

Das Buch

Autor(en): **[s.n.]**

Objekttyp: **BookReview**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **64 (1984)**

Heft 10

PDF erstellt am: **17.07.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Das Buch

Das vorläufige Ende der Wörter

Beim Abschluss eines Manuskriptes und vor Eröffnung der Buchmesse in Frankfurt

Der Abschluss eines Romans, an dem man jahrelang gearbeitet hat, und dies gilt bestimmt ebenso für Gedichtzyklen, Erzählungen, dramatische Texte, ist nicht leichter als das Beginnen. Kann der Autor mit den ersten Sätzen Gefahr laufen, den richtigen Weg zu verfehlen, sich selber die Papierschnitzel falsch zu streuen – wobei man sich immer vorbehalten muss, statt Indien Amerika zu entdecken –, zwingt ihn der Schlussstrich dazu, den richtigen, vielmehr den einzig möglichen Weg zu verlassen. Eine alltägliche Situation: fremde Menschen sitzen sich an einer Party gegenüber, kommen stockend ins Gespräch, haben einander je länger je mehr zu sagen, und wenn es ans Abschiednehmen geht, bleibt das Gefühl zurück, jetzt erst sollte der Abend beginnen. Trennungsschmerz führt vielleicht noch dazu, dass man Streit sucht, nur um das Zusammensein zu verlängern. Der Schlusspurt-Alkoholismus, zum Teil findet er hier seine Erklärung.

Das Abprotzen eines Romans ist eine traurige Arbeit, von der Stimmung her vergleichbar dem Lichterlöschen im Zirkus, auf dem Lunapark. In meinem Studio, das ich frei nach Corbusier die Kapelle nenne, sind es drei übereck miteinander verbundene Architektentische – ein Z für Zero, Zenit und Ziel –, die vom Ballast, von

den Humusschichten mehrerer Jahre befreit werden müssen. Weg mit den Nachschlagewerken, dem gelben, dem roten, dem blauen Duden, in den Papierkorb mit den Exzerpten, Tabellen, Karteikärtchen, Fresszetteln, Verfeuern der Zeitungsausschnitte und Prospekte, Einsargen restlicher Ideen; der Kopf wird ausgemistet und die Wörter müssen entlassen werden, gattungswise, die Adjektive immer vor den Substantiven: denn 300 Seiten sind unterwegs nach Frankfurt, unwiderruflich.

Aber fühlt man sich denn nicht auch heillos erleichtert nach dem Terminato-terminato-terminato, so lautet die immer wiederkehrende Leserfrage. Ist da nicht etwas in die Welt gesetzt worden, wenn auch vorerst nur ins Verlagshaus, einem Kuckucksei vergleichbar, das es vorher nicht gab? Sicher. Man feiert gehemmt und still für sich in einer Landbeiz, Wilchinger ist das angemessene Gewächs, doch, wie Bichsel einmal sagt, nicht von der Seele, auf die Haut geschrieben hat man sich den Text, und diese Haut zu Markt zu tragen, ist und bleibt ein zwiespältiges Gefühl. Zwar durfte man für eine Weile die Rolle des freien Unternehmers spielen, Dutzende von Heimarbeitern beschäftigen, der eigenen Kraft abgespaltene Untersekretäre, doch das Produkt hat im

Grunde niemand gewollt. Schriftsteller ist kein Beruf, sondern ein Zustand, sterbliche Verliebtheit ebenso wie abgrundtiefer Furor.

Ein weiteres Dilemma liegt darin, dass das Buch erscheinen muss, um sichtbar zu werden, auch für mich, den Urheber, dass ich aber nach Abschluss der Arbeit, weil völlig ohne Distanz zu meinem Roman, keineswegs sicher bin, ob er zu erscheinen auch die Berechtigung habe. Die Einsicht, du hast etwas Brauchbares gemacht oder daneben gehauen, kommt – bezüglich des Schaffensprozesses – immer postum. Der Schlafwandler balanciert über den First, man schreckt ihn auf, und er stürzt. Bei uns ist es etwas anders: wir taumeln über den Grat, von dem wir annehmen, er sei der unsrige, fallen dauernd runter und kommen doch irgendwie ans Ziel. Oder ein anderes Bild – wir müssen uns ja Metaphern ausliefern, stets von neuem –: man haut eine Schneise in das Dschungelstück, von dem man hofft, da irgendwo liegt der Hund begraben, und merkt dann später im Rück- und Überblick, welche Narrenwege man gegangen ist.

Ein Manuskript abschliessen heisst, eine eben erst entworfene Welt aus der Hand geben, eine Erfindung im besten Fall, die aber kein Patent schützt, und die Sättigung, «alles» gesagt zu haben, ist zugleich eine grosse Leere. Sprache ist ja nicht einfach ein Zahnbesteck, dessen man sich bedienen kann, wenn der Kiefer schmerzt – abgesehen davon, dass wir Schriftsteller permanent unter Kieferschmerzen leiden –, Sprache ist eine vorübergehende Potenz, die heranwachsen muss unter dem Druck der gestellten Aufgabe. Dieses Protube-

rieren abzuwürgen, ist eine Entziehungskur für sich.

