

# Das Buch

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

Objektyp: **BookReview**

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

Band (Jahr): **65 (1985)**

Heft 5

PDF erstellt am: **28.06.2024**

## **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.

## Transplantationen der Vergangenheit

«Der Zauberbaum». Zu einem epischen Versuch von Peter Sloterdijk<sup>1</sup>

1.

Peter Sloterdijk hat sich vor kurzem erst als philosophischer Schriftsteller einen Namen gemacht. Seine zwei-bändige «*Kritik der zynischen Vernunft*», in erster Auflage 1983 erschienen, schlug wie eine Sensation ein, so dass selbst zu befürchten war, das Aufsehen erzeuge am Ende noch Misstrauen gegen die Seriosität des Unternehmers<sup>2</sup>. Der blitzgescheite und formulierschnelle Erfolgsautor wurde alsbald zu Tagungen und Talk-Shows beigezogen und behauptete sich in allem Rummel mit Besonnenheit und Charakter. Ihn am Bildschirm argumentieren zu sehen, war aufschlussreich: ein junger Mann, der zuzuhören verstand und Eigenes zu sagen hatte. Inzwischen war auch bekannt geworden, dass der 1947 geborene Verfasser der «*Kritik der zynischen Vernunft*» 1976 in Hamburg mit einer umfangreichen Arbeit über «*Literatur und Organisation von Lebenserfahrung*» promoviert hatte, einer Studie zur Gattungstheorie und Gattungsgeschichte der Autobiographik in der Weimarer Republik, die im Buchhandel ebenfalls zugänglich ist<sup>3</sup>. Schon vorher hatte Sloterdijk einen Essay über Michel Foucaults strukturelle Theorie der Geschichte publiziert. Er ist ein vielbelesener, wissenschaftlich ausgewiesener Autor.

Man darf gespannt sein, wie sich dieses Image jetzt verändern wird, nachdem er als Romanautor debütiert hat. Was mich betrifft, möchte ich fast annehmen, erst jetzt sei er ganz bei sich selbst, bei seinen wahren Talenten. Das mag zwar damit zusammenhängen, dass ich die angewandte Wissenschaft mehr liebe als die abstrakte Theorie oder dass mir unter den Philosophen Plato näher steht als Kant, weil jener seine Lehren aus der Situation des Gesprächs unter Menschen (mit ihren Eigenheiten und Schwächen) entwickelt und sein Denken szenisch vergegenwärtigt. Das ist Sloterdijk mit seiner «*Kritik der zynischen Vernunft*» auch gelungen, so dass man die über neunhundert Seiten streckenweise liest wie einen spannenden Roman. Er spricht in Bildern von suggestiver Kraft, er versteht Ideologiekritik als die Fortsetzung eines gescheiterten Gesprächs, er spricht von der Psychosomatik des Zeitgeistes und illustriert seine Thesen durch Beispiele aus der Militär-, Medizin- und Religionsgeschichte. Sein Stil ist anschaulich, seine Sprache originell. Zum Romanautor scheint er prädestiniert.

Aber was jetzt vorliegt, ist freilich nicht ein Roman unter anderen. Es ist eine philosophische, eine wissenschafts- und kulturgeschichtliche, vor allem jedoch eine diagnostische Ex-

kursion in die Vergangenheit. Der Autor spricht von einem «*epischen Versuch zur Philosophie der Psychologie*», um sein Unternehmen gattungsmässig zu charakterisieren. Ich würde eher sagen, hier liege eine Untersuchung menschlicher Bedingungen und Befindlichkeiten durch das Mittel einer imaginären Reise in die Geschichte vor. Doch sind diese vielleicht etwas hochtönenden Definitionsversuche nicht so wichtig. Sloterdijk erweist sich als ein unterhaltsamer Erzähler. Sein Held, Jan van Leyden, ist ein junger Mediziner aus Wien, der in Frankreich den Mesmerismus studieren will und in den Vorabend der Revolution gerät. Es begegnen ihm dabei nicht nur medizinische Fachleute, sondern auch Schauspieler, Damen und Herren der höheren Kreise und Patienten der Salpêtrière. Dem Roman ist ein Personenverzeichnis vorausgeschickt, aus dem uns auch höchst bekannte Namen in die Augen springen: Rameaus Neffe zum Beispiel, der Philosoph Condorcet, die Doktores Marat und Guillotin, der Abbé Galiani, auch ein humanistischer Philosoph aus Siena mit Namen Girolamo Decembrini, der mit seinem forcierten Rationalismus dem Herrn Settembrini in Thomas Manns «*Zauberberg*» nachgebildet ist. Es sind zumeist Vertreter des Fortschritts, Geister, die an eine Zukunft im Zeichen der Vernunft glauben und die daher die Magnetiseure und Hypnotiseure, die in eben der Zeit mit ihren unerklärlichen Experimenten grosses Aufsehen erregen, durch den Einwand zu bekämpfen suchen, es handle sich dabei um pure Einbildung.

Schon der Blick auf das Personenverzeichnis lässt vermuten, wir hätten

es weniger mit einem historischen Roman als vielmehr mit einer Erzählung zu tun, in der historische Figuren ihre ganz bestimmte Rolle zu spielen haben. Das Motiv des Theaters und das Metier des Schauspielers sind wichtige Elemente dieser Erzählung. Jan van Leyden meditiert einmal, in einem Brief an Le Brasseur, Professor der Medizin in Strassburg, über Ideen zu einer bürgerlichen Dämonologie. Er hat auf seiner Reise eine Schauspieltruppe kennengelernt und sich in eine junge Schauspielerin verliebt. Er hat beobachtet, was es heisst, «*aus der Rolle zu fallen*», nämlich die Verpflichtungen gegenüber dem Stück, für das wir engagiert sind, zu vergessen und einen eigenen Text zu spielen. Die Mitspieler pflegen dann zu protestieren, «*als hätten sie ein Recht, von uns zu erwarten, dass wir aus dem verabredeten Stück nicht mehr ausbrechen.*» Daran schliesst van Leyden die folgende Betrachtung an: «*Wie aber wäre es, wenn wir uns auf das gemeinsame Stück im geheimen immer nur darum eingelassen hätten, weil wir eine Gelegenheit suchen, das andere Stück, an dem uns selber gelegen ist, aufzuführen? All the world is a stage ... – früh genug haben wir es gelernt, dass alle blosser Spieler wären. Aber dass auch das Stück, das wir spielen, in Wahrheit wohl ein anderes ist als das, das offiziell gegeben wird, das wäre unter Umständen ein neuer Gedanke. Vielleicht will jeder von uns das gemeinsame Stück unterwandern – und lässt sich nur darum auf die Rolle ein, die man ihm vorschrieb, weil er eine andere, sonst unspielbare Rolle spielen will? Wahrscheinlich müssen wir als Zuschauer künftig mit neuen Augen sehen lernen*

– so, dass wir das Stück im Stück entziffern, das geheime Stück, das die Spieler in ihre Rollen eingleiten lassen ...»

Jan van Leyden ist nach dem geheimen Stück im Stück auf der Suche, beispielsweise – kann man jetzt sagen – am Vorabend der Französischen Revolution. Die neue und andere, noch verborgene Dramaturgie und Philologie, die er sucht, eine «*moderne dämonologische Disziplin*», wie er sie nennt, wäre eine neuartige Heilkunde für Menschen, «*die in dieser zerstückelten, aufgerissenen und umgekehrten Zeit leben, die die unsere ist ...*» Fällt van Leyden da aus der Rolle? Spricht – in der Maske des jungen Arztes aus Wien – Peter Sloterdijk einen Text aus seinem eigenen Stück?

