

ALFRED SCHREIBER

LESEZEICHEN

ALFRED SCHREIBER

Lesezeichen

Ungesammelte Texte

KAISER  PRESSE

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ALFRED SCHREIBER
GEDICHTE AUS DER KAISERPRESSE
(www.kaiserpresse.de)

Das stille Leben
Die Farbe der Ziffern
Seufzer und letzte Silben

Alfred Schreiber
›Lesezeichen. Ungesammelte Texte‹
5., revidierte und erweiterte Ausgabe, 2023
Gesetzt mit L^AT_EX 2_ε aus der Linux Libertine
in der Kaiserpresse (www.kaiserpresse.de)
© 2023 Alfred Schreiber · Alle Rechte vorbehalten.
Printed in Germany

INHALT

Kleine Prosastücke	9
Anhaltendes Zittern	11
Fremdes Leben	12
Dasein	14
Die bewegliche Barriere	16
Heimwärts	18
Der Messwagen	18
Violence	20
Ein Wiedersehen	22
Delirium des Lichts	23
Mein Name sei Buridan	24
Die letzte Versammlung	25
Ein und aus	26
Schehrezades Vorgeschichte	28
Alle müssen arbeiten – Eine Burleske	31
Nachruf auf Frederic Brehlas	35
Verwerfungen	37
Nocturno	40
Dolf, der Jugendfreund	43
Noch fünf Minuten	46
Ein verhindertes Vorwort	52

Klumpfen, Späne, Splitter	57
Unsagbares und lyrische Rede	59
Das Material der Kunst	62
Die Philosophie der Philosophie	68
Grosse Lösungen	70
Modernes Leben nach Feyerabend	72
Wo liegt Pama?	75
Mein Klassiker	79
Die kleine Ewigkeit	81
Brief an einen jungen Künstler	84
Quarantäne	93
»Das Unsterbliche ascht nicht im Feuer« . . .	94
»Passt nicht ins Programm«	97
Das Bücherverbrennerchen	102
»Eisenbahnzüge«	107
Ein nicht verwendetes Nachwort	113
Selbstdarstellungen	115
Die neuen Zauberlehrlinge	120
Grundsätze nihilistischer Ästhetik	136
Übertragungen fremdsprachiger Gedichte	147
Die schwarzen Pfähle (Prins)	149
Das kleine Lied (Eggink)	150
Sagesse XIV (Verlaine)	151
Bella Cubana (Darío)	152
De omni re scibili (Bartrina)	153
Alles und Nichts (Unamuno)	154
Kubische Wurzel (Unamuno)	154
Geometrische Definition (Unamuno)	155
Mathematische Liebe (Marvell)	156
Lob der Mathematik (Köbel)	157

Montagabendfeier (Racine)	158
Samstagsmorgenfeier (Racine)	159
Der Engel der Zahlen (Alberti)	160
Debussy (Lorca)	161
Das Schweigen (Lorca)	162
Glocke (Lorca)	162
Die Gitarre (Lorca)	163
Der Schrei (Lorca)	164
Jedes Lied (Lorca)	165
Lied von den sieben Mädchen (Lorca)	166
Tempel und Kreuz, I (Marsman)	167
Tempel und Kreuz, II (Marsman)	170
Die andere Welt (Altolaguirre)	172
Kreuz und quer (Bécquer)	173
An einen Eitlen und Mächtigen (Quevedo)	174
Gleichmut (Horaz)	175
Epitaph des Nævius	176
 Anhang	 177
Anmerkungen zur Typografie des Gedichts	179
Nachwort zur ersten Ausgabe	182
Nachwort zur fünften Ausgabe	182

*Lesen geht mit der Strömung
und trägt mich aufs offene Meer;
doch wenn ich schreibe, gelang ich
manchmal ans andere Ufer.*