Wir kennen den schwerblütigen, den grüblerischen, den zaudernden Schreiber, der nicht enden kann. Wir alle haben ein Stück von ihm in uns. Es gibt die berühmten Fragmente der Weltliteratur, der «Mann ohne Eigenschaften» von Robert Musil ist in unserem Jahrhundert wohl das beeindruckendste Beispiel einer Komposition ad infinitum. Musil liess bis zu seinem Tod nicht davon ab, sich das Ende vorzugaukeln; im «Tagebuch» notierte er einmal: «ich bin der einzige Dichter, der keinen Nachlass haben wird». Welche Ironie, wenn man bedenkt, dass er Tausende von Manuskriptseiten zum «Mann ohne Eigenschaften» hinterliess, deren Entzifferung bis heute noch nicht abgeschlossen ist. Uwe Johnsons «Jahreszeiten», um ein aktuelles Beispiel zu nehmen, blieben 10 Jahre lang ein Torso bis zum Erscheinen des vierten Bandes im vergangenen Herbst.

Die Finis-Hemmung liegt in der Natur der Sache. Das Bessern und Bosseln, das Schnipseln und Kleben ist ein Stück weit auch die Arbeitstherapie des aus seinem Roman endgültig Entlassenen. Ein Stoff durchläuft verschiedene Stadien der Aktualität. Wenn es lichterloh brennt, soll man sich nicht mit der Uniformierung der Feuerwehr beschäftigen; ist die Aktualität verbraucht, hilft auch Kosmetik nichts mehr. Dazwischen liegt die Phase, wo das Eisen, wie man so schön sagt, heiss ist. Doch Schreiben ist kein Schmiedehandwerk am Amboss. Man lebt eine Zeitlang mit seinen Figuren, dann hat man durch sie und haben sie dem Autor und hat der Autor ihnen nichts mehr

zu sagen. Diesen kritischen Termin gilt es einzuhalten.

Ich glaube, dann wird man auch immer wieder zu seinen früheren Werken stehen können. Zwar würde man das Thema auf gar keinen Fall noch einmal gleich anpacken. Man steigt nicht zweimal in den selben Fluss. Aber das, was in der früheren Lebens Epoche möglich war, hat man gewagt – nein, nicht mit den damaligen «bescheidenen» Mitteln. Es brauchte keinen anderen Stil. Das Sprachvermögen war dem gestellten Problem in etwa angemessen. Stil ist die Art und Weise, wie der Schreiber sich fortbewegt, auf steilem Gelände anders als in einer Tiefebene oder im Sumpf. Sieht man ihn schwimmen, dann muss man ihm glauben, dass dort Wasser ist.

Trotz alledem: Trennungsschmerz und Zweifel, blindes Herumtappen, Insuffizienzen und das lange Warten auf den Leser. Man möchte ihn aus dem fahrenden Zug reißen und ihm sagen: schau, da ist sie, meine letztwillige Verfügung, und du bist ein Erbe. Trittst du die Hinterlassenschaft auch an? Ich habe abgeschlossen, bist du willens, anzufangen, so dass ich mit deinen Augen sehen kann? Wohin jetzt mit der überschüssigen Erwartung? Denn dies ist das allerschwierigste: aus dem eigenen Text zu schlüpfen und sich selber ein Leser zu werden. Käme nun ein frühzeitig eingeweihter Kritiker und würde erklären: ungültig, man nähme es ihm ab, auf der Stelle.

Das Vakuum, das viele Autoren überbrücken, indem sie sich Hals über Kopf in eine neue Arbeit stürzen –

oft nicht mehr als Repetition der gelernten Lektion –, dauert zumindest so lange, bis der Verlag, der erste Adressat reagiert. Dem kann ein langwieriger Prozess vorausgehen, den zu schildern ein Thema für sich wäre. Bis zu diesem Zeitpunkt bleibt theoretisch alles offen. Kapitel vier kann sein, muss aber nicht sein. Der Schluss kann so oder anders aussehen. In dem Moment, wo die Zusage definitiv ist, wo von einer Minute auf die andere plötzlich alle vom neuen Titel sprechen, als wäre er schon ausgeliefert, da bereits Schrifttypen und Umschlagvarianten, Papierqualitäten und Ladenpreise gehandelt werden, erlebt der Autor noch einmal den Trennungsriß.

Mit Grass zu sprechen: «Zudem hatte die Hebamme mich schon abgenabelt; es war nichts mehr zu machen.» Ja ich würde, wenn da überhaupt von einem Geburtsprozess und einem Kind die Rede sein soll, den Autor durchaus in der Rolle des Säuglings sehen. Ein Rundgang durch die Buchmesse bestätigt es: lauter blaurot aufgequollene Schreibsäuglinge in den Kojen, am Sekt und am Schnaps hängend, und über ihnen als Stimmenwolke und Tabakdunst: *das* Buch. Dort in den Gängen des grossen Alphabets, in Nischen auf Hockern, in Glaskabinen und auf Sitzrollen, in Querstollen und Alternativständen wird – endlich – Entbindung gefeiert. Der vorläufige Abschied der Wörter ertrinkt im allgemeinen Messengespräch. Oder ist der Trubel vielmehr ein Galaempfang für die noch nicht vorhandenen Wörter? Man wird, so oder so, bei Null anfangen müssen.

Hermann Burger

Jetzt ist jetzt

Zu Gerold Späth, «Sindbadland»¹

1.