## 2.

Der Untertitel verspricht eine Geschichte über die Entstehung der Psychoanalyse im Jahr 1785. In diesem Jahr findet van Leydens Studienreise statt, Mesmer hat soeben in Paris seine grössten Erfolge gehabt, die Monarchie ist marode, das Volk begehrt auf. Was aber die Religion betrifft, muss festgestellt werden, dass auch da Erosionen seit langem schon gewirkt haben. Dem Aufbruch zur politischen Befreiung ist eine geistige Befreiung vorausgegangen; aber nun fragt sich, was an die Stelle der gestürzten Autoritäten zu setzen sei. Das Umfeld und die Zeitstimmung sind den Versuchen des Magnetiseurs Mesmer und der Hypnose-Therapie unter der Ulme von Buzancy, die der Marquis von Puységur durchführt, äusserst

günstig. Sloterdijk wäre nicht der umfassend belesene und gelehrte Autor, als den er sich längst ausgewiesen hat, wenn er nicht bis ins Detail genau die Funktions- und Wirkungsweisen dieser Erscheinungen in seinen Roman einbrächte. Der Kommentar, den sein Held van Leyden seinen historischen Erfahrungen anfügt, lässt erkennen: Da hat offenbar ein Zuschauer gelernt, das Stück im Stück zu sehen. «*Haben jene*», so fragt er, «*die um den Freiheitsbaum tanzen, begriffen, dass solche Tänze unweigerlich zu Totentänzen werden, solange der Freiheitsbaum nicht identisch ist mit dem Baum der Selbsterkenntnis? Ist nicht die grosse Geschichte zur Lüge geworden, weil man in ihr die kleinste verschwieg, die Geschichte von einem, der auszog, und sich vor unserer Wahrheit fürchten lernte?*» Der Mensch, der seine eigenen Angelegenheiten in die Hand nimmt, bekommt es immer aufs neue mit der Angst zu tun, weil ihm das Ganze über den Kopf wächst. Wahre Befreiung, so liest sich wohl, was der «*epische Versuch zur Philosophie der Psychologie*» zum Vorschein bringt, müsste vor allem Selbsterfahrung sein. Wir lesen nicht einen historischen Roman, so sehr uns die Figuren fesseln und so gut die Szenen in die aus Geschichtsbüchern und Dokumenten bekannte Vergangenheit eingefügt sind. Wir sollen ein Spiel mitspielen, das einer Scharade gleicht und mit historischen Fakten und Figuren unablässig Bezüge zur Gegenwart und ihren Verhältnissen herstellt.

Nicht immer geht das Kunststück restlos auf; aber geistreich ist es fast immer. Was Sloterdijk an scharfsinniger Argumentation einbringt, ist

wirkungsvoll in Szene gesetzt. Wenn sich van Leyden, um ein Beispiel zu nennen, bei dem Rechtsanwalt, bei dem er mit Empfehlungsschreiben in Paris absteigt, nach Mesmers Experimenten und ihrer Wirkung erkundigt, erhält er zur Auskunft, der Magneteiseur sei abgereist, und eine eigens zur Untersuchung seiner sensationellen Erfolge eingesetzte Kommission habe festgestellt, dass es sich dabei um reine Einbildung handle. Der Gastgeber merkt dazu folgendes an: Immer wenn die Gelehrten nichts eifriger zu tun hätten, als zu beweisen, dass sich hinter einer neuen Erscheinung nichts weiter verberge als Einbildungen, habe man Grund, hellhörig zu werden. Alles wirklich Neue beginne mit einem Dementi.

Ein anderes Beispiel: Le Brasseur, der Medizinprofessor, bei dem van Leyden in Strassburg auf der Durchreise zu Gast ist, führt seinen jungen Kollegen auf die Plattform des Münsters und doziert in luftiger Höhe, keine künftige Heilkunst könne erfolgreich sein, wenn sie nicht mit einem «*höhenpsychologischen Erwachen*» beginne. Je höher die zivilisierte Seele sich nämlich über ihre Natur hinaufgerungen habe, desto drohender werde ihr jeder Blick nach unten scheinen. Davon macht der gelehrige Schüler auf seine Weise Gebrauch, wenn man ihn in Paris im Salon der Madame de Polignac ins Gespräch zieht. Man könne sagen, meint er nun, der Tod sei Republikaner, man müsse Gott nicht in der Vertikalen suchen, wie in der Zeit, da man die Kathedralen baute. Das spinnt er weiter, wenn er, eingeladen zusammen mit ein paar Gelehrten, die Salpêtrière besuchen kann. Es gibt da, in der Abteilung für ruhige

Verrückte, auch einen Mann, der sich für Ludwig den Fünfzehnten hält und in seinem Nachfolger einen von Österreich gestützten Usurpator sieht. Wiederum kommt dem jungen van Leyden in den Sinn, was Le Brasseur über Vertikale und Horizontale gesagt hat, wenn er mit dem vermeintlichen König ins Gespräch kommt und dem Verrückten erklärt, die Höhe sei das Fundament der Psychologie und ihr erstes Problem. Ähnlich wie beim Ausblick von hohen Kirchtürmen gelte es, den *pavor altitudinis* zu überwinden. Man müsse die Seele langsam aus der Höhe hinabführen, man müsse Verbindungen anknüpfen zum eigenen Leib. Le Brasseur habe von einer Abstiegskur gesprochen. Die unwirkliche Vollkommenheit sei einzutauschen gegen eine Unvollkommenheit, die den Vorzug habe, wirklich zu sein – und was dergleichen Anmerkungen mehr sind. Von Selbsterfahrung, von Analyse wird auch da gesprochen, leichthin und frivol, ein wenig unverantwortlich und immer unterhaltsam. Manchmal freilich kommt dem Virtuosen des philosophisch-psychologischen Smalltalks der sichere Geschmack abhanden. Da lässt er doch den falschen Ludwig von den vergangenen Herrlichkeiten zu Versailles schwärmen, von den Jungfrauen auch, die dem Monarchen zum «*königlichen Inauguralverkehr*» zugeführt worden seien. «*Jungfräuliche Furche*», ruft er aus, «*oh reiner Widerspruch, Lust, niemandes Kuss zu sein unter soviel Lippen.*» Eine derartige Travestie von Rilkes Grabspruch ist unter Sloterdijks Niveau; sie hätte nicht stehen bleiben dürfen. Und was den Humanisten Decembrini betrifft, so ist er eine etwas gar willkürliche, zudem etwas flüchtig

ausgeführte Variation nach Thomas Mann.

Doch sind das eher seltene Ausrutscher oder Schwachstellen. Das Vergnügen über eine gelungene Scharade hält vor. Zwar bricht die schöne Liebesgeschichte mit Marthe einfach ab, wie wenn der Erzähler die Lust daran verloren hätte. Und am Schluss eilt er gar mit Siebenmeilenstiefeln durchs neunzehnte Jahrhundert in die Gegenwart zurück. Im Salon der Madame Polignac noch hat van Leyden darüber phantasiert, manchmal ereigneten sich die überraschendsten Transplantationen der Vergangenheit. Bei der Beschäftigung mit Geschichte werde dem Sezierenden klar, dass sie viele Speichermägen habe, wie eine monströse Wiederkäuerin, die ewig ihre Analogien mahle. Die kecke Rede des Arztes ist mit anatomischen Ausdrücken gespickt, er spricht von den Innereien der Zeit, von der «*Dysfunktion ihrer Verdauung*», er tut es bewusst ein wenig vorwitzig und unterbricht ich ab und zu, um zu prüfen, ob er nicht zu weit gegangen sei. Eine füllige Dame mittleren Alters übrigens quittiert seinen ersten Auftritt in der Pariser Gesellschaft damit, dass sie sagt: «*Ein charmanter Idiot. Man wird ihn einladen müssen.*»

### 3.

Charmant, vorwitzig, vielleicht mehr keck als kühn: Peter Sloterdijks Debüt als Romancier ist – alles in allem – ein erfreuliches Ereignis. Ihm ist gelungen, was in allerjüngster Zeit fast etwas überraschend von vorwiegend jüngeren Schriftstellern erstrebt wird. Lange genug hat sich Literatur im deutschsprachigen Raum zwischen

Engagement und Innerlichkeit zu einer eher freudlosen Sache entwickelt, einer Pflichtübung für Autoren und Kritiker. Jetzt mehren sich die Anzeichen dafür, dass Erzähler sich auf ehrwürdige Einsichten besinnen, auf Horaz etwa, der in seinem Buch *De arte poetica* festhält, am meisten Beifall sei dem gewiss, der Nützliches mische mit Süßem (*utile dulci*) und so den Leser zum Geniessen ebenso wie zum Nachdenken einlade. Mancher macht dabei freilich die Erfahrung, dass das eine der schwierigsten Aufgaben des Dichters ist. Der eine landet im Elitären und Unverbindlichen, der andere errichtet Schwindelfassaden. Bei Sloterdijk entfaltet sich ein Spiel, in dem die Nutzenanwendung und das Vergnügen sich die Waage halten. Vor allem in den «*Reiseszenen*» ist das der Fall, auch in den «*Pariser Szenen*».