Kleine Prosastücke

Das sagenhafte kanaljeische Meer birgt, so meint man, ein altes Geheimnis. Immer wieder geht er an seine Gestade, morgens und abends, sommers wie winters. Manchmal setzt er sich auf einen Fels, manchmal legt er sich in eine Düne. Dann wieder macht er lange Spaziergänge am Strand oder (was seltener vorkommt) erfrischt sich bei mäßiger Brandung mit der gebotenen Vorsicht in den grauen Wellen. Jederzeit hält er dabei Ausschau nach Erscheinungen, die zumindest etwas preisgeben von dem besagten bis heute ungelüfteten Geheimnis. Seine rechte Hand formte er kürzlich zu einer kleinen Röhre und hielt sie vor sein blinzelndes Auge, um so gewisse Einzelheiten des Gesichtsfeldes isoliert betrachten zu können. Auf den aschfarbenen Himmel gerichtet erschien das unregelmäßig ausgeschnittene Stückchen zu seiner Überraschung in einem merkwürdigen hellvioletten Glanz. Er schwenkte sein Handrohr hinunter auf das Wasser und glaubte, nach einer Weile, ein weißliches, lurchartiges Lebewesen bemerkt zu haben, das sich durch anhaltendes Zittern fortbewegte. War das womöglich ein Fingerzeig? Aber allzu rasch hatte er das mutmaßliche Tier aus dem Beobachtungsfeld verloren. Wohin hatte es sich bewegt, fragte er sich; und vor allem: was war es überhaupt? Dem kanaljeischen Denken ist in einer solchen Lage verwehrt, sich ungezügelten Träumereien und Spekulationen hinzugeben. Vielmehr verlangt es eine Sukzession immer reinerer Bedingungen des Forschens und eine strenge Ordnung der so entstehenden endlichen Mengen von Gedanken über das, was ist und was vorgeht. Der Gestus ist tief verwurzelt in der Kultur der Kanaljeer, die

mit allem, das sich vergegenwärtigen lässt, die Frage des Daseinssinns zu verknüpfen pflegten. Ganz offen räumt er heute ein, dass ihre Wollust des Ergründens bei all dem Glanz, den die dabei ins Spiel gelangenden Ideen auch immer ausstrahlen mögen, in der menschheitlichen Lebensspanne (gar nicht zu reden von der bloß einzel-menschlichen) nicht zu befriedigen ist. Einmal pflückte er mit Elinor Brombeeren hinter den Dünen und verträumte einen ganzen Tag am Waldrand. Nach Einbruch der Dämmerung erblickte er in ihren Augen dann das Meer und all diese Früchte und Bäume wieder, aber auch etwas, das ihm wie ein dunkles Rätsel erschien und ihn hilflos machte. Enthielt es einen geheimen Sinn? – Etwas schien vorzugehen unter seinem Gewölbe. Mit selbstgefertigtem Fernrohr kam er aber nicht darüber hinaus.

FREMDES LEBEN

Da er nicht schlafen konnte, stand er auf und begann seine Schubladen zu durchsuchen. Durch das halbgeöffnete Fenster quoll ein wenig von der sommerlichen Nachtluft herein. Schließlich setzte er sich in ein großes, vom dünnen Streulicht einer verschmutzten Kuppellampe spärlich erleuchtetes Zimmer. Er dachte vergeblich über eine Differentialgleichung nach, die er am Vortage nicht hatte lösen können. Gelegentlich hörte er eine Straßenbahn vorüberdröhnen. In der Ferne flackerte unruhig ein Gewitter, das allmählich immer näher kam. Dennoch schlief er am Ende ein.