Schon als das Buch «*Commedia*» erschien, war man um eine Gattungsbezeichnung verlegen. Dem Umfang nach hätte es ein Roman sein können, über vierhundert Seiten Prosa; aber ein Erzählzusammenhang ergab sich da nicht, da standen ganz kurze Lebensläufe wie in einer Kartei nebeneinander, und im zweiten Teil sah man einen Kustos eine merkwürdige Reisegesellschaft durch ein ebenso merkwürdiges Heimatmuseum führen. «*Commedia*», das ist ein Totentanz, ist der Versuch, in ein Buch zu bannen, was immer auf dieser Erde kreucht und fleucht. In der künstlerischen Entwicklung Gerold Späths bezeichnet dieses einzigartige Werk einen Wendepunkt. Der Erzähler, der die literarische Welt zu Beginn der siebziger Jahre mit dem Schelmenroman «*Unschlecht*» überrascht hatte, mit ausladend und genüsslich erzählten Abenteuern, in barocker Fülle und kraftstrotzender Unbekümmertheit dargeboten, die er später mit «*Stimmgänge*» und «*Balzapf*» fortsetzte, gab jetzt in «*Commedia*» fast anekdotisch geraffte Porträts, liess Menschen der verschiedensten Art in ihrem Hass und ihren Nöten, ihrem Glück und ihrer Trauer sich selber darstellen und – im zweiten Teil – den Kurator die toten Ausstellungsgegenstände erklären, Hausrat und Schmuck, Musikinstrumente und Bücher. Versuchte er's auf ganz andere Weise? Es bleibt bemerkenswert, wie

der gleiche Autor, der mit seinem Erstling schon dem um 1970 vorherrschenden Trend (Ablehnung des «mythenstiftenden» Erzählens, Literatur als Sozialdokument) souverän entgegentrat, jetzt mit seinen neusten Werken wiederum eine eigene, ihm allein gemässe Form und Ausdrucksweise schafft und dabei zu Ergebnissen kommt, die ausserordentlich sind. Man kann Späth ja nicht nachsagen, er sei mit der Romanform nie zurechtgekommen und habe darum aus der Not eine Tugend gemacht. Eher schon scheint es, sein Temperament, vielleicht aber auch sein Thema, das eben, was er zum Ausdruck bringen will, sprengt selbst die Möglichkeiten der Romanform, wie er sie bis jetzt gepflegt hat.

Es gibt in «*Sindbadland*», dem neuen Buch von Gerold Späth, ein kurzes Prosastück mit dem Titel «*Frau und Hund*», in welchem von einem Schriftsteller die Rede ist, der von sich sagt, «*sein eigentliches grosses Buch werde er, wie wahrscheinlich alle, nie schreiben.*» Der Mann hat einen Hund, mit dem er täglich die Anlagen im Luxembourg aufsuchen muss, und da kommt er dann immer mit einem kompletten Roman im Kopf nach Hause. Aber dann habe er das Gefühl, nicht das zu schreiben, was eigentlich von ihm geschrieben werden sollte.

2.

Seit «*Commedia*», finde ich, und weit mehr noch mit seinem neusten Buch,

«*Sindbadland*», ist Gerold Späth dem auf der Spur, was jenseits der Romane eigentlich von ihm geschrieben werden sollte. Wir haben es auch in diesem neusten Werk nicht mit einer zusammenhängenden Handlung zu tun, wenn auch vielleicht doch mit einem grossen epischen Zusammenhang aus bunten und glitzernden Mosaiksteinen, aus vielfältig in Thematik und Tonart aneinander anklingenden epischen Teilen. Die kraftvoll ausgebildete Eigenart dieser Mosaiksteine, die Brücke auch zum früheren Werk der Romane und Erzählungen, hat ihren behäbigen Rückhalt in Späths Sprache, in seinem manchmal etwas altertümlich wirkenden Vokabular, in dem Wörter wie Brotzaine und Landeier, aber auch Wörter wie Glückseligkeit ihren vollkommen natürlichen und legitimen Platz haben. Die zum Teil ganz kurzen, kaum eine halbe Druckseite einnehmenden Prosastücke, aus denen sich das Buch zusammensetzt, kommen einem vor wie Kalendergeschichten. Ein Ahnherr ist Johann Peter Hebel, keine Frage. Die «Brattig», der mundartliche Ausdruck sei gestattet, wäre eigentlich das richtige Medium für Gerold Späths Geschichten aus aller Herren Ländern. Es gibt einige darunter, die wie eine Anekdote von Heinrich von Kleist anmuten. Ein Beispiel:

Das Tönlein

Hast du von dem jungen Komponisten gehört, der mittendrin wegen eines Vogelstimmchens von draussen vom Feigenbaum her die Frau allein in der schön entfachten Hitze liegen lässt, er lässt liegen und stehen, nur um dieses gottgesegnete Tönlein zu

notieren, eine prachtvolle Frau, sagt er, sie hat mir von ihrer Sache mit dem Musenbuben erzählt, oh ihr Gesicht! ihre Bronzeschenkel! sie wippen und die Sonne wippt mit, sollen pfeifen, die Vögel, 's wird Sommer, lass pfeifen! lacht er.

In der Regel ist da, wie in diesem Beispiel, einer, der erzählt, was ihm ein anderer berichtet hat, einer von denen, die ihm auf seinen Reisen begegnet sind. Denn «*Sindbadland*» besteht aus Momentaufnahmen zu Reiseberichten. Der Erzähler hat sie von den sieben Reisen, die das Buch gliedern, nach Hause gebracht. «*Mich lockte die Welt*», sagt er im kurzen Vorwort, «*mein Vater war früh hinausgezogen und immer seltener zurückgekommen, und wenn er erzählte, sass ich und mir rauschte das Herz.*»

