ihr immer abhängig und ihr untergeben. Lessing lohnt für jeden Schriftsteller bis heute die Auseinandersetzung, auch wenn die Moderne seinen Empfehlungen zur Dämpfung des Ausdrucks nicht mehr glaubt – ihre Erfahrungen haben ihr anderes abgenötigt, weshalb die Abbildung und Beschreibung *hässlichster Verzerrungen* (so Lessing) längst nicht mehr tabu sind und ebensowenig Künstler im Ernst daran denken, *Zorn* durch *Ernst* und *Jammer* durch *Betrübnis* zu ersetzen und auf alles Ekelhafte, also auch hemmungsloses Schreiben im Schmerz, ganz zu verzichten.

Hier nun mein nächstes Beispiel: das Sterben des Fürsten Salina im vorletzten Kapitel des *Leoparden – Il Gattopardo* – von Giuseppe Tommasi di Lampedusa, erschienen 1959. Wer die großartige Verfilmung dieses Romans mit Burt Lancaster, Claudia Cardinale und Alain Delon gesehen hat, weiß wohl, dass das Kino-Genre dem Buch in vielem den Rang ablaufen kann, nicht aber bei der Darstellung intimster innerer Vorgänge wie etwa des Sterbens; darin ist die Literatur unschlagbar, und sie wird es bleiben. Wie schafft sie das? Auch wenn sie es noch auf sich nimmt, das Sterben von innen abzubilden, als jenen unnachahmlichen und einmaligen Vorgang, von dem uns noch keiner, der ihn je erlebt hat, objektiv berichten konnte.

Der Roman des *Leoparden*, allenthalben ein welt- und menschenkluges Buch, bedient sich dazu einer Großmetapher: nämlich des Bildes vom Strömen, vom Tosen, vom Ausfließen ungeheurer Wassermassen. Dieses Bild korrespondiert einer alten Vorstellung vom Leben und seinen Energien – man redet schließlich vom Lebensstrom als einem Inbegriff der Lebenskraft und des -willens. Insgesamt handelt es sich dabei um eine im Lauf der Zeit abnehmende Menge von Energie, um ein Weniger-Werden, einen Verlust, der uns am Ende leer und eben tot zurücklässt. Eingebunden ist das Entströmen, welches durch das ganze Buchkapitel anhält, ja anschwillt, in eine lebensumspannen-

de Selbstreflexion des alten Fürsten. Oder umgekehrt: Das Auslaufen der Lebensenergie, das sich als Geräusch steigert bis zum meergleichen Tosen, bildet einen sehr überzeugenden Hintergrund, ein Dauergeräusch und unaufhebbares Seelenphänomen zugleich, das sowohl das Sterben als auch die Lebensbilanz des Siebzigjährigen glaubwürdig erscheinen lässt.

Manchmal staunte er, so heißt es da über den Alten, *dass das Lebensreservoir überhaupt noch etwas enthielt nach den vielen Jahren des Ausströmens*. Oder, ein wenig später: *Er spürte, wie das Leben mit einem inneren Tosen, vergleichbar dem des Rheinfalls, in sich überschlagenden Wellen aus ihm strömte*. Das Leben selbst bricht mit diesem Strömen, Tosen, Wellenschlagen aus – sterben wir so? Jedenfalls versucht hier einer unserer verehrungswürdigsten Kollegen, den unsichtbaren, unschmeckbaren, unhörbaren Tod in ein Naturbild zu bannen, gelungenerweise in eines, das auch noch Dynamik besitzt, wenngleich negative Dynamik. Er belegt es mit wechselnden Bezeichnungen: Was mal Wasser, mal Energie, mal Leben heißt, heißt an anderer Stelle auch Zeit, also: *das tosende Ungestüm der entströmenden Zeit*. Wir sehen, dass alles, dem wir Strömungs- und Fließfähigkeit zuschreiben, in diesem grandiosen und doch so lebenswahren und naturechten Bild zusammenkommt, nicht zuletzt auch die Erinnerungen. Und je länger das Sterben dauert, desto mehr weitet sich das Bild des gewaltigen Wassers aus, und es erscheint am Ende als höchst bildpassend, dass der Sterbende zum einsamen Schiffbrüchigen wird. Das Bild behauptet mit der Zeit immer stärker seine Wahrheit, weil es alle Phänomene des Sterbens überzeugend, verblüffend überzeugend in sich fasst. Das Leben geht im Strömungsbild auf, genauso wie wir mit Sterben und Tod allmählich wieder in der Natur aufgehen.