Am Morgen gegen halb zehn betrat er das dunkelrote Backsteingebäude des Physikalischen Instituts. Das Ende des Korridors war dunkel. Seine Schritte, die wie Schläge gegen eine leere Tonkaraffe klangen, führten vorbei an bauchigen Apparaten, die vor den Türen abgestellt waren. Als er sein Zimmer öffnete, flog ihm der Tag wie ein Blitzlicht ins Gesicht, und ihm wurde das Dunkle und Unvermeidliche bewusst, das sich in all diesem Geschehen verbarg. Es roch nach Bohnerwachs, Petroleum und abgestandenem Kaffee. Das blaugeblünte Tässchen auf der Schreibtischplatte räumte er ab und schüttete den Rest in ein Spülbecken neben dem Fenster. Sein Blick fiel auf den losen Komplex von Werkstätten, Laboratorien und Garagen. Obgleich noch früher Vormittag, war doch schon die harte, zersplitternde Sommersonne auf alles gerichtet. Ein feines, beinahe tonloses Sirren schien in der Luft zu schweben. Er hörte Schritte direkt unter dem Fenster. »Sie sind noch jung«, gab ein Laborant seinem Praktikanten zu verstehen, »und können nicht wissen, wie komisch es ist, wenn man alt wird.« Die beiden verschwanden in ihrem gemeinsamen Reich. Er hörte, wie ein Lieferwagen heranfuhr und sah ihn an der eisernen Laderampe gegenüber halten. Er grüßte den Fahrer, als dieser ausstieg. Ihm war klar, dass alles dies ein Schatten physikalischer Abläufe darstellte. Seine Differentialgleichung fiel ihm wieder ein. Bedauerlicherweise ergaben sich für ihn keinerlei Vereinfachungen. Eigentlich ergab sich überhaupt nichts.

Hin und wieder hielt er sich längere Zeit an einem etwas abgelegenen Platz der Stadt auf, in dessen Mitte ein mehr als mannshoher Gesteinsbrocken von etwa vier Metern Breite liegt. Es heißt, die Kanaljeer hätten diesem Stein Wirkungen auf das Bewusstsein nachgesagt. Offenkundig war niemals auch nur einer von ihnen in der Lage oder willens gewesen, das Besondere jener Wirkungen zu beschreiben; jedenfalls ist nicht das Geringste überliefert, das es gestatten würde, sich ein Bild, und sei es auch nur ein ungefähres, von der Bedeutung und Rolle des fraglichen Steins zu machen.

Früher hatte er sich hier regelmäßig mit Elinor getroffen, als sie noch ein Paar waren. Elinor war damals geneigt zu glauben, irgendwann – in unvordenklicher Zeit, wie sie sich auszudrücken pflegte – sei beschlossen worden, den Brocken zu belassen wie und wo er nun einmal war. Augenscheinlich hatte kein menschliches Werkzeug jemals seine graue, an einigen Stellen rötlich geäderte Oberfläche beschabt. Andere Steine hatte man zerkleinern und behauen können. Aus ihnen waren rund um den Platz herum Gebäude für den Magistrat errichtet worden, wohl auch für gewisse angesehene Mitglieder der kanaljeischen Forschungsbehörde – sämtlich Bauwerke, welche die Zeiten nicht überdauert haben. An ihrer Stelle waren neue Häuser entstanden, darunter eine Zweigstelle der Stadtverwaltung, eine kleine Andachtskapelle und zwei Reihen dreigeschossiger Wohnhäuser hinter Zeilen gleichabständig gepflanzter, niedrig gewachsener Platanen. Das Veränderliche, das vom Men-

schen Gemachte ringt sich hier um etwas Unveränderliches. Dies nicht anzurühren, meinte Elinor, sei die Art und Weise der Kanaljeer gewesen, ihre Ehrfurcht vor der Natur auszudrücken (was auch immer wir unter Natur verstehen wollen). Nun, das war lange her, und er wusste nicht einmal, ob Elinor noch lebte. Dabei war es heute ohne Bedeutung, ob sie noch so denken würde wie damals. Sein Blick fiel auf den großen, in der tiefstehenden Nachmittagssonne rötlich schimmernden Stein und den langgezogenen Schlagschatten, den dieser auf die ockerfarbenen Bodenplatten warf. Der kleine Brunnen – man hatte ihn vor einiger Zeit unmittelbar vor der am steilsten abfallenden Seite des Brockens gebaut – war außer Betrieb. Er vermisste das Plätschern des Wassers. In einiger Entfernung, am Rand des Platzes, war schemenhaft eine Person auszumachen; unbeweglich stand sie aufrecht neben einem Hydranten und schien auf jemanden zu warten. Inmitten der Stille war zu hören, wie ein Fenster geöffnet wurde. Als er sich danach umdrehte, waren nur noch zwei Hände zu sehen, welche die nach innen gezogenen Fensterflügel hastig wieder zurückdrückten. Da sah er den Himmel, dessen glattes Blau über den Dächern ins Grünliche überging. Ein seltsam unbestimmtes, ortloses Sirren war fühlbar; es stumpfte schließlich ab. Ohne ein Vorzeichen blitzte in ihm jäh ein Bild auf von diesem großen Stein, vor dem er immerdar stand und sich wiedererkannte. Es zeigte einen Nachmittag, der ihn gefangen hielt in der Abwesenheit anderer, einen ewigen Augenblick, der gerade deswegen unwiederbringlich sein konnte. Unbeweglich stand er da wie die fremde Person neben dem Hydranten, die vergeblich auf ihn wartete.