Man kann natürlich nicht nach-erzählen, was alles an Eindrücken und Begegnungen, merkwürdigen Vorfällen und pittoresken Erscheinungen aus sieben Reisen über die sieben Meere da zusammengetragen ist. Und anderseits ist es leicht möglich, darin das zu finden, was man besonders schätzt oder worin man sich vielleicht bestätigt sieht. Man findet jedoch auch, was einen erschrecken könnte oder was einen abstösst. Die Welt ist ein Tollhaus, und Gerold Späths Buch macht sie nicht besser, als sie ist. Aber wenn der Autor den Titel «*Sindbadland*» gewählt hat, als Anspielung auf jenen Helden einer Sammlung von Seemannsgeschichten, die ein persischer Kapitän unter dem Titel «Die Wunder Indiens» im zehnten Jahrhundert zusammengestellt hat, auf den daraus geschaffenen Seefahrerroman auch, der zu «Tausendundeiner Nacht» gehört, dann scheint es mir

nicht nur gewagt, sondern eher schon abwegig, in diesem Buch eine Protestgebärde oder eine Verweigerung zu sehen, als ob da «Ausreissen» oder «Abhauen» signalisiert wäre. Der Freiheitsdrang, der zweifellos in den Prosastücken Gerold Späths immer wieder neuen Ausdruck findet, ist nicht von der mickrigen Art, die einen wehleidig beschworenen Anlass braucht; es geht da nicht um Ausbrüche aus kleinbürgerlicher Enge oder aus Zuständen, die man gerne mit der Schweiz in Beziehung setzt. Es geht vielmehr um die noch mögliche Freiheit überhaupt, etwa wenn der Erzähler sich erinnert, wie der Einhandsegler Bauvin an der Küste vor Narbonne seinen Entschluss erklärt, zur See zu fahren. Vor vielen Jahren wäre er beinahe ein Manager erster Güte geworden, bis er einmal in der Bar eines Luxushotels ein paar Kaderleute beobachtete, wie sie eben daran waren, den Abend zu planen. Man denkt noch, die haben es eigentlich gut, die können jetzt nach Lust und Laune ihre Freiheit geniessen, da naht sich der Obermanager, und natürlich scharen sie sich um ihn und hängen an seinem Mund. Was Bauvin sich darauf gesagt hat: *«Da habe ich mir gesagt, so ein bezahlter Kuscher der oberen Preisklasse will ich nicht länger sein, ich will nicht mein Leben lang die Luft anhalten müssen und kein Jahr später bin ich auf eigenen Planken gestanden, es gibt immer einen Wind, er schleift mir die falsche Angst ab, diese bequeme Dressurknute für alle . . .»*

3.

Gerold Späths Ruhm ist wesentlich mitbestimmt durch die Erneuerung

des Schelmenromans, an der er wie Günter Grass seinen Anteil hat. Was aber die andere Tradition, den Bildungsroman, betrifft, so nimmt schon *«Unschlecht»* eine Wendung, die in die Anpassung des Helden, in Stagnation und Lebenseinbusse mündet. Die Lebensläufe in *«Commedia»* gar sind nur noch Rückblicke aus der Erstarrung. Leben, das einmal aufregend und im Wortsinn lebendig war, ist nur noch in der Erinnerung gegenwärtig. Hier aber, in den vielen kleinen Momentaufnahmen, in den Mitbringenseln des Erzählers von seinen sieben Reisen in alle Welt, ist dieses Leben strotzende, verblüffende und bestürzende Gegenwart. Was dieser Schriftsteller eigentlich schreiben will, sind nicht Geschichten, sondern Augenblicke, Sensationen, Manifeste wider das Kuschertum. *«Sindbadland»* enthält eine geballte Ladung davon. Ob da nun von dem Arzt und Professor erzählt wird, der mit zweiundfünfzig Jahren die Erkenntnis hat, man müsse *«das Leben am Pinsel packen»*, man müsse auswandern, auf Abenteuer ausgehen, oder ob der Seemann Mateo Jiménez von seinem Urgrossvater berichtet und schliesslich meint, die Reisen durch den Kopf seien die schnellsten, die weitesten, Reisen im Kreis und manchmal zurück: es geht immer um frische, pulsierende, offene Lebenswirklichkeit. In Antwerpen ist der Erzähler auf einen prophetischen Bettler gestossen, dessen gewaltige Suada in den Rat mündet, man müsse den Jungen sagen, *«dass sie mit zwanzig genau so schlau sind wie man mit vierzig sechzig achtzig sein kann, aber tot vor Kümmernis, sie sollen keine Rücksicht nehmen auf die angstvergifteten Vierziger Fünfziger Sech-*

ziger, man muss ihnen sagen: dies ist die insgeheime Verschwörung, das Geschwür der Welt! man muss ihnen sagen: merkt ihr denn nicht, dass man euch alles aussaugt! die Jugend, die Kraft, eure Stärke! lasst nicht mit euch handeln! lasst euch nicht trösten! jetzt ist jetzt und sonst gilt nichts!» Falsch wäre es wohl, diese und andere Stellen so zu deuten, als handle es sich da einfach um eine Absage an die Enge (zum Beispiel der Schweiz), an die Wohlgeordnetheit der hiesigen Verhältnisse. Der Drang zum Ausbruch und zur Verweigerung gilt dem «Geschwür der Welt», nichts geringerem als der Begrenztheit des Daseins, die schliesslich einen jeden einholt, in der Südsee oder im Urwald so gut wie zuhause in Rapperswil.

4.