Der dritte Teil, «*Szenen aus der psychologischen Revolution*» überschrieben, strebt möglicherweise zu hastig der Auflösung zu, mündet zu rasch in der Praxis an der Berggasse 19 in Wien, nachdem die Kanonaden von Valmy bis Verdun nur gerade gestreift worden sind. Da stimmen die erzählerischen Proportionen nicht ganz. Was van Leyden beim Blick ins Schaufenster der ehemaligen Hofbuchhandlung denkt, wo «*Trommeln in der Nacht*» und «*Der Untergang des Abendlandes*» neben Werken Sigmund Freuds ausgestellt sind, trifft ein wenig auf den Schluss des Romans selbst zu: da wäre einiges aufzuholen ...

Peter Sloterdijks Stärke ist der philosophische Dialog. Die Gespräche van Leydens mit dem skeptischen Curé Exner, der eine Art von Theologie nach dem Tode Gottes lehrt,

seine Unterhaltungen mit Marius Rosier, dem Prinzipal der Schauspieltruppe, vor allem auch seine Konversation im Salon der Madame Polignac sind Beispiele dafür. In den «*Szenen aus der psychologischen Revolution*» findet sich auch die eindrücklich gestaltete Schilderung der Behandlung, die der Marquis von Puységur seinen Patienten unter der Ulme am Brunnen zuteil werden lässt. Die Szene spielt «*in dem erweiterten Jetzt, das wir Modernität nennen*», wie der Text auf dem Umschlag des Buches es formuliert: Selbsterfahrung im Gruppenverband wird da praktiziert; Vergleiche mit aktuellen Erscheinungen drängen sich auf. Der Zauberbaum von Buzancy jedoch wird in Beziehung gesetzt zum Freiheitsbaum, den man

zu errichten soeben im Begriff ist. Solange es sich um zwei getrennte Bäume handelt, das lehrt Sloterdijk mit seinem «*epischen Versuch*», wird es immer wieder zu Szenen kommen wie der, in welcher die ingenios erdachte Maschine des Doktor Guillotin zu rattern beginnt.

*Anton Krättli*

<sup>1</sup> Peter Sloterdijk, *Der Zauberbaum*. Die Entstehung der Psychologie im Jahr 1785. *Epischer Versuch zur Philosophie der Psychologie*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1985. – <sup>2</sup> Kritik der zynischen Vernunft. Zwei Bände. edition suhrkamp 1099. – <sup>3</sup> Literatur und Lebenserfahrung. *Autobiographien der zwanziger Jahre*. Hanser Verlag, München, Wien 1978.

## Der Erzähler Gert Hofmann

### «Der Blindensturz»

Wie bei kaum einem anderen Schriftsteller kann man bei Gert Hofmann zwei Schaffensphasen, zwei Ausdrucksformen der literarischen Existenz unterscheiden: er war zunächst, bis 1979, Hörspielautor, als solcher bekannt und anerkannt (er erhielt 1973 den jugoslawischen Hörspielpreis Ohried, 1983 den Hörspielpreis der Kriegsblinden), und war nachher, von einem Tag auf den anderen, als Erzähler präsent, erfolgreich und auch ungewöhnlich produktiv (1979 erhielt er den Ingeborg-Bachmann-Preis,

1982 den Alfred-Döblin-Preis). Seit 1979 sind fünf Prosawerke erschienen, darunter umfangreiche Romane; im nächsten Herbst soll ein neuer Roman herauskommen. Und jetzt also liegt eine längere Erzählung vor: «*Der Blindensturz*». Ein Übergangs- und Nebenwerk vielleicht, Brücke zwischen zwei Romanen?<sup>1</sup> So könnte man vermuten. Doch das trifft nicht zu. Vielmehr erschliesst sich Hofmann mit diesem Text – bewundernswert in der Verbindung von Einfachheit und Komplexität, von konkreter Genauig-

keit und hintergründiger Dunkelheit – eine neue Dimension des künstlerischen Ausdrucks.

«*Der Blindensturz*»: das Gemälde von Pieter Breughel gibt dem Buch mehr als nur den Titel: es ist Thema, Impuls, Vorlage zugleich. Ein Meisterwerk also, nichts Geringeres, dient als Vorlage eines nun seinerseits meisterhaften Textes: die Herausforderung, der sich Hofmann stellt, ist ungewöhnlich, und ungewöhnlich die Art, wie er damit umgeht, indem er das Bild ernst nimmt und sich doch, der Verführung zur Beschreibung widerstehend, erzählend davon entfernt.

Dass das Bild Breughels als Buchumschlag dient und damit sogleich den Blick des Lesers fängt, mag anregend und bereichernd wirken – doch sei behauptet: notwendig ist es nicht. Es wäre möglich, das Buch zu lesen, ohne das Bild zu kennen oder genau zu erinnern; die Erzählung erfüllt die Vorstellung des Lesers mit ihren eigenen Bildern. Doch gerade die Eigenständigkeit, die der Text gewinnt und wahrt, lässt einen Vergleich mit dem Bild ergiebig erscheinen, aufschlussreich für die Beziehung zwischen bildender Kunst und Literatur.

Breughel hält in seinem Bild einen Augenblick, einen bestimmten, einmaligen Augenblick, fest – und lässt darin, unmerklich, auch Zeit sichtbar werden. Schon ist der erste, der vermutliche Führer der seltsamen Blindenkarawane gestürzt; er liegt rücklings in einem Bach. Doch was das Ende einer Bewegung zu sein scheint, ist zugleich ihr Anfang; schon ist sichtbar, wie der Sturz sich durch die Gruppe schleicht, sich fortsetzt; wie Unsicherheit wie eine ansteckende Krankheit von einem zum anderen

geht, und nur den letzten der Sechs, den mit dem ahnungslosen Gesicht des Träumers, noch nicht erreicht hat. Mehr als die mitleiderregend-grotesken Figuren ergreift das Ungreifbare einer sich ausbreitenden Angst, eines im voraus erfahrenen Untergangs den Betrachter des Bildes – und man ist zunächst überrascht, dass der Autor gerade dieses Element keineswegs betont. Man ist überrascht – und bewundert sogleich den Kunstverstand, der den Autor vom Bild wegreibt – aber nur, um sich ihm desto sicherer zu nähern, bis es ihm seine Vergangenheit preisgibt, die des Malers und die seiner Figuren, aber beides erzählt als Einheit, aus der Perspektive der Blinden, die vielleicht zufällig und ohne ihr Wissen auf das Bild gerieten.

Zufällig und ohne ihr Wissen? Der Autor weiss und erfindet es anders. Was auf dem Bild aussieht, als hätte es sich einmal und spontan ereignet, deutet er als Ergebnis des künstlerischen Kalküls, eines bewussten Planes. Den Plan freilich lässt er nicht dem *Kopf* des Malers entspringen, sondern verwurzelt ihn in den Visionen, die ihn heimsuchen (Breughel malte das Bild in seinem letzten Lebensjahr): er braucht die Blinden, damit ein in ihm schon vorhandenes inneres Bild äussere Gestalt erhält; er lässt sie in den Wäldern zusammensuchen, ihm vorführen, er befiehlt, dass sie, hilflose Statisten, die Szene immer wieder spielen, straucheln, stürzen – sich wieder erheben, und da die Blinden das Befohlene ohne Möglichkeit der Um-Sicht und der Voraussicht tun, ist ihr Erschrecken, auch wenn es sich wiederholt, doch jedesmal wieder echt.

Die Distanz, die Hofmann zwischen den Maler und seine Figuren legt,



mutet zunächst fast unmenschlich an. Er mischt sich nicht unter sie (wie all jene erwartet hätten, die in Breughel gerne einen Bauernmaler sahen, als liesse sich so die Härte seiner Darstellung leichter ertragen), redet nicht mit ihnen; er betrachtet sie durch das Fenster seines Hauses, geborgen wie in einer schützenden Festung, ja, er weigert sich zunächst, sie, die er doch herbefohlen hat, überhaupt wahrzunehmen. Er schreckt vor ihnen zurück, weniger vor dem menschlichen Elend, als davor, in ihnen seine eigenen Todesahnungen und auch seine Sicht der Welt bestätigt zu sehen, davor, in der Zerstörung anderer Menschen die eigene Zerstörung zu erkennen. Aber wenn er die Blinden als seine Modelle auch herumkommandiert, wie eben ein grosser Herr aus der Stadt das tut, und, kaum hat er zu malen begonnen, in ihnen nur noch ein gefügiges Instrument sieht, so versteht er sie doch so tief wie keiner sonst, so, wie man nur Verwandtes erfasst – und aus dem gestellten Bild bricht dennoch auf dem Gemälde das Spontane und Ursprüngliche heraus, und aus beidem das Schicksalhafte, Allgemeine: der Blindensturz wird zu einer Chiffre für das Gehen, Straucheln, Erschrecken und Fallen der Menschen in dieser Welt.