Am Ende ist der Fluss ein tobender Ozean. Dann weicht das Meeresrauschen schließlich einer großen und endgültigen Ruhe – von ihr ist die Rede aber nicht mehr als von etwas, das der Fürst erlebt, sondern wir sind es, die dieses Erlebnis des Abschwellens und Wieder-Ruhig-Werdens haben. Was auch heißen könnte: Der Fürst ist tot, wir sind die nächsten!

Um nur das Wenigste zu sagen: Auch hier wird einmal mehr deutlich, dass wir, um zu überzeugen – und in der Literatur heißt überzeugen vor allem ästhetisch überzeugen – eine Form hervorbringen müssen; hinschreiben allein genügt nicht, diese Unschuld müssen wir verlieren; mitdenken, Einfälle sammeln, philosophische Spiegelungen vornehmen – das kann uns nie erspart werden. Wir sollten darum ständig trainieren für eine Hellsicht, eine Geistesgegenwart, die uns im zu schildernden Vorgang, im widerspenstigen, vielfältigen Stoff immer auch und vielleicht zuerst eine Idee erkennen lässt.

Nun ein anderes Exempel: der gewaltsame Tod, beziehungsweise die Furcht vor ihm. Ich möchte Ihnen dazu zwei Textbeispiele präsentieren, zwei Kriegsgedichte aus dem Ersten Weltkrieg, beide bedienen sich, mehr oder weniger, der Form des Gebets. Das erste: Alfred Lichtensteins *Gebet vor der Schlacht*, das seinem Verfasser nichts genützt hat, er ist noch im ersten Kriegsjahr 1914 bei Reims gefallen, im Alter von 25 Jahren. Das Gedicht lautet:

Inbrünstig singt die Mannschaft, jeder für sich:
Gott, behüte mich vor Unglück,
Vater, Sohn und heiliger Geist,
Dass mich nicht Granaten treffen,
Dass die Luder, unsre Feinde,
Mich nicht fangen, nicht erschießen,
Dass ich nicht wie'n Hund verrecke
Für das teure Vaterland.

Sieh, ich möchte gern noch leben,
Kühe melken, Mädchen stopfen
Und den Schuft, den Sepp verprügeln,
Mich noch manches Mal besaufen
Bis zu meinem selgen Ende.
Sieh, ich bete gut und gerne
Täglich sieben Rosenkränze,
Wenn du, Gott, in deiner Gnade
Meinen Freund, den Huber oder
Meier tötest, mich verschonst.

Aber muss ich doch dran glauben,
Lass mich nicht zu schwer verwunden.
Schick mir einen leichten Beinschuss,
Eine kleine Armverletzung,
Dass ich als ein Held zurückkehr,
Der etwas erzählen kann.

Geradezu unverschämt leicht, dieses Gebet, dieses Gedicht, in dem Todesängste eines Soldaten sehr lebensnah und wirklichkeitsecht gespiegelt werden – so echt, dass sie nur durch Ironie zu beglaubigen sind. Das alles ist so wahr, dass es fast keiner glauben mag. Doch sollten wir hier vor allen Dingen berücksichtigen, wieviel man als Autor bei der Darstellung von Furcht und Elend falsch machen kann; hier, wie nirgendwo sonst, droht höchste Kitschgefahr.