Die Überzeugungskraft und die Faszination der Geschichten und Anekdoten, die Gerold Späth in «Sindbadland» vorlegt, beruhen zweifellos auf der lebendigen Fülle der Anschauung, auf den prallen Figuren, die auftauchen und wieder verschwinden, vor allem auf der Selbstaussage, die der Autor ihnen lässt. Er führt sie vor, er inszeniert ihren Auftritt. Seine Prosa hat Eigenschaften, die der Eigenart dieses ausserordentlichen Buches aufs genaueste entsprechen. Ein Text beginnt zum Beispiel so: «In Aachen einer, der es mit dem Pantocreator hat und lauthals mit dem Eigentlichen und Prinzipiellen, dem Alledurchdringenden und Unüberwindlichen, so hallt es über den Platz, und jetzt macht er eine Kunstpause, zu seinem Schaden, denn es zwitschert ihm einer ungeniert in seine Redekunst hinein:

bin im peruanischen Dschungel gewesen ...» In dieser Weise geht es ohne Absatz und Punkt bis zum Schluss über mehr als eine Seite hinweg. Die vermeintlich «langen Sätze» Gerold Späths sind jedoch nicht – wie zum Beispiel bei Heinrich von Kleist oder bei Hermann Broch – komplizierte Gefüge, sondern ineinandergeschachtelte einfache Aussagen, Satzteile, Ausrufe, Bruchstücke. Nicht die komplizierte Hypotaxe herrscht hier, sondern der Anakoluth, das Hineinragen einer neuen Wirklichkeit in die bereits ausgesprochene. Indem da erzählt wird, «zwitschert» es ständig dazwischen.

Im Duden wird diese stilistische Figur wie folgt beschrieben: «Beim Satzbruch oder Anakoluth verlässt der Sprechende die begonnene Satzkonstruktion und fährt mit einer neuen fort. Das geschieht besonders häufig, um einem eingebetteten Satz – besonders nach Zwischensätzen – das Gewicht eines Trägersatzes zu verleihen.» Genau nach dieser Beschreibung schiebt Gerold Späth immer wieder neue Trägersätze ein, nicht einen nur, sondern mehrere hintereinander. Wie die Schalen einer Zwiebel liegen die Aussagen ineinander, nicht in komplizierten kausalen oder temporalen Abhängigkeiten erster, zweiter und dritter Ordnung zueinander, sondern gleichberechtigt oder eher so, dass immer das neu Hinzukommende lebendiger und stärker ist als das, was schon dasteht. Späth erzählt also nicht linear und eins nach dem andern, er bleibt nicht strikt auf dem Weg von A nach B, sondern schweift ab und reichert in mancherlei Varianten und Zusätzen an, was als Thema angeschlagen ist. Das Stück «In Sankt

Veit» zum Beispiel beginnt so: «*Zum ersten Mal habe er in Granada von dem Brauch gehört, dann in Belo Horizonte, Brasilien, wie der Präsident dort hiess damals, hat er vergessen, eine Schmeissfliege ist wie die andere, dann am Horn von Afrika wieder, schon vor der Geburt des Kindes die Astrologen zu rufen, scheint ihm ein einleuchtender Brauch, er hiess Hartmann Walkerlin, soll reich sein, gelernter Metzger, hat viel in Hotels gearbeitet*», und in dieser Weise wiederum über mehr als eine Druckseite hinweg. Zuerst der Bericht in indirekter Rede, man weiss noch nicht, wer spricht, aber der Erzähler berichtet, was er gesagt habe: «*Zum ersten Mal habe er in Granada von dem Brauch gehört, ... schon vor der Geburt des Kindes die Astrologen zu rufen.*» Aber das in dieser Weise Zusammengehörnde wird aufgesprengt durch Einschübe, zuerst durch die Ergänzung, dass der Brauch auch in Belo Horizonte und am Horn von Afrika zu beobachten sei, und wiederum dazwischen schiebt sich der Einwurf, dass Belo Horizonte in Brasilien sei, dass der Mann den Namen des Präsidenten jener Jahre vergessen habe. Dazu, völlig in der Luft sozusagen, der Ausruf: «*eine Schmeissfliege ist wie die andere*». Von innen her, aus dem Zentrum der Aussage, quellen stets neue Aussagen hervor, und zwar werden sie immer unmittelbarer: indirekte Rede geht in direkte Rede über, in diese hinein platzt ein charakteristischer Ausruf. Ein paar Stichworte müssen genügen, uns den Mann zu schildern, der von dem Brauch erzählt hat. Sein Beruf wird genannt, auch dass er sich selber mit dem Metzgermesser verletzt und seit-

her ein steifes Bein hat (was prompt zu einem Seitenhieb auf die Ärzte führt). Späths Sätze gehen gleichsam aus dem Leim, sie bersten, weil sie von innen heraus wachsen, und sie haben darum eine labyrinthische Struktur. Nur lose greifen die Klammern noch zusammen, lassen Zwischenräume offen. Beim Lesen entsteht der Eindruck, diese Prosa platze aus den Nähten, und dies nur um so stärker, als pralle Nomina überwiegen, Hauptwörter nicht nur ihrer grammatikalischen Benennung nach. Das Sinnliche, Konkrete, die starke Präsenz der Sachen und Örtlichkeiten und vor allem der Personen beruht darauf, dass Gerold Späth Welt, Materie, körperliche Gegenwart durch Benennung beschwört, durch die Dominanz des Nominalen in seinem Stil.

Und das sind ja wohl spezifisch epische Qualitäten, die damit genannt sind. Eine lange Reihe von Bildern vor dem Auge des Zuhörers oder Lesers durch die Macht der Sprache aufleuchten zu lassen, Einzelheiten genau zu schildern, eine neben die andere zu stellen, wie sie aufeinander folgen, ist seit Homer die Kunst des Epikers. In «*Sindbadland*» stehen sie ohne Zusammenhang nebeneinander, Impressionen, Anekdoten, Szenen, Originale und Sonderlinge, einfach «*überall allerart Menschen und kein End*», wie die letzte Zeile des Buches lautet. Alle zeugen sie, wie die kleine, magere und alte Frau im zweitletzten Stück der letzten Reise, für das strotzende Leben und gegen den Tod mit seiner jämmerlichen Gefrässigkeit.