Doch ist der Maler keineswegs die Hauptfigur in diesem Buch, auch wenn er es ist, der veranlasst, was geschieht. Hofmann erzählt aus der Sicht der Blinden (was für ein Paradoxon!), er macht ihre Blindheit zu einer Möglichkeit der Welterfahrung und Weltbesichtigung. So gesehen, ist auch sein Text ein Beitrag zum Thema «*Das Modell und sein Maler*» (unter diesem Titel stand, man erinnert sich, der Text, mit dem Erica Pedretti letzten

Sommer den Ingeborg-Bachmann-Preis errang), auch er lässt das Modell lebendig werden, den Maler anreden, gegen und schliesslich auch für ihn reden auf eine bewegende und verstörende Art.

Die Distanz zwischen dem Maler und seinem Modell wird dadurch noch betont und eigenartig verzerrt, dass auch das, was der Maler tut und sagt (er befindet sich während der ganzen Zeit in Gesellschaft eines «guten Freundes») nur durch Vermittlung der Blinden in den Text und zum Leser kommt. Diese nehmen dabei wahr, was sie gar nicht wahrnehmen können, weil es sich, beispielsweise, hinter geschlossenen Fenstern abspielt. Das ist dem Autor bewusst, ja sogar den Figuren selbst. Doch geht es nicht um messbare Wahrscheinlichkeit, auch nicht um mikroskopisch genaue Aufzeichnung von Wahrnehmungen und Assoziationen. Hofmann versetzt sich in seine Figuren (mit einer Einfühlung in die Erfahrungswelt der Blinden, wie ich sie so noch nie gesehen habe) und leiht ihnen zugleich seine Bewusstheit; er sucht die mögliche Sprache der Blinden und macht sie zu seiner eigenen Kunstsprache; es ist, als wären die Blinden ein erweiterter Teil des Autors – und sie sind es vielleicht, sind seinesgleichen, unseresgleichen.

Nicht ohne Grund bedient sich Hofmann denn auch in diesem Werk, wie im vorhergehenden Roman «*Unsere Eroberung*», des Personalpronomens «Wir», um das erzählende Subjekt zu bezeichnen. Als ein «Wir» redet, vielleicht, die ganze zusammengewürfelte Gruppe von Blinden (sechs sind es, einen haben sie, ohne es recht zu bemerken, am Mittag verloren), aber wahrscheinlich sind es nur zwei,

die reden, die einzigen, die keinen Namen tragen, «*Die in der Mitte*», wie es schliesslich auf der letzten Seite des Buches heisst. Ein diffuses «Wir», keine Vokabel der Gemeinsamkeit, eher das Verlegenheitswort einer generellen Hilflosigkeit; auch kein Garant einer verlässlichen Solidarität: des «Ausgeschälten», eines Diebes, dem zur Strafe Augen und Ohren weggeschnitten wurden, wird die Gruppe sich bei Gelegenheit einmal entledigen. Denn diese Ausgestossenen und vom Unglück Geschlagenen sind nicht als solche geboren worden, sie haben früher, vor dem Schicksalsschlag, an den sie sich nicht richtig erinnern, «*mit Schafen und Schweinen und Honig gehandelt*», als Menschen wie du und ich, unseresgleichen nicht nur in ihrem Vorleben, sondern auch jetzt, wo sie gehen und straucheln und stürzen und wieder aufstehen, wo sie des Morgens in einer Scheune von einem geheimnisvollen Klopfer geweckt werden, einen mühseligen Irrweg zum Haus des Malers gehen, gemalt werden – und sich am Abend in der selben Scheune befinden und nicht mehr wissen, ob sie gemalt worden sind. Die Vokabel Wir ist, so gesehen, nicht nur eine Bezeichnung für die Blindengruppe, sondern weitet sich zu einer Chiffre für den Menschen schlechthin.

Nicht zufällig aber steht die Frage der Blinden, ob sie denn wirklich gemalt worden seien, am Schluss des Buches, damit an hervorgehobener Stelle. Sie zieht sich, in abgeschwächter Variante, durch das ganze Buch, als ein dauernder angstvoller Zweifel der Blinden, ob sie von den andern wahrgenommen werden, und in welcher Art dies geschehe. Gesehen wer-

den ohne selber zu sehen – sie fürchten sich davor und wünschen es doch. Denn der Blick der anderen ist für sie Bedrohung und Beschämung (etwa wenn sie beobachtet werden, wie sie ihre Notdurft verrichten) – und kann doch eine geradezu existentielle Bedeutung gewinnen:

Wer selber nicht sieht, ist nie sicher, ob die Welt, die ihm die andern beschreiben, wirklich da ist; sie könnte auch nur ein leerer Raum sein, aus dem unvermittelt und unbegreiflich, plötzlich ein Kind einen anspricht, ein Hund einen anfällt – und alles vorbeigeht und nicht mehr ist. Das Leben könnte ein Traum sein, eine Täuschung, das eigene Ich ein Schatten (schon sind die Blinden so weit, dass sie kaum mehr schreien), bestünde nicht die Gewissheit, dass die eigene Existenz wenigstens von anderen wahrgenommen wird.

Deshalb ist die angstvolle Frage am Schluss so wichtig, und wenn die Bestätigung kommt, dies «Ja, ihr seid gemalt», so ist das nichts weniger als ein Lebensbeweis. Damit aber gewinnt der Künstler Bedeutung – auch für sein zufälliges, unwissendes, sein scheinbar missbrauchtes Modell. Indem er aufzeichnet, was er wahrnimmt und im Wahrgenommenen seine eigene innere Welt, bestätigt er, dass Leben wirklich stattgefunden hat und stattfindet. Einen Sinn allerdings gibt er damit dem Leben nicht. Die Fragen, mit denen die Blinden den Maler während seiner Arbeit bedrängen – warum er sie male, wem das nützen solle, warum er sie nicht stattdessen tröste, ihnen helfe –, werden von ihm nicht beantwortet, sondern – scheinbar – überhört. Offen bleibt auch die Möglichkeit, dass, vielleicht, eine höhere

Instanz da sei, die dem Leben Sinn und Halt geben könnte. Das unbestimmte Gefühl, das die Blinden auf ihrem Irrweg manchmal befällt, «*dass uns einer sieht, einer, der schweigt, von schräg oben*», wird weder bestätigt noch bestritten. Das Dunkel wird auch für den sehenden Leser nur we-

nig erhellt. Es bleibt beim «Blindensturz». Doch die Metapher redet für sich.

*Elsbeth Pulver*

<sup>1</sup> Gert Hofmann, *Der Blindensturz*. Erzählung. Luchterhand Verlag, Darmstadt 1985.

### «Unsere Eroberung»

Gert Hofmanns Roman «*Unsere Eroberung*» hat nur einen Tag zum Inhalt: den 8. Mai 1945<sup>1</sup>. Ein historischer Tag, an den man sich wohl gerade 1985, vierzig Jahre später, in Gedenkfeiern jeder Art erinnern wird: Tag des Sieges der Freiheit über die Barbarei Hitler-Deutschlands, Tag des Friedens und des Neubeginns. Kritische Stimmen werden zu Recht auf die ungelösten Probleme hinweisen und darauf, dass die Gefahr von damals in dieser oder doch eher einer andern Form immer noch nicht gebannt ist. Man wird den Heroisierungsversuchen dieses Tages nicht widerstehen. Und man wird andererseits abermals den Versuch unternehmen, überholte Geschichtsbilder zu korrigieren.

Stunde Null, Kahlschlag – das sind die Begriffe, mit denen man gerade auch in der Literaturgeschichte ein Phänomen wie das Ende des Zweiten Weltkrieges in Europa zu erfassen versucht: die Koinzidenz zweier konträrer Erfahrungen, das Ineinandergreifen von Zusammenbruch und Aufbruch, von Ende und Anfang. Erfahrungen, die damals wohl nur die Deutschen in dieser Intensität machen konnten.