Mein zweites Beispiel steht in herbem Kontrast dazu; es ist weitaus delikater als Lichtensteins Gedicht, nicht zuletzt aus einem Grund, den wir seit unserem Musil-Beispiel den *Tonka*-Grund nennen könnten. Denn auch hier muss etwas verschwiegen und dennoch wirksam werden. Das Gedicht stammt von Carl Zuckmayer und heißt schlicht *1917*; es ist eines der besten Kriegsgedichte, das ich kenne, und es hat bis zu seiner zuerst vorläufigen, dann seiner endgültigen Veröffentlichung 49 beziehungsweise 60 Jahre warten müssen; hier zuerst die vorläufige Fassung:

Ich habe sieben Tage nichts gegessen
Und einem Manne in die Stirn geknallt.
Mein Schienbein ist vom Läusebiss zerfressen.
Bald werd ich einundzwanzig Jahre alt.

Bin ich besoffen, hau ich in die Fressen
Den Bleichgesichtern. Mein Gesang ist Wut.
Wo ich mich kratze, springt ein grelles Blut.
Es sprosst mein Bart wie junge Gartenkressen.

So nehm ich meinen Samen in die Hände:
Europas Zukunft, schwarzgekörnter Laich –
Ein Gott ersäuft im schlammigen Kröteiteich!!
Und scheiße mein Vermächtnis an die Wände.

Gebethaftes wird erst in der zweiten Fassung – enthalten in Zuckmayers ausgewählten Gedichten *Abschied und Wiederkehr* – vorgebracht; dort wird aus dem Satz *Mein Gesang ist Wut* in der zweiten Strophe *Mein Gebet ist Wut*. Doch das allein macht den Unterschied nicht aus: Es ist damit lediglich angedeutet, dass Zuckmayer *Gebet* sagen musste, um die universelle Blasphemie seiner Verse noch deutlicher hervorspringen zu lassen. Entscheidend ist ein anderer Unterschied.

Zuckmayer erzählt in seinen Erinnerungen *Als wär's ein Stück von mir*, dort, wo das Gedicht abgedruckt steht, dass es an der Front, im Unterstand auf einen Meldeblock geschrieben worden sei. *Es war nach einem Erlebnis, das unerzählbar ist*, fügt der sonst so gesprächige, ja geradezu barockhaft-sprudelnde Schriftsteller hinzu. Hier aber ist er so verschwiegen, dass wir auch dem nebenstehenden Gedicht nicht ansehen, wo darin das unerzählbare Erlebnis, das Tabuierte, die Schande, die Peinlichkeit versteckt sind. Erst wer die hier vorgetragene Fassung des Gedichts neben die Endfassung legt, erst dem fällt das Unerzählbare ins Auge. Also, folgern wir: Es war zwar unerzählbar, aber durchaus singbar, im Gedicht auszudrücken. Ganz zum Geheimnis verkappt wollte der Autor es offensichtlich nicht stehen lassen; also hat er einen Hinweis ausgestreut.

Und einem Manne in die Stirn geknallt – so heißt es in der älteren Fassung im zweiten Vers der ersten Strophe; wir haben es gerade gehört. Doch das ist im Krieg nichts Besonderes; der Mann kann der Feind gewesen sein; jedoch: *Und einem Freunde in die Stirn geknallt* – so heißt es in der Schlussfassung, die zum allerersten Mal 1977, einige Wochen nach Zuckmayers Tod, erschienen ist.

Vom *Manne* zum *Freund*!

Zuckmayer wollte offenbar nicht abtreten, ohne diese Spur für uns, seine Leser, gelegt zu haben: Eine Spur hin zur Wahrheit; denn der *Freund*, wer immer er war, dürfte jedenfalls nicht zu den feindlichen Truppen gehört haben.