Und ohne hinzuschauen bemerkte er, wie das Fenster, das eben geschlossen worden war, abermals geöffnet wurde. Wem gehören die Hände? fragte er sich. Wem gehört dieser Blick auf den Platz und auf den großen unveränderlichen Stein? Und wie in aller Welt komme ich in dieses erstarrte und entrückte Bild, aus dem ich – so scheint es – nicht mehr heraustreten kann?

DIE BEWEGLICHE BARRIERE

Ein wütender Schneesturm erhob sich, einem Blizzard ähnlich. Aber war es ein Blizzard? Ich glaubte mich schon verloren in den tosenden Massen von Flocken und Eisnadeln, da schmolz ohne erkennbaren Grund auch schon wieder alles dahin, und ein lauer Föhn fächelte mir das erfrorene Gesicht. Ringsum zeigte eine weite, ja eine unendlich weit scheinende und leere Ebene ihren Horizont. Der Boden war glatt und fest und auf ihm nichts auszumachen als eine durchgehende Barriere im Abstand einiger hundert Meter. Wohin der Blick auch ging, immer wieder traf er auf diese Barriere, woraus ich schloss (obwohl gar nicht rechtens), es handele sich um eine kreisförmige Grenze. Schließlich begann ich auf die Barriere zuzugehen. Es wurde ein langer Marsch, der mir vorkam wie eine Ewigkeit. Allerdings war zu meiner Überraschung meine Lage in Bezug auf die Barriere völlig unverändert. War es so oder schien es nur so? Soweit ich jedenfalls erkennen konnte, hatte ich mich der Grenze keinen Meter genähert, nicht einen Zentimeter, nicht einen

Millimeter (obwohl das letztlich nicht zwingend nachzuweisen war). Einiges spricht dafür, dass die Barriere sich ebenfalls bewegt, meine Bewegung einfach mitvollzogen hat. Angesichts dieser Lage war ich zuerst erstaunt, dann aber zutiefst beunruhigt; schließlich begann ich zu weinen und zu heulen wie ein tobender Sturm – und da erhob er sich abermals, jener Blizzard mit seinen wütenden weißen und kalten Massen, in denen ich mich wieder verloren wähnte. Hätte ich an einen Gott geglaubt (was freilich nicht der Fall war), dann hätte ich mich zum Gebet hingeworfen und Hilfe von ihm erfleht. Oder ich hätte ihn einfach gefragt, was das Ganze um mich herum eigentlich bedeutet. Aber als Ungläubiger konnte ich nicht beten und hätte von einem höheren Wesen (vorausgesetzt Gott ist überhaupt ein höheres Wesen) auch keinerlei Antwort erhalten. So konnte mich auch der Gedanke nicht trösten, Gott wolle mich einer Prüfung unterziehen, denn solcherart geprüft werden nur die Gläubigen. Konnte mich vielleicht ein Gott, an dessen Existenz ich nicht glaubte, am Ende gerade dafür bestrafen? Soweit das in meiner Lage möglich war, begann ich darüber nachzudenken, was sich wohl hinter der Barriere abspielen könnte, die man im Schneetreiben nicht sah und von der auch nicht abzusehen war, ob ich sie je wieder zu Gesicht bekäme. Am Ende, das heißt: ohne den irgendwann (wenn überhaupt) erneut einsetzenden Föhn abzuwarten, haben sich meine Gedanken über das gefährnisreiche Geschehen erhoben. Vielleicht haben sie, da sie nicht mehr auf dem festen Boden der Ebene stehen, dabei sogar unwissentlich die bewegliche Barriere überwunden. Wer weiß –