An dies alles ist zu erinnern, weil es Hofmann in seinem Roman bewusst ausklammert. Stunde Null – der Begriff ist für dieses Buch noch zu wenig genau. Es geht darin um einen Punkt, der keine Ausdehnung hat; um einen Augenblick ohne Dauer. Die Zeit steht still. Der Ort ist irgendwo. Auf historische Fakten im herkömmlichen Sinn verzichtet Hofmann. Von amerikanischen Tanks und Soldaten ist zwar die Rede, aber zu Gesicht bekommt man sie kaum: «*Die Stille, die dann plötzlich eintritt, als die riesenhaften Tanks, die natürlich so schnell wie möglich anderswo weiterkämpfen möchten, durch unsere kleine Stadt hindurchgewinkt und wir selber erobert sind!*» Und von den vielen Ostflüchtlingen stehen auch nur die Koffer herum. Die Eroberung erfolgte nachts, als man im Keller sass, sie verschlief. Dann lernt man Strassen, Gebäude, Parks und Quartiere kennen – oder die Trümmer, die davon übriggeblieben sind. Identifizierbar ist das Detail, das Ganze bleibt beunruhigend ungewiss, unwichtig: «*. . . wir leben in einer unentschiedenen, fast charakterlosen, von einigen unfernen Industrierevieren unauffällig beschmutzten und*

*angerussten Mittelgebirgslandschaft, die zu zerbomben es sich für den Feind, wie der Vater sagt, nicht lohnt.»*

Eine absurde, gespenstische Szenerie. Hofmanns Buch allerdings als zeitlos und ahistorisch zu kritisieren, wäre falsch. Historie hat, beim Wort genommen, zu tun mit Sehen und Sichtbarmachen. *«Unsere Eroberung»* ist kein Geschichtsbuch und kein historischer Roman. Es stellt nicht aus Trümmern Zusammenhänge her: es macht Trümmer sichtbar.

Sichtbar durch die Augen von Kindern; aus einer uns ungewohnten, abhanden gekommenen und verstörenden Perspektive. Gert Hofmanns Kinderaugen sind weit aufgerissen, als hätte man ihnen die Lider weggeschnitten; als gäbe es nicht den auch für Sekundenbruchteile vom Anblick der Dinge erlösenden Wimpernschlag. Es sind aber gleichzeitig weder geblendete noch staunende Augen. Hofmanns Kinder sind neugierig – so wie andere hungrig sind. Hungrig sind sie auch. Aber die Neugier ist ihr grösserer Hunger. Was sie auf ihrem eintägigen Gang durch die zerstörte Stadt, von der Mutter auf die Suche nach Schweineschmalz und anderen Dingen geschickt, immer wieder in Schwierigkeiten bringt, sie immer wieder einen Schritt zu weit über verbotene Schwellen (die in all den Trümmern ja auch kaum mehr erkennbar sind) machen lässt, ist ihre Neugier – eine Art von Ungebrochenheit und Furchtlosigkeit. Furchtlosigkeit, die nicht das Gegenteil von Angst ist.

Die Spannung in Hofmanns Buch kommt ohne Action aus. Sie wird erzeugt durch die Sprache. Unerbittlicher noch als Kinderaugen ist die

Kindersprache. Unwichtig, ob Kinder wirklich so reden wie hier. Unwichtig auch die Frage, ob es Kinder wie diese gibt. Es genügt zu wissen, dass es sie geben müsste in dieser Aufsässigkeit, in dieser guten Monotonie. Vielleicht können das Kinder auch nur noch, wenn sie Kinder spielen. Hofmanns Roman liest sich fast wie ein Märchen – ein Märchen allerdings, in dem das Dunkel des Geheimnisvollen der Fragwürdigkeit des Sichtbaren gewichen ist.

Kindersätze sind Fragesätze. Und nur die Monotonie des Fragens bringt es dorthin, wo es nicht mehr bloss den Antworten als Vorwand dient: zur reinen Frage, zur Frage um der Frage willen, zur lästigen Fragerei, zum Fragespiel: *«Erinnert ihr euch, fragt er, indem er zwischen seinen Beinen auf den Boden schaut. Woran, fragen wir, um die Sache hinauszuzögern, denn wir wissen natürlich, woran wir uns erinnern sollen.»*

Hofmanns Kinder können lästig werden auch durch die Beharrlichkeit, mit der sie Erwachsenensätze und Vorschriften wiederholen – ein besonders feines Motiv ist hier die Mütze, die die Mutter ihnen auch an diesem Tag zu tragen befiehlt. Ob sie sie jetzt nun aufhaben oder nicht: die Mütze vergessen die Kinder nicht mehr. Wenn sie überhaupt etwas vergessen, dann wissen sie was: *«Während wir nun drauf und dran sind, den Vater zu vergessen, und den Vater vergessen wir so. Erst vergessen wir, wie er . . .»* Gert Hofmanns Kinder stellen die Welt nach der Eroberung, in der buchstäblich das Unterste zuoberst gekehrt ist, aber auch dann auf den Kopf (und damit wohl wieder auf die Füße), wenn sie gar nicht eigentlich

Fragen formulieren. Oft beginnen sie so: «*Ach, sagen wir . . .*» Dieses Ach bedeutet weder reines Seufzen noch reine Arroganz, weder reinen Zynismus noch reinen Sarkasmus. Das alles hat es auch drin. Aber im Grunde ist es immer Ausdruck eines Erstaunens, einer bewussten Distanzierung, die die Dinge zwar so lässt, wie sie sind, ihnen jedoch die Übermacht des Selbstverständlichen nimmt. Es ist das Ach des Durchschauenden; dessen, der «*an das darunter denkt*». Ein Ach, das dem Schwächeren Souveränität verleiht – so wie der nach allen Regeln der Kunst getäuschten Alkmene am Ende von Kleists «*Amphitryon*». Das Ach des Zuspätgekommenen. Dass es von Hofmanns Kindern nicht erst am Ende, sondern von Anfang an gesagt wird, lässt hoffen, dass sie sich nicht mehr so täuschen lassen. Die Illusionslosigkeit jedenfalls haben sie den Erwachsenen voraus: «*Aber, Frau Imbach, sagt unser Edgar ruhig . . . wir sind doch nun erobert worden, nun ist doch alles vorbei.*»

Illusionslosigkeit, die einen das, was er im Kopf hat, auch gegen die Wirklichkeit behaupten lässt. So sind die Kinder dem «*Tschechengrab*» auf der Spur: «*Wenn es nicht im Amselgrund liegt, liegt es doch in unserem Kopf, aus dem es nicht mehr zu entfernen ist.*» Und in ihrem Kopf ist auch die mögliche Schuld des Vaters am Tod dieses Tschechen.

Hofmanns Kinder können hart und kalt sein, auf eine feine Art grausam – Grausamkeit, die aus einer gesteigerten Empfindlichkeit kommt. «*Unsere Eroberung*» ist, eine Seltenheit in der Literatur, in der Wir-Form geschrieben. Kinder fühlen sich als Gruppe, nicht als vereinzelte Individuen,

möchte man meinen. Doch das «wir» dient hier primär dem Kontrast: der Hervorhebung dessen, der nicht dazugehört. «*Unser Edgar*» nennen die Kinder ihn zwar liebevoll. Aber sie sagen auch «*unsere Eroberung*» – es zeigt mehr den Willen an, von dem Besitz zu ergreifen, was fremd und unbegreiflich ist. Peter Handke hat in seinem frühen Gedicht «*Die Besitzverhältnisse*» die falsche Solidarisierung des Unterdrückten mit «*seinem*» Unterdrücker entlarvt. In Hofmanns Roman bröckelt diese Solidarität rasch ab. «*Unsere Eroberung*» sagen die Kinder. «*Unsere Befreiung*» müsste es doch heißen. Aber sie sind da genauer: eine Befreiung vollzieht sich wie eine Eroberung. Wenn man sie sich wie die Kinder herbeiwünscht – aus Neugierde, Schaulust, Sensationslust (Begriffe, die für Erwachsene bereits pervertiert sind) –, entsteht eine verquere Gegenläufigkeit, die vieles von dem sichtbar macht, was Erwachsene, die wissen, mit welchen Gefühlen man auf welche Situation zu reagieren hat, zudecken. Mitleid mit Edgar, dem es viel schlechter geht, kennen die Kinder nicht: «*Nein, sagt unser Edgar, zu tauschen habe ich auch nichts. Komisch, sagen wir, wir haben beides, zu essen und zu tauschen.*» Sätze, die durch ihre Trockenheit irritieren. Edgar wiederum ist auch nicht der, der Mitleid erwecken will. Möglicherweise hat er einen Tumor. Jedenfalls wird ihm öfters schwarz vor den Augen. Gekonnt machen die Kinder das zur Waffe. Dann etwa, wenn sie im Schlachthaus, das sie neben Park, Kirche, Theater, Witwe Henne und dem toten Schellenbaum an diesem Tag besuchen, vom Schlachthausdirektor und seinem

Schächter erwischt werden: aus Angst, Edgar könnte die saubergeputzten Kacheln vollkotzen, lässt man sie laufen.