Wir sehen, was wir schon bei Musil gesehen haben: dass ein literarisch erstrangiger Text, Gedicht oder Prosa, nicht brutalstmögliche Aufklärung liefern muss und schonungslose Offenheit und Selbstentblößung, so weit wir uns autobiographischen Materials bedienen. Eine Lüge im außermoralischen Sinn ist erlaubt, zumal, wenn sie zu Gunsten der gelungenen Form wirkt!

Über eine meiner Zeitungs-Reportagen habe ich mal in einem Akt der Selbstverteidigung den Satz ausgesprochen: *Diese Geschichte ist eine wahre Geschichte und nicht erfunden!* Ein Kollege erwiderte: *Was für ein tautologischer Blödsinn; wieso nennst Du eine »wahre Geschichte« auch noch »nicht erfunden«?* Ich antwortete: *Wenn Du ein Dichter wärst, wüsstest Du, dass eine Geschichte wahr, aber dennoch erfunden sein kann!!*

Doch ich glaube, dass wir uns darüber letztlich mit Theologen leichter verständigen können als mit unseren Brüdern, den Journalisten!

Drei Dinge, so behauptet die Literaturkritik, und zwar vor allem die der Moderne, drei Dinge seien literarisch am schwierigsten darzustellen, sozusagen die Königsdisziplinen der Poesie: Sexualität, Tod und – Kindheit. Die Kindheit, durch Jahrhunderte überhaupt kein literarischer Gegenstand, wurde in der Moderne zu einem

Lieblingsthema der Literatur. Ihr schien eine besondere Wahrheit innezuwohnen, vielleicht sogar die letzte Wahrheit überhaupt. Kindheit, das war ein Gebiet vor aller Identität, und damit auch vor aller Ideologie. Doch bald schon haben sich auch die Ideologen darüber gebeugt, nicht nur die politischen, sondern auch die kulturellen, und unversehens wurde die Kindheit zum letztmöglichen Idyll einerseits und zur Hölle andererseits. Einer der Leitsätze der Kindheitsverdammung, mit existenzialistischem Pathos intoniert, klang immer etwa so: *Wo ist der Mensch verborgen? Wir ersticken, von Kindheit an werden wir verstümmelt: Es gibt nur Monstren!* Dem setzte etwa Martin Walser vor Jahren eine leidenschaftliche *Verteidigung der Kindheit* entgegen, die mir, ehrlich gesagt, genauso unheimlich war, weil sie um den Preis vorgenommen wurde, das Erwachsensein abzuwerten.

Was also ist die Kindheit? Vermintes, umkämpftes Gelände. Unser womöglich letztes mythologisches Reich. Und in der Tat ein verlockendes, aber zugleich auch ein verdammt schwieriges Terrain für Literaten, die ausgerechnet an der Wahrheit interessiert sind.

Zu meinen abschließenden Beispielen. Die literarische Darstellung der Kindheit birgt unter anderem die Gefahr – und das ist nicht die kleinste –, dass wir zum falschen Ton greifen; vor allem bei der Darstellung von Kindheitsschmerzen oder dem Gegenteil: Dem Kindheitsglück läuft die Literatur allerhöchste Gefahr, sentimental und damit kitschig zu werden; dies umso mehr, als Literaten bei Kindheitserzählungen häufig auf die eigene Kindheit zurückgreifen – schließlich ist sie eine der Hauptressourcen unserer Weltenerfahrung und unserer Phantasie. Doch gerade bei allem Selbsterlebten ist die Gefährdung der Wahrheit durch einen blinden Fleck, der uns die Scharfsichtigkeit nimmt, besonders groß – und zwar erstens: weil wir uns nicht gerecht, das heißt objektiv an uns selbst in unseren Kindheitsjahren erinnern können, zweitens: weil wir, eben weil die eigene Kindheit uns und sonst niemandem gehört, weil wir uns also dieses Besitzes allzu sicher sind und sozusagen der Stimme unserer eigenen Authentizität zutiefst vertrauen. Doch Vorsicht! Oft stellt man sich selber schneller ein Bein als andere es tun können – und die selbstverursachten Stürze, das wissen wir alle aus leidvoller Erfahrung, sie sind die schmerzhaftesten.