Als Späths Erstling «*Unschlecht*» erschien, suchte die Kritik nach Vergleichen und sparte nicht mit grossen Namen: Boccaccio, Rabelais, Grim-

melshausen, Gottfried Keller, William Faulkner wurden genannt. Seit «*Commedia*» und vollends nach «*Sindbadland*» hat uns der Autor erneut die angenehme Beunruhigung und Verlegenheit beschert, nicht so recht zu wissen, wohin das alles nun gehöre. Soll man zur «*Comédie humaine*» oder gar zur «*Divina Commedia*» greifen, um den ungefähren Platz dieses Werks zu bestimmen? Die Koordinaten, die man auf diese Weise gewinnt, dürften so weit nicht von

dem Punkt sein, an dem es vielleicht anzusiedeln wäre. Aber Sindbad, der Seefahrer, ist nicht an einem einzigen Punkt zu orten; seine Domäne ist das Weite und Offene, seine Heimat sind die sieben Weltmeere. Da hat er viel gesehen, da hat er einiges erlebt, da kann er was erzählen.

Anton Krättli

¹ Gerold Späth, *Sindbadland*. S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1984.

«Verletzt merk ich mehr»

Zu den Erzählungen von Erica Pedretti

Eine Frau sagt: «*Schluss jetzt*», verlässt ihre Wohnung, vermutlich ihren Mann, will aus dem Schluss einen Anfang machen – und bleibt, noch vom Aufbruch erregt, mit den Pumps im Schneematsch stecken; sie zögert herum, ziellos, verfroren, und ist erleichtert erst, als sie telefonisch wieder einen freundlichen Kontakt – zu ihrem Partner? – hergestellt hat; jetzt kann sie, sogar vergnügt, «*einen kleinen Schritt vor den andern*» setzen. «*Nachdenken, was man jetzt tun könnte*», heisst diese Erzählung.

Oder: Da kommt (in einem dem Mimen Peter Wyssbrod gewidmeten, von einer seiner Szenen inspirierten Text mit dem Titel «*Depart*») einer auf den Bahnhof («*Woher? woher er will*») mit einer Unmenge Gepäck, er wartet auf den nächsten Zug, will abreisen, wohl nach einem grossen Ziel; er ordnet seine Gepäckstücke immer neu, und natürlich, wer hat es anders

erwartet, er verpasst seinen Zug, versäumt auch, im Warten zu sehen, was um ihn herum vorgeht, ja eigens für ihn inszeniert wird: «*die Vögel und Barbara zwitschern vergeblich, keiner sieht ihre Augenaufschläge, Flügelschläge vollführen ihre Hände und Arme, graziös und vergeblich spaziert sie auf und ab und blinzelt in der strahlenden Sonne und sie blinzelt ihm, der nichts merkt, zu, und über den Himmel jagen sich, als wären es kleine, übermütige Kinder, weisse Wolken.*»

Zwei Figuren aus dem Erzählungsband «*Sonnenaufgänge Sonnenuntergänge*»¹ von Erica Pedretti, beide mit leicht clownesken Zügen ausgestattet. Man lächelt über sie, wie man in guten Augenblicken über sich selber lächelt, wenn man sich beschäftigt und gefangen sieht in den scheinbar unwichtigen Komplexitäten des Lebens, vorwärtsgezogen und zurückgehalten in einem.

Doch vereinfacht und vergrößert eine solche Zusammenfassung auf unzulässige Weise. Denn in der Sprache leben diese Texte; in den einzelnen Sätzen, diesen langen, vorwärtsdrängenden, unterbrochenen, weiterdrängenden Satzfolgen lebt, was die Figuren (sie sind insgesamt Varianten einer und derselben Haltung) bewegt und hemmt. In der Erzählung *«Über Dittersdorf fliegen»* sucht die Ich-erzählerin – begreiflicherweise, aber vergebens – ihrer scheinbar irreversiblen Art zu entkommen; sie entwirft eine Figur, verschieden von ihr, in die sie sich hineinversetzen könnte:

«Einen festen, eindeutigen Charakter sollte B. haben, falls sich das mit Zigeunersehnsucht vereinbaren lässt, wissen, was sie will, zu schnellen, auch zu kühnen Entschlüssen fähig, nicht wankelmütig ängstlich, das wäre für mich zu einfach, weil zu leicht einfühlbar, vital sollte sie sein, einmal etwas anderes, keine zu grosse Zumutung für andere ... Ja, sie wäre temperamentvoll, natürlich schön und nicht allzu verträumt, die nächtlichen Träume würden ihr genügen, allerdings dürfte sie auch nicht simpel sein, das liegt mir nicht, und nicht allzu energisch, denn wie könnte ich dann noch mit ihr zu Rande kommen?»