Edgar ist die Integrationsfigur der Kindergruppe. Aber es ist sein Anderssein, seine Schwäche, die ihn auszeichnet. Ihm gehört auch das Messer, das die Kinder im Park ausgraben, um sich dann damit Wunden selber beizufügen, ein Sühneritual: «*Es ist des Vaters wegen, der niemals bestraft worden ist, während Edgars Vater und Edgars Mutter verschüttet und verschollen sind.*» Weil die Väter nicht mehr aus dem Krieg zurückkehren, üben die Kinder Selbstjustiz – der Beginn der vaterlosen Gesellschaft. Die Kinder schlüpfen in das, «*was noch da ist*». In den kaum gebrauchten Anzug des Herrn Henne etwa, der auch nicht mehr zurückgekehrt ist. Er ist ihnen zu gross – und doch steht

er ihnen. Sie interessieren sich für «*alles Tote*»; sie haben gelernt, dass, wie die Mutter sagt, das Entsetzen «*eine Sache der Gewohnheit*» sei. Beängstigend beinahe, wie sie sich an diesem day after behaupten. «*Ja, wir werden schwer erwachsen, da hat die Mutter recht.*» Und doch: gerade dies gelingt ihnen. Der Schlachthausdirektor, der Pfarrer, der Schauspieler: die überlebenden Erwachsenen, teils autoritär, teils verführerisch, scheitern letztlich an ihnen, weil diese Kinder unter diesen Umständen keine Kinder mehr sein können. Kinder, wie man sie sich vorstellt. Andere schon, nicht bessere und nicht schlechtere. Schwierigere.

Samuel Moser

<sup>1</sup> Gert Hofmann, *Unsere Eroberung*. Roman. Luchterhand Verlag, Darmstadt und Neuwied 1984.

## Die Schwierigkeit, den Kopf zu verlieren

Zum Lyrikband «Der Anfang der Vergangenheit» von Ludwig Fels<sup>1</sup>

Ludwig Fels hat eine Wut im Bauch. Oder im Kopf. Jedenfalls versucht der ehemalige Hilfsarbeiter, Maschinist und Packer, Jahrgang 1946, seit er als freier Schriftsteller lebt, die Wut über die entwürdigenden Existenzbedingungen der sozial Benachteiligten fortzuschreiben. Dies im doppelten Sinn: weiterschreiben und wegschreiben. Den Zorn über das Unrecht in der Realität erhalten, und doch literarisch über diese Realität hinausgehen. Unter diesem spannungsvollen Anspruch

steht seine frühere Lyrik, seine dramatische Arbeit und seine Prosa – bekannt geworden vor allem der Roman *Ein Unding der Liebe*. Auch dem neuen Lyrikband *Der Anfang der Vergangenheit* liegen die alten Wunden zugrunde, wie die Einleitung formuliert: «*Schreibend merkt man, dass die Zeit nicht alle Wunden heilt. In denen, die schon zu tief liegen, um geheilt werden zu können, bilden sich Gedichte, die immer wieder emporstossen, bis in den Kopf.*» In dieser

Poetologie der «Wunden», die lyrisch immer wieder aufbrechen, kommt der «Kopf» höchstens am Schluss ins Spiel. Fast automatisch scheinen sich «Gedichte» zu «bilden», ganz aus dem «Bauch», sozial und körperlich von unten herauf. Gefühl statt Reflexion; die Wut gewinnen, den Kopf verlieren.

Die Gedichte von Fels sind aber differenzierter. Fels macht es sich nicht so einfach, im Zeichen modischer Körperkonjunktur auf das Leben und Schreiben «aus dem Bauch» zu setzen, als gäbe es dort eine authentische Sprache. Wenn es eine «Entfernung des Körpers unter dem Kopf» gibt, von welcher der Prosa-band *Kanakenfauna* spricht, dann ist diese nur im Kopf zu reflektieren und auszusprechen. Der «Kopf» ist nicht zufällig ein Leitmotiv im Werk von Fels, gerade dort, wo er «zu eng» wird, wie in *Ein Unding der Liebe*, oder wo ihn die abstumpfende tägliche Arbeit zum «Krematorium der Sinnlichkeit» macht, wie in der neuesten Prosasammlung *Betonmärchen*. Während in der Prosa aber immer nur neue Katastrophenmeldungen aus den «Hungergebieten im tiefsten Gehirn» eintreffen, versucht die Lyrik in *Der Anfang der Vergangenheit*, diese Gebiete abzugrenzen gegen jene anderen Gehirnzonen, aus denen die Träume vom besseren Leben kommen. Ihretwegen darf man den Kopf nicht einfach verlieren. Und auch die Wut, die aus dem Bauch aufstösst, wird erst im Kopf formuliert. Sie nach aussen lyrisch gestalten und loswerden heisst gleichzeitig erkunden, wo sie innen sitzt: die «Wunden» lokalisieren. Die verschiedenen Tonlagen in der Gedichtsammlung entstammen verschiedenen Zonen des Innenlebens; ver-

letzte Gefühle sprechen eine andere Sprache als der rationale Protest. Entsprechend muss der Leser das Organ seiner Lektüre verschieben, ansprechbar bleiben im Kopf und im Bauch.

Realität wird mit solcher Lyrik nicht «erfasst» oder gar intellektuell «bewältigt». Viel eher wird sie zer-bissen, gekaut, ausgespuckt, aber nicht endgültig verdaut. Darum kehren all jene Themen wieder, die man aus den früheren Werken von Fels kennt: Das Elend der Entfremdung, des Suffs und des Krieges, Umweltzerstörung, seelische Verwüstung, Proletenalltag – all das, was der Autor noch immer nicht als tägliche Dosis an Normalität schlucken will.

Ein Schwarzmaler mit gewaltigem Pinsel und unerschöpflichem Farbtopf also? – Gewiss, wären da nicht die Träume des Tages und der Nacht, mit denen der Kopf auf das Unverdaute und Unverdaubare reagiert. Aus dem, was schwer auf dem Magen liegt, möchten leichte Träume werden, in denen sich Körper und Kopf befreien: «Gern verlier ich den Kopf / in schöneren Träumen / blühe begossen.» In diesen Zeilen steckt die Ambivalenz des Wunsches, den Kopf zu verlieren: Die *Lebenslust*, von der das Gedicht im Titel spricht, entsteht an der Grenzlinie von Hoffnung, die naturhaft auf«blüht», und den verzweifelten Träumen des Suffs – das Gedicht schwankt zwischen Blume und Bier. Gegen die billigen Fluchtträume, in denen das alltägliche Elend ersäuft wird, gibt es nur die Kraft der Phantasie, die Fiktion wider besseres Wissen. Es sind die «verbrüdeten Ideen / im plötzlich wachen Kopf», die am Ende eines Arbeitstages entstehen, oder die *Liebeserklärung* als Fiktion,

die sich Liebe und Körper erdichtet: «*Ich erdichte den Geruch deiner Haut, verzeih mir. / Das Leben dreht sich um / Kraut, Rüben und havarierte Erdöltanker / aber nur heute.*» In dieser Teilung der Welt, welche den erdichteten «*Geruch deiner Haut*» vom «*Leben*» durch einen Zeilenbruch trennt, sind die Träume die notwendigen Lebensmittel des Kopfes, wie «*Kraut und Rüben*» für den anspruchslosen Magen des Armen. Erst in der Gemeinschafts-Utopie, welche das Gedicht *Stärkung* ersinnt, verwandelt sich das Schreibmaschinenpapier des Autors in ein reales Lebensmittel. Ein fast biblisches Wunder, die Speisung des Leibes durch den Kopf: «*Ich tipp das Wort Fleisch, einen Satz / in dem Gemüse und Salat vorkommen / mach tausend Kopien / und wir füttern uns und schlafen / aneinandergelehnt.*» Fels erträumt sich hier eine Rolle der Literatur, in welcher sie nicht mehr ein blosser Traum wäre: Literatur als Grundnahrungsmittel, Lyrik als konzentrierter Notvorrat.