Erlauben Sie mir, hier ein eigenes Beispiel anzubringen und es damit in unsere anschließende Diskussion zu werfen. Es ist ein kleiner Auszug aus meinem Roman *Der Fernsehgastr*, in dem ich versucht habe, von kindlicher Nachtangst zu erzählen, und zwar mit dem Ziel oder dem Willen, sie zum einen exakt zu treffen und glaubwürdig abzubilden, sie zum anderen nicht durch große, gefühlsbetonte Worte einfach nur als Behauptung hinzustellen, sondern meinen Lesern zu fühlen zu geben, wie ein Kind Nacht und Nachtangst empfinden mag; ich zitiere:

Mit dem Dunkel fertigzuwerden, versuchte ich auf mancherlei Weise... Erstens: Ich floh (aus meinem Bett) zu meinen Großeltern, entweder in ihr benachbartes Schlafzimmer, um mich in den Ehebettgraben zwischen Großmutter und Großvater zu legen, oder, wenn sie noch wach waren, hinunter in ihre Küche, um mich dort besonders von der Großmutter ermutigen, ja anfeuern zu lassen, doch wieder »hinauf« zu

gehen, indem wir gemeinsam die Fäuste ballten und der Nacht den Kampf ansagten. Zweitens: Ich vereinbarte mit meiner Mutter, dass sie zu einer bestimmten Zeit nach Schließung des Hausteils, in dem ich lag, unter mein Zimmerfenster zu treten und zu mir heraufsprechen sollte. Ich hätte auch eine kleine Umarmung brauchen können, doch es war abgemacht: Umarmen wollten wir uns erst im Paradies. Drittens: Ich rief durch die Wand mit kaum vorhandener Stimme nach meinem Großvater. Viertens: Ich trainierte schon am frühen Abend für die Nacht, indem ich, noch in der hellerleuchteten Küche meiner Eltern, die Augen zukniff und dem Dunkel übungshalber trotzte. Fünftens: Ich lag im Licht, bis rings die Gegenstände unheimlich wurden und ich das Licht freiwillig wieder ausmachte. Sechstens: Ich blieb im Dunkeln liegen und sammelte in der Muschel meines Ohrs tropfenweise Trostgeräusche aller Art – Großvaters Schnarchen von nebenan, das Rauschen des Kastanienbaums vor meinem Fenster und obendrein noch den fernen Pfiff, den der Eisenbahnzug ausstieß, bevor er in den Tunnel unter dem Berg Schanz einfuhr. Und das Geräuschesammeln brachte Linderung. Was von außen zu mir drang, musste nur ein klein wenig lauter sein als das Pochen und Rauschen aus dem Innern des eigenen Leibs... Siebtens: Ich trug, weil es verboten war, heimlich unter meinem Bademantel, eine von Großmutterns Katzen rasch mit hinauf...


Noch schwieriger als Angst und Unglück dürfte das Glück der Kindheit mit poetisch gültigen Worten einzufangen sein. Mein Beispiel sei für dieses Mal ein Gedicht des leisen, darum oft unterschätzten Lyrikers Peter Maiwald – man kann bei ihm sehr gut den Umgang mit dichterischen Techniken lernen. Maiwalds Gedicht heißt *Schwäbische Legende*. Denn einmal ist der Verfasser gleich nach dem Zweiten Weltkrieg in Schwaben aufgewachsen, sodann zeigt er uns das Unglaubliche, das Unglaubhafte geradezu seines Kindheitsglücks dadurch an, dass er es noch vor dem ersten Vers in den Bezirk der Legenden und damit wohl der Lügen verweist. Zumindest scheint er um das Risiko zu wissen, das dem Darsteller von Kindheitsglück droht! Entscheidend aber ist etwas anderes: nämlich dass der Autor übertreibt, und zwar methodisch und systematisch übertreibt, indem er sich, rhetorisch gesprochen, einer Hyperbel bedient, einer so kühnen wie gelungenen Hyperbel. So erscheint bei ihm die Kindheit als ein seltsam-vorrationaler Literaturbetrieb oder als ein märchenhaftes Lebensumfeld wie im Zauberwald, in dem alle volkstümlichen Sprichwörter lebendig werden und sich materialisieren. Ein Auszug aus Maiwalds Gedicht:

Als ich jung und berühmt war
und alle Apfelbäume mich kannten
und die Wellen der Waldseen mir Beifall klatschten
der Rhabarber nicht mit Kritik sparte
und mir süßsauer aufstieß
(immerhin: Ich wurde besprochen!)
wusste ich: Mein ist die Welt!

Das Gras hörte mich wachsen.
Alle Gedichte standen noch in den Sternen, waren also
erreichbar und in meinen Taschen fand ich
abends Geld wie Heu.
...

Waldbeeren verliehen mir Preise
Die dunkel nach Moos und Nadeln schmeckten
und die Bäume baten mich um Autogramme.
Krähen luden zu Lesungen und ich las ihre Schriften
auf den Äckern und meine Widmungen
sind in den Kreisen der Teiche überliefert.

Bekannt bei allen bunten Hunden
im Dorf und gehetzt mit allen
(selbst die Kirche ließ mich da)
...
So war es nie wieder gewesen.

Zwischen Weltvertrauen und Weltverkenning: am besten beide auch noch eng ineinander verschlungen! So ist die Kindheit, so der kindliche Weltausdruck beschaffen...
– ... wohl dem, der ihn trifft. 



Kurt Oesterle,

1955 in Oberrot geboren, studierte Literatur, Geschichte und Philosophie, Dr. phil., seit 1988 freier Autor und Journalist, insbesondere für die *Süddeutsche Zeitung* und das *Schwäbische Tagblatt*, aber auch für Zeitschriften wie *Allmende* oder *Rowohlts Literaturmagazin*; von Zeit zu Zeit Gedichtinterpretationen in der *Frankfurter Anthologie* der FAZ. Monographien über die Schriftsteller Wolfgang Koeppen und Peter Weiss. Essays u.a. zu Schiller und Uhland (*Ich hatt' einen Kameraden*), wofür er 1997 den Theodor-Wolff-Preis erhielt. 2007 wird ihm der Ludwig-Uhland-Preis verliehen.

1995 erschien von ihm der Band *Nordwand und Todeskurve*, zwei Sportgeschichten, zwei Sportlerporträts aus der deutschen Nachkriegszeit.

Der Roman *Der Fernsehgast oder wie ich lernte die Welt zu sehen* erschien im Jahre 2002. Das Buch wurde noch im selben Jahr mit dem Berthold-Auerbach-Preis ausgezeichnet und von der Darmstädter Jury zum Buch des Monats gewählt.

Stammheim. Die Geschichte des Vollzugsbeamten Horst Bubeck erschien im Jahre 2003.

Zum ersten Mal im STRECKENLÄUFER.

Mit *Darf der Autor alles sagen?* eröffnete Oesterle das Frühjahrs-Autorensseminar des VS Saar, des FÖK und des VS Rheinland-Pfalz in Kirkel am 24. März 2006.

Foto: Manfred Grohe

 **Ursachenbär***
Essays im STRECKENLÄUFER

*Georg Christoph Lichtenberg: *Man könnte den Menschen so den Ursachen-Bär, so wie den Ameisen-Bär nennen. Es ist etwas stark gesagt. Das Ursachen-Tier, wäre besser.* (Lichtenberg: *Sudelbücher*, J 1826)