Das Bild eines anderen entwerfen, aus seiner Sicht schreiben, das gehört, sollte man meinen, zum schriftstellerischen Handwerk, das sich selbstverständlich meistern lässt. Nur dass es bei Erica Pedretti dieses «Selbstverständliche», «Gemeisterte» nicht gibt, auch nicht das Handwerk, dessen man sicher ist. Schreiben ist, nach ihren Texten zu schliessen, eher ein Suchen, Entwickeln, ein Aus-sich-Herausspinnen, immer mit der Frage

verbunden, ob sich auch etwas herausspinnen lasse. Die Figur, die sie im oben zitierten Abschnitt zeichnet, gerät denn auch eher zum Robotbild, das noch die Unsicherheit der zeichnenden Hand verrät: das ist kein Mensch, den man kennt, sondern einer, den man sucht. Sofort stellt sich bei der Autorin Angst ein, die Figur könnte ihr zu ähnlich werden oder, später, sie könnte sich so weit von ihr entfernen, dass mit ihr nicht mehr fertigzuwerden wäre. Kaum entstanden, scheint sich B. auch schon wieder aufzulösen. Zwar will ihr die Autorin eine eigene Geschichte zuteilen, sie, buchstäblich, in eine solche wegfliegen lassen – doch das Flugzeug ändert unversehens die Richtung und fliegt, gegen den bewussten Wunsch der Autorin, in deren Kindheit zurück. In Dittersdorf dann hört die fiktive, immer noch unter dem Namen B. agierende Figur eine Geschichte, die die Ich-erzählerin als Kind unfreiwillig und erschreckt mitbekam und gerne vergessen hätte: eine Geschichte von Liebe und Unglück und Tod eines Schwerfälligen und Schwerblütigen.

Im Bereich der eigenen Erfahrung bleiben, auch wenn man, wie alle, sich selber gelegentlich gerne entfliehen möchte, aus diesem begrenzten Kreis heraus wahrnehmen und schreiben: das ist ein bestimmendes Element in diesen Erzählungen und vielleicht ein Grund dafür, dass die Texte, die doch für sich entstanden, zusammengenommen keine Zufallssammlung bilden, sondern ein komplexes, verästeltes Ganzes. Um einem Missverständnis vorzubeugen: diese Beschränkung auf den eigenen Erfahrungskreis ist kein Beweis für eine egoistische Grundhaltung. Das Ich, das hier redet und

von dem die Rede ist, hat kaum ein Gesicht und keine Biographie; die eigene Person, die eigene Erfahrung wird eingesetzt als ein Instrument der Wahrnehmung, das einzig verlässliche, als ein Spiegel, ein vielleicht etwas getrübt, von den eigenen Gefühlen getrübt, in dem sich doch deutlich genug andere Gesichter spiegeln können, manchmal auch Tiere, Landschaftsbilder, Farben – aber auch, in immer anderer Gestalt immer der Gleiche: der Tod. Der Tod als Unfall und Selbstmord, als drohendes Gespenst in Gesprächen über Krankheit, versteckt in Schneemassen und leise pochend in der untergründigen Frage: *«Wieviele Sonnenuntergänge noch?»*

Übrigens: die Geschichte *«Über Dittersdorf fliegen»* hat Erica Pedretti 1978 beim Klagenfurter Wettbewerb vorgelesen, nicht ohne Erfolg, aber ohne dafür ausgezeichnet zu werden. Diese Feststellung sagt gegen den Text so wenig aus wie gegen den neuen, mit dem sie zur Trägerin des diesjährigen Ingeborg-Bachmann-Preises wurde, einer Passage aus einem im Entstehen begriffenen Roman mit dem Titel *«Das Modell und sein Maler»*. Der frühere Text, vom Thema her weniger packend, wohl auch weniger fassbar, erscheint mir in der ganzen Anlage doch kühner als der neue. Kühner? dieses Gedankenspiel, diese aus dünnen Tagträumen und schweren Kindheitserinnerungen lose zusammengefügte Erzählung? Ich bleibe dabei; weil die Autorin sich ohne Zugeständnisse, ohne Rückversicherung aussetzt: ihren unbestimmten Wahrnehmungen, ihren Zweifeln und Ängsten, ihrer eigenen Unsicherheit; weil sie das alles, konsequent und rücksichtslos, in Sprache

umsetzt. Da ist kaum ein Satz, der nicht im nächsten von einem anderen Gedanken unterlaufen wird, kaum ein Wort, das nicht ein anderes modifiziert und in Frage stellt.

Noch deutlicher, auch unheimlicher wird die Vielschichtigkeit des Bewusstseins und die Eigenmächtigkeit der Gedanken in anderen Passagen, zum Beispiel im ersten Abschnitt der kurzen Erzählung *«Am Tatort»*:

«Wie ich an einer Geschichte sitze, was bedeutet, dass ich die eine Begebenheit aufschreibe und mich dabei an die andere, ohne sie zu schreiben, erinnere, sehr lebhaft plötzlich, fast farbig erinnere, was, da ich eine wirkliche Begebenheit meine und, sieh da, davon zu reden oder zu schreiben beginne, grausig ist, denn die Farbe ist in diesem Fall rot, blutrot, womit bereits viel, vielleicht schon zuviel gesagt, zuviel vorweggenommen ist, so dass ich hier abbrechen könnte, eine Möglichkeit, die mir ohnedies immer am nächsten liegt.»

Hilft es, diesen Satz nach syntaktischen Bezeichnungen zu zergliedern, aufzudröseln, verhilft es zu mehr als zu einem oberflächlichen Begreifen? Den Anfang macht ein Nebensatz, der einen Hauptsatz verspricht; doch dieser folgt nie; dagegen kommen andere Nebensätze, die den ersten, keck vorangestellten, modifizieren und auch einander modifizieren, und in ihnen, *«sieh da»* arbeitet sich die alte Geschichte an die Oberfläche; sie bleibt noch ohne Umriss, wird auch nie klare Konturen gewinnen, doch ist sie *«blutrot»*, erweckt, immer noch, Angst, will zum Abbrechen verführen, verführt, vorübergehend, tatsächlich dazu.