Der Ausnahmezustand, in dem dieser Notvorrat anzugreifen ist, ist für Fels der Alltag. «*Gedichte kann man mit aufgetauten Märchen vergleichen*», sagt die Einleitung. Viele der Gedichte lösen diesen Anspruch ein; sie tauen ungelebtes, eingefrorenes Leben wieder auf, wecken früheres Leben und eröffnen damit eine zeitliche Dimension nach hinten und nach vorne – der *Anfang der Vergangenheit* wäre so auch ein *Anfang der Zukunft*. An anderen Stellen allerdings wird man den schalen Nachgeschmack des aufgewärmten Weltschmerzes nicht los, auch wenn ihn Fels mit Zynismus pfeffert. So beispielsweise, wenn er in *Dorfstrassen* das Blut einer verenden-

den Kuh in den Dorfbach fliessen lässt: «*Die Ratten unter der Brücke / treiben im roten Wasser / ahnen ein Fest.*» Ob von solchen makabren Pointen im Stile Gottfried Benns heute noch eine *Sättigung* im Sinne jenes anderen Gedichts zu erwarten ist, bleibt fraglich. Auch ihr provokatorischer Wert hat sich abgenützt. Aber gerade gegenüber der dörflichen, heimatlichen Schein-Idylle rettet sich Fels in die Provokation, am stärksten in *Freiwilliges Gedicht*, dessen zweiter Abschnitt beginnt: «*Die Heimat, dieses KZ. / Autobahnleitplanken als Stacheldrahtersatz / Regierungstürme, Schiessanlagen / und Fabrikirre ohne Schuld.*» In solchen Passagen türmt Fels Brennstoff auf für seinen feurigen Zorn, versucht fast gewaltsam, den Kopf loszuwerden; er will, wie im Gedicht *Landschaftsnarben*, «*auswandern / aus Kopf und Herz / in die Fieberstürme der Gefühle reisen / bevor wir versteinern.*» In *Freiwilliges Gedicht* zeigen sich aber auch die Grenzen der Provokation, des Zorns: Wo Fels die Parallele von «*Heimat*» und «*KZ*» ins Kosmische ausweitet, fehlt die Möglichkeit einer weiteren Steigerung, und der Zorn erlischt am Ende der letzten Zeile: «*Die Sterne sind Lagerlampen / die Sonne ein Verbrennungsofen / eine Kalkgrube die Milchstrasse.*»

Diese lauten Stellen von Fels' Lyrik sind nicht unbedingt ihre stärksten. Schon in den früheren Prosatexten sind es gerade die leiseren, lyrischen Passagen, die kontrapunktisch den grossen Atem seiner Erzählwut unterbrechen. Obwohl sie sich kaum mehr als durch den Zeilenbruch von der Prosa unterscheiden, markieren sie doch mögliche Einbruchsstellen in der schrecklichen Realität, die Fels



unablässig darstellt. Nicht nur als Traum vom besseren Leben, von dem diese Zeilen häufig sprechen, sondern gleichzeitig als Denk-Pause, in welcher der Kopf des Lesers aus den «Fieberstürmen der Gefühle» auftaucht.

Innerhalb des lyrischen Textes leistet dies der Zeilenbruch. Er markiert die Brüche in der dargestellten Realität, zerlegt sie in einzelne Brocken, die dadurch allerdings nicht unbedingt leichter verdaulich werden. Und doch steckt darin eine Hoffnung: Dass das einzelne Subjekt, über das in den Texten von Fels so hemmungslos verfügt wird, seinerseits Verfügungsrecht zum fast spielerischen Umgang mit der Realität bekäme. Rhythmus der Sprache, Wiederholungen von Zeilen, Ansätze zu musikalischer Struktur melden an einigen Stellen der Gedichtsammlung diesen Anspruch an: Form als Utopie. Vielleicht am schönsten im letzten Gedicht

### **Die Wolken, die Steine**

*Die Wolken, die Steine  
mal oben, mal unten  
fliegend und rollend  
dazwischen die tägliche Nacht.  
Gut, ich träume  
vom Abschied, von verdunkelten  
Laternen  
auch von geraunten Grüßen,  
diesem letzten Gepäck.  
Irgendwann wird der Tod  
die Grenzen schliessen.  
Wenn man mich fragt, was  
hast du, sag, was hast du  
am meisten geliebt, am meisten  
gehasst  
werde ich sagen, die Wolken,  
die Steine*

*wie Täuschung und Enttäuschung  
zugleich.*

*Dann werde ich schweigen.*

*Leben, mach mir die Rechnung*

*die Hälfte war Rausch*

*ein Prozent Liebe, Arbeit der Rest.*

*Die Steine, die Wolken*

*ich fall auf sie zu*

*mal unten, mal oben*

*sie stürzen auf mich*

*ich komm nicht mehr hoch*

*nicht mehr tief.*

Im einfachen Rhythmus jongliert das Gedicht mit dem Schweren und dem Leichten, als wäre dies das Leichteste von der Welt. Steine und Wolken, das Harte und das Weiche, unten und oben, bleiben am Schluss in der Schwebe, wie das Ich, um das sich die Welt dreht. Die Fronten von Liebe und Hass lösen sich auf, sind dem Weichen und Harten nicht mehr eindeutig zuzuordnen. Und die Musikalität des Textes hofft, zusammen mit seiner Gegensatzstruktur, auf eine ganzheitliche Lektüre, nicht nur mit Kopf, nicht nur mit Bauch.

Solche Formen könnten die Lyrik von Fels noch weiterführen. Wenn seine Einleitung behauptet, «*die Wege, die der Kopf anlegt, halten nicht lange*», dann müsste man zumindest entgegnen, dass der Zorn aus dem Bauch kaum länger hält. Man fühlt sich an die Lehre erinnert, die Brechts *Mutter Courage* einem zornigen jungen Soldaten erteilt. Sie erklärt ihm, dass gegen die versteinerten Verhältnisse nur eine «*lange*», nicht aber eine «*kurze Wut*» ankomme, und prophezeit: «*Ich sag nur, Ihre Wut ist nicht lang genug, mit der können Sie nix ausrichten, schad.*» Sie behält recht, und der Soldat macht sich kleinlaut

davon. Auch Fels steht möglicherweise mit dem *Anfang der Vergangenheit* am Ende seines langen Zorns. Aber seine Lyrik ist das Gegenteil einer Kapitulation. Die Einleitung spricht vom Versuch, «heimzukommen in die Herzen der Menschen». Die vereisten Verhältnisse auftauen, von innen her-

aus: dazu könnte die kleine Form wirksamer sein als der grosse Zorn.

Peter Utz

<sup>1</sup>Ludwig Fels, *Der Anfang der Vergangenheit, Gedichte*. Piper Verlag, München 1985.

## Das Augenspiel

Elias Canetti: Lebensgeschichte 1931–1937

Wer die ersten beiden Bände von Elias Canettis Lebensgeschichte, «*Die gerettete Zunge*» und «*Die Fackel im Ohr*», gelesen hat, wird mit grossen Erwartungen an den dritten Band, «*Das Augenspiel*», der die Jahre 1931 bis 1937 umfasst, herangehen<sup>1</sup>. Es sei vorweg gesagt, dass diese Erwartungen nicht enttäuscht werden, es scheint eher eine Steigerung der Konzentration, eine noch grössere Verdichtung und Präzision der Sprache sichtbar zu werden.

Das Buch setzt unvermittelt ein mit der Beendigung des damals noch «Kant fängt Feuer» genannten Romans, mit der Verwüstung, in der der Autor nach der Bücherverbrennung zurückblieb – das liest sich zuerst so, als sei eine tatsächliche Bücherverbrennung gemeint, die es ja dann als öffentliches Ereignis zu Beginn der Herrschaft des Nationalsozialismus in Deutschland geben sollte – doch nicht davon ist die Rede, sondern von der Leere des Autors, der ein Werk abgeschlossen hat. Was dann in diese Leere hineinfällt, ist die Begegnung

mit Büchners «Wozzek», den er lange auf seinem Büchergestell stehen hatte, ohne ihn zu lesen, ein unbewusstes Ausweichen, bis der richtige Augenblick gekommen war.