HEIMWÄRTS

Heimwärts ging er über die Brücke. Er zögerte einen Augenblick, bevor er sie endlich betrat. Zur Mitte kam er nach wenigen Schritten, dann lehnte er sich an das enggerippte Geländer und sah hinunter auf das Wasser, das trübe war von faulendem Grünzeug. Ahnte er schon, was dann ihn fasste? Die Lippen zum Sprechen geöffnet, angewurzelt und stumm stand er da: eine verwachsene Pflanze – angefacht von ferner Zerstörung, um nach seinem nahen Gesicht zu greifen.

DER MESSWAGEN

Der kleine Wendehammer der Sackgasse, in der ich wohnte, war gewiss kein Parkplatz, ein Verbotsschild wies unzweideutig darauf hin. Trotzdem fand man schon am frühen Morgen eine Art Kleintransporter verkehrswidrig in der Mitte abgestellt. Das Dach war mit drei unterschiedlich großen Antennen bespickt und die Heckklappe zierte der etwas verwitterte Schriftzug ›Messwagen‹. Am Vormittag umringten spielende Kinder das Fahrzeug und lugten neugierig durch die Scheiben. Auch ich trat näher und bemerkte zwei Männer; sie trugen weiße Kittel und unterhielten sich lebhaft. Was sie sagten, war nicht zu hören, ich sah nur die Bewegungen ihrer Lippen und ihrer Zeigefinger, die in einer aufgeschlagenen Tabelle wanderten. An einer bestimmten Stelle brachen

beide in stummes Gelächter aus, das die Kinder ausgelassen nachahmten. Im selben Augenblick schauten beide Männer mit strengem Ausdruck nach draußen. Die Kinder liefen lärmend davon. Mein Herz schlug heftig und ich ging nicht allzu eilig davon in der Hoffnung, es sähe so aus, als habe ich im Vorüberschlendern lediglich einen flüchtigen Blick durch die Scheibe geworfen. Doch auf unbestimmte Weise fühlte ich mich durchschaut, denn die Blicke der Männer schienen auf meiner Schulter zu brennen, als ich wieder ins Haus ging. Im Treppenhaus empfing mich ein Nachbar mit der Frage: »Wissen Sie, was das für ein Wagen ist?« Ich zuckte nur mit der Schulter, öffnete meine Wohnungstür und warf mich in den Sessel. Im Lokalteil der Zeitung suchte ich nach Hinweisen, fand jedoch nichts. Eine leichte Unruhe wich an diesem Abend nicht von mir. In der Nacht weckte mich ein Geräusch; ich kümmerte sich nicht weiter darum. – Am nächsten Morgen trat ich aus dem Haus mit dem Vorsatz, den Messwagen nicht zu beachten und so zu tun als wäre er Luft. Tatsächlich stand das Gefährt jetzt vor einem anderen Haus. Die Kinder vom Vortage ließen sich nicht mehr sehen. Ich ging an dem Wagen vorbei und obwohl ich nicht hinsah, glaubte ich zu bemerken, dass sich etwas Weißes hinter der Scheibe der Fahrertür bewegt hatte. Vielleicht, so dachte ich, haben sie mich wiedererkannt. Ganz sicher sogar. Am späten Nachmittag kam ich zurück; der Wagen stand noch an derselben Stelle. Ich ging ins Haus und begegnete (vermutlich nicht zufällig) der Frau des Nachbarn. »Wir haben bei der Polizei angerufen«, flüsterte sie heimlichuerisch, »aber die haben nur gesagt, sie wüssten von nichts und es ginge