Die Struktur dieses Satzes geht über

Kleists *«Allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden»* weit heraus. Allerdings: dass das Bedrohliche in der eigenen Erinnerung, das man verdrängt oder verdrängen möchte, sich in die bewussten, zielgerichteten Gedanken mischt, sie schliesslich blockiert, das weiss man – spätestens – seit Freud. (Nichts Neues also unter der Sonne!) Doch ist der Prozess hier – stärker als in der früher zitierten Stelle – radikal in Sprache umgesetzt, ist selber Sprache geworden. Der Sprachrhythmus dieses ersten Satzes wird durch die ganze Erzählung durchgehalten, es gibt keine Klärung, keine Beruhigung bis zum allerletzten Satz. Nicht zufällig wiederholt die Icherzählerin, wenn sie sich der alten Geschichte, der drohenden, überantwortet, den ersten Satz, allerdings mit einer wichtigen Variation (*«wie ich an meiner Geschichte sitze, die diesmal die andere, die blutige ist . . .»*), und nicht zufällig wird auch dieser neue Satz nicht fertiggemacht, vielmehr jäh unterbrochen durch die Frage: *«hab ich sie überhaupt je selber wirklich? oder nur beim Anhören vor mir gesehen?»*

Die Geschichte, die *«grausige»*, ist in ihrem Ablauf nicht zu erzählen, als Bild nicht zu beschreiben, da ist nur Blut, da sind Schreie in der Erinnerung; beschreibbar ist das Entsetzen, das sie immer noch erregt – und dieses Entsetzen, die Angst (Angst davor, das Leiden, vielleicht den Tod eines anderen zu beschreiben) ist es, was die Geschichte an den Rand des Gedächtnisses schiebt, unbeschreibbar macht, ohne sie doch aus der Erinnerung zu verdrängen. Und der Gedankengang – vielmehr: diese seltsame, dramatische Auseinandersetzung zwi-

schen dem Willen der Annäherung und der Blockade dieses Willens – führt letztlich nicht zu der alten Geschichte, der blutigen, sondern, überraschend, zu einer poetologischen Einsicht – was sage ich: zur Andeutung einer solchen, wiederum als Satzellipse, mit unfertigem Hauptsatz formuliert:

«der Verdacht, nicht mehr leise, dass der gute Erzähler, der selber dabei war und alles miterleben konnte, sehen hören spüren riechen fühlen konnte, was da vor ihm passierte nicht wirklich fühlen, riechen, spüren, hören, sehen konnte sonst»

Poetologie, eingefügt in den Stil des Ganzen, formuliert in einem abgerissenen Satz, als Verdacht. Um zu schreiben, als sei man dabeigewesen, so dass jeder Leser und Zuhörer den Vorfall mitzuerleben glaubt (was wohl heissen müsste: *«wirklichkeitsgetreu»*, *«plastisch»*, *«farbig»*), dazu gehört Distanz, Kühle; gehört Unverletzlichkeit. Heisst das, einer könne nicht schreiben, der *«wirklich dabei war»* (auch wenn er gar nicht dabei war) – ihm bleibe nur Schweigen? Oder schreibt er anders, eben nicht, als sei er dabeigewesen, sondern suchend, zurückweichend, und ohne die eigene Angst zu verschweigen? Das zweite, dies ist den Texten des Bandes zu entnehmen, ist die Antwort von Erica Pedretti auf die eigene, poetologische Herausforderung: ein Schreiben nicht aus einer Position der Distanz, sondern aus unmittelbarer Nähe, in einem Zustand der Gefangenschaft (*«es habe ihr den Ärmel reingekommen»*, sagt die Icherzählerin, und: sie *«komme immer noch nicht los von dem Geschehen»*), also ohne die grosse

Übersicht, ohne scharfe Konturen, aber mit der besonderen Genauigkeit der Differenziertheit. «*Verletzt merk ich mehr*» lässt die Autorin in einem ihrer früheren Bücher, dem «*Heiligen Sebastian*», ihre Hauptfigur sagen.

Der Satz könnte immer noch als Motto über ihren Texten stehen.

Elsbeth Pulver

¹ Sonnenaufgänge Sonnenuntergänge. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1984.

Hinweis

Böhmisches Kursbuch

Der Autor *Götz Fehr* ist früher schon mit einem «*Fernkurs in Böhmisch*» hervorgetreten. Sein «*Böhmisches Kursbuch*» erscheint – mit Zeichnungen des Autors und einem Nachwort von Gabriel Laub – posthum. Götz Fehr ist 1982 gestorben. Was bringt sein nachgelassener Führer durch böhmisches Wesen? Auf dem Titelblatt schon steht, es handle «*fon Bummlzigen, Expresszigen, Šnellzigen, ferner von tipiš pemmišen Charakter- und Xichzzigen, notabene auch fon An- und Umzigen, For- und Auszigen, und*

nicht zuletzt auch pár Gewitter- und Zimtzigen». Da wird das Wunder der böhmischen Orthographie gleich eingeübt. Und dann geht es also, über Fernverbindungen, im Lokalverkehr und auf Nebenstrecken kreuz und quer durch die gemütliche und verschmitzte Welt Böhmens, indem der Autor Münsterchen und Anekdoten aus seiner Jugend oder einfach, wie sie ihm zugetragen wurden, in der un-nachahmlichen Schreibweise aufzeichnet, in der Sprache des braven Soldaten Schweijk (*Hoffmann und Campe, Hamburg 1984*).



Der zuverlässige Partner