Vieles in diesem Lebensbericht geschieht im richtigen Augenblick, unter günstigem Kairos, so die Begegnungen mit Hermann Scherchen, Fritz Wotruba, Robert Musil. Andere Begegnungen missglücken, eigene Misserfolge werden ohne Selbstironie geschildert, so die Lesung an der Zürcher Stadelhoferstrasse, wo sich unter den Zuhörern Joyce, Max Pulver, Wolfgang Pauli befanden und als Zuhörer durchfielen vor dem Autor der «Blendung», der erstaunlicherweise ohne Vernichtungsgefühl aus diesem Versuch, ein ausgewähltes Publikum zu erreichen, hervorging. Vom geselligen Teil des Abends sagt Canetti: «Manchen gelang es, so gut von sich zu sprechen, dass sie doch noch zum Zentrum der Veranstaltung wurden.» Und dann berichtet er von Max Pulver, der von seinem Auftrag, graphologische Gutachten von Göring, Goeb-

bels und anderen Nazigrößen zu erstellen, prahlend berichtete, sich aber auf seine quasi «ärztliche» Schweigepflicht berief, als Canetti ihn danach fragte, wie denn diese Schriften beschaffen seien.

«Der eigentliche Star des Abends war aber doch die Dame des Hauses selbst», bekennt Canetti, eine zarte Huldigung, «wenn sie noch lebt» – und vergleicht sie mit der «Wiener Figur, die sich auf geistloseste Art breit machte und ohne jedes Urteil, durch Anspruch, Gier und Alkohol die Szene beherrschte» – Alma Mahler, deren Tochter Anna, von ganz anderer Art, auf Canetti eine tiefe Faszination ausübte, und die er als Freund auch weiter in ihrem Bildhaueratelier besuchte, nachdem sie ihn als Liebhaber abgewiesen hatte. Bei ihr traf er Fritz Wotruba, der ihm ein enger Freund werden sollte.

Von umwerfender Komik ist die Szene im Konzert, da Canetti und Werfel, Anna zwischen den beiden Männern sitzend, sich mit seitwärts gedrehten Augen abtasten – ein Augenspiel auch dies, doch das eigentliche fand zwischen ihm und Anna statt. Aus seiner Abneigung gegen Werfel macht Canetti kein Hehl, er ist sich darin auch mit Musil, den er verehrt, einig. Er drückt das in herrlich gelungenen, knappen Sätzen aus: «Nichts ekelte ihn mehr als Werfels Schaum vor dem Mund. Musil hatte Scham und stellte Inspiration nicht zur Schau.»

Liebevoll zeichnet Canetti das Porträt des Bildhauers Fritz Wotruba, der sich den härtesten Stein, Granit, auswählte, um seine Kraft daran zu messen, eine Reaktion auf seine harte Kindheit unter einem gewalttätigen

Vater und einer tellerwerfenden Mutter, vor deren Geschossen er noch als erwachsener Mann Respekt hatte.

So scharf und unnachsichtig Canetti die Alma Mahler und ihren Kreis zeichnet, so eindringlich schildert er aber auch den Mann, den er den «guten Menschen» nennt, einen zuerst von ihm im Café Museum von weitem beobachteten Herrn, den er später bei Freunden kennenlernt und an dessen Verehrung er nie irre wird: ihm ist das schöne Kapitel «Dr. Sonne» gewidmet, denn er *hiess* Sonne und für Canetti war er «mehr», wie er es in einer Buchwidmung ausdrückte.

Man glaubt Canetti auch seine Verehrung für Hermann Broch, Robert Musil, Alban Berg, um so mehr, als er zu Joyce Distanz behält, unbeeinflusst von den Gewichten des Ruhms, die sich später an ihn hängen sollten. Zu reiner Verehrung fähig zu sein, ist vielleicht schon ein Vorzeichen eigener zukünftiger Grösse.

Die Bezeichnung im Untertitel als «Lebensgeschichte» könnte vermuten lassen, dass chronologisch Ereignisse aneinandergereiht werden, doch gerade dies, dem Faden der Zeitgeschichte zu folgen, vermeidet Canetti. Die am Anfang erwähnte Bücherverbrennung ist die fiktive seines Romans und nicht die historische der Nazis – und doch wird sie dabei fühlbar. Canetti baut sein Leben auf aus den Erinnerungen an seine Zeitgenossen, und nur im Zusammenhang mit deren lebendigen Porträts wird auch der Lebensablauf des Autors ahnbar.

Um so mehr bleibt, als Einbruch der Zeitgeschichte, die Szene haften, wie Dr. Sonne auf das Zeitungsblatt mit der Nachricht von der Bombardierung von Guernica schlägt und dazu sagt:

«Ich zittere für die Städte» – was Canetti damals für ein Zeichen von Verwirrung hielt.

Mit Konfessionen geht Canetti, schon weil er selbst neben den Porträts der Zeitgenossen wie ausgespart bleibt, zurückhaltend um. Die Entfremdung von der so geliebten Mutter, der er immer die Dankbarkeit für die von ihr vermittelte deutsche Sprache bewahrte, ihre Lebensbeichte in der «letzten Version» des Todes des Vaters, der Bericht von der letzten Begegnung mit ihr auf dem Sterbebett

sind von Diskretion geprägt – deshalb aber nicht weniger bewegend.

Canetti erweist sich auch in diesem Band wieder als grosser Menschenschilderer. Selten sind heute die Bücher, die man aus der Hand legt mit dem Bedauern, dass man nicht weiter und weiter lesen kann.

*Ilva Oehler*

<sup>1</sup>Elias Canetti, *Das Augenspiel. Lebensgeschichte 1931–1937*. Carl Hanser Verlag, München und Wien 1985.

## Hinweise

### Brechts Bruder

*Walter Brecht* hat «*Unser Leben in Augsburg, damals*» erzählt, das Leben der Familie Brecht, das Porträt des jungen Brecht aus der Perspektive seines um einige Jahre jüngeren Bruders. Es geht dem Erzähler freilich nicht allein darum, den ganz Anderen, den Schwierigen zu beschreiben. Walter Brecht entwirft in seinen Erinnerungen das Bild einer Zeit, das Bild einer Gesellschaft, und er erzählt in ausgewählten Einzelheiten vom Leben einer Familie. (*Insel Verlag, Frankfurt am Main 1984.*)

### Ausgewählte Schriften von Hugo Ball

Dieser Band kommt einer Neuentdeckung gleich. Hugo Ball, den man als Begründer des Dadaismus, als führende Figur im Cabaret Voltaire in

Zürich und als ersten Biographen Hermann Hesses kennt, war ein unnachsichtiger Kritiker der wilhelminischen Politik, ein Skeptiker auch der deutschen Revolution und der daraus hervorgehenden Weimarer Republik gegenüber. Seine engagierten Stellungnahmen, von intellektueller Klarheit und entschiedener Radikalität, hat er in Zeitungs- und Zeitschriftenartikeln zur Diskussion gestellt. Besonders was die Jahre 1914 bis 1920 betrifft, erweist er sich darin als souveräner Kommentator mit Zivilcourage und Voraussicht. Man kann ihn so leicht nicht einem Lager oder gar einer ideologischen Richtung zuordnen. Was 1959 ein Publizist von ihm sagte, trifft ihn genau: Er repräsentiert als Intellektueller den Zwiespalt zwischen der Sehnsucht nach dem Zusammenhang und der Sehnsucht nach der Flucht aus dem Zusammenhang auf der Ebene der Meditation. *Hans Burkhard-Schlichting* hat jetzt ausgewählte

Schriften von Hugo Ball, kommentiert und mit einem Nachwort versehen, unter dem Titel «Der Künstler und die

Zeitlichkeit» herausgegeben. Eine Entdeckung und ein Lesevergnügen (Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main).

## Das neue Wardeck light.



½ Alkoholgehalt,

⅓ weniger Kalorien.

**Rund um das Haus**

ETERNIT-Produkte in dauerhafter Qualität gelangen rund um's Haus zur Anwendung: Ob Dach oder Fassade, ob Sanitärablauf oder Lüftung, ob Pflanzenbehälter für Balkon, Garten oder Innenraum! Verlangen Sie die Information «Rund um das Haus». Postkarte genügt.

**Eternit®**  
schützt und hält

Senden Sie mir die Information «Rund um das Haus»

Adresse \_\_\_\_\_

**info**

Eternit AG 8867 Niederurnen 058 23 11 11