sie auch nichts an. Was sagen Sie dazu?« – »Dann wird es wohl nichts sein«, heuchelte ich und verschwand in meiner Wohnung. Ich nahm mir nun vor, die Angelegenheit genauer zu untersuchen. Mit einem Fernglas stellte ich mich hinter eine Gardine und begann den Messwagen zu beobachten. Aus sicherer Entfernung und mich selber unbemerkt wähnend betrachtete ich aufmerksam die beiden Männer. Sie schienen noch immer mit ihren Tabellen beschäftigt zu sein, wobei sie lebhaft Worte wechselten. Plötzlich brachen sie ab und warfen prüfende Blicke nach draußen, sogar in meine Richtung, nachdem einer der beiden mit der Fingerkuppe die Windschutzscheibe berührte, haarscharf auf die vom Fernglas vorgebeulte Gardine zielend. Erschrocken trat ich vom Fenster zurück und legte das Fernglas aus der Hand. Da sprang der Motor des Messwagens an. Ich wagte nicht nachzusehen, sondern stellte mir lediglich vor, wie ich die Treppen hinabstürze und das Haus verlasse, vor dem der Messwagen mit laufendem Motor steht und einer der beiden Männer mich freundlich einlädt einzusteigen. Doch ich wusste, dass es nun darauf ankam, geduldig abzuwarten, was als Nächstes geschehen würde.

VIOLENCE

Das Zimmer, das ich soeben bezogen hatte (das heißt, ich hatte einen Koffer und ein Bündel darin abgestellt), befand sich in einer nicht allzu großen Holzbaracke auf dem Innenhof eines schwärzlichen Gebäudetraktes. Au-

ßer dass die Hausreihe zwei (oder drei) Stockwerke be-
saß, war kaum auszumachen, zu was sie einmal ge-
dient hatte (vielleicht war sie einmal Kontor einer großen
Schrottfabrik gewesen, deren Überreste man von meinem
Barackenzimmer aus nur nicht mehr erkennen konnte).
Ich habe es übrigens auch niemals erfahren. Natürlich
hätte ich die beiden Männer fragen können, von denen
der eine, auf der Aufgangstreppe des Kontors sitzend, ein
ziemlich altes und klobiges Gewehr zu reinigen schien,
während der andere auf einer Kiste hockte und ein ähn-
liches, aber schwer zu identifizierendes Gerät bearbei-
tete. Ihre Gesichter waren grau von Staub und lange
nicht mehr jung. Obwohl andere Personen (wenn auch
nicht vollends wahrnehmbar), Männer und Frauen (viel-
leicht auch Kinder) ihre Nähe bevölkerten, ging von den
Männern eine ungewöhnlich starke Ruhe aus (ich müßte
noch genauer von einer Ausstrahlung, einem Lächeln in
sich selbst gekehrter Wesen sprechen). Eher beiläufig be-
merkte ich eine Frau in einem banalen Kleid, das mit win-
zigen Blüten gemustert war. Ohne Strümpfe und Schuhe
ging sie quer über den Hof, und ich sah ihr Fleisch und
ihr Gesicht, beides von animalischer Schönheit. Für kur-
ze Zeit verschwand sie hinter den Häusern und kam mit
fünf großen Koffern wieder zurück, zwei mit dem linken
und drei mit dem rechten Arm haltend. Sie trug die Koffer
bis ans Tor meiner Baracke, in einem Akt außergewöhnli-
cher Anstrengung, aber doch mit der Würde eines Rituals
vollzogen. Als ich aus der Nähe die Schweißtropfen auf
ihrer Haut bemerkte und die Muskelschwellungen ihrer
Arme, war ich so verwirrt (oder betäubt), dass ich nicht
mehr wusste, ob dies nun meine Koffer waren, die mir

noch fehlten, oder eine an mich gesandte Botschaft, gegen die niemand, auch nicht die beiden Männer, etwas einzuwenden hatte.

EIN WIEDERSEHEN

Ich schlenderte durch den frisch ergrünten Stadtpark, um wenigstens für einige Minuten dem röhrenden Lärm der Straße zu entkommen. Ich fand eine Bank direkt neben einer Ginsterhecke am Rand eines Weihers, auf dem Enten und Blesshühner ihre Bahnen kreuzten. Meine unruhigen Gedanken, die sich um alles und jedes kristallisieren wollten, ließ ich hinaus ins Freie und sah, wie sie alsbald auf einer großblättrigen Wasserrose Platz nahmen. »Hallowiegehts« schnarrte da auf einmal in meine allmählich sich einstellende Ruhe eine Stimme hinter mir. Danach wurde mir heftig auf die Schulter geklopft und das grinsende Gesicht einer mir unbekannt scheinenden Person stand nah vor meinen Augen. Unentwegt sah ich die Sprechbewegung der Lippen, hörte wie aus weiter Ferne Bemerkungen über das Wetter, Klagen über die Ehe, Fragen über das, was ich gerade machte und ob ich mich noch an diesen und jenen, an dies oder das erinnerte. Das dunkelgrüne Blatt der Wasserpflanze stieg empor, schwebte herbei und ich sah, wie es sich auf das unbekannte Gesicht legte wie eine feuchte Matte aus Seetang. Ein Hund kläffte und ich fühlte den grauen Schatten einer Wolke vorüberhuschen. Noch immer schnarrte diese Stimme, der ich sagen wollte, ich sei in

Eile. Doch wäre es sinnvoll gewesen, das gegenüber einer grünblättrigen Haut auszusprechen? Stattdessen vertraute ich darauf, die unleugbare Folge rätselhafter Verwandlungen rasch durchlaufen zu können, um schließlich gestärkt und gleichsam unanfechtbar wieder in die Mitte der Geschehnisse zu treten, als wäre nichts vorgefallen. Ich versuchte auf die Uhr zu blicken. Es war höchste Zeit. Am Ende war ich mir nicht sicher, ob er gegangen war, ohne sich zu verabschieden, oder ob er sich verabschiedet hatte, ohne gegangen zu sein.

DELIRIUM DES LICHTS

Delaunay zufolge suchten die Impressionisten nach einer einzigen Realität: Licht – und Vincent van Gogh liebte eine Natur, die fast brennt. Noch für die Futuristen war der lärmende und duftende Rausch in der ordinären Grellheit flammender Feuerwerke anbetungswürdig. Cézanne hingegen hielt sich an die Allgegenwart der Sonne und stellte die merkwürdige Frage, wer das jemals berichten werde. Sind solche Berichte denn nicht längst bekannt, in denen das Licht als Zeichen und Ausfluss von Geist, womöglich sogar von Gott erscheint?

Rimbaud hielt die Seele für schwarz selbst dann, wenn sie von Sonne umgeben ist. Im Sommer, Jahreszeit des unbeweglichen Lichts, wird sie der Seele sogar gefährlich und treibt sie bisweilen in die Verzweiflung.

Ich nehme die Gelegenheit wahr, mich vorzustellen. ›Mich‹ ist hier der Akkusativ eines fiktiven prosaischen Ich, das sagt: Mein Name sei Buridan. Ob es sich dabei um meinen wahren Namen handelt, tut nichts zur Sache. Und was heißt schon wahr, wenn es um Namen geht. Sind sie vielleicht anderes als Schall und Rauch? Ist ein Name der wahre, weil er im Reisepass steht? Aus mehr als einem Grund glaube ich, dass Buridan gut zu mir passt. Ein gewisser Johannes Buridanus, Gelehrter an der mittelalterlichen Pariser Universität, soll sich einen Esel ausgedacht haben, der zwischen zwei gleich aussehenden Heuhaufen verhungert; er müsste von einem der beiden Haufen fressen, kann sich jedoch nicht entscheiden, weil ihm ein zureichender Grund fehlt, einen bestimmten Haufen auszuwählen. Man stelle sich das einmal vor. Eine im Grunde törichte und weltfremde Konstruktion, doch sie gefällt mir beinahe so gut wie die berühmte Paradoxie des Zenon, derzufolge der schnelle Achilles eine dahinschleichende Schildkröte niemals ein- und überholen kann. Der verhungerte Esel ist daher nicht nur das zweite Tierexperiment, das im rein Gedanklichen bleibt und so die ohnehin leidende Kreatur verschont; sie ist auch das, was jenen Buridanus oder zumindest seinen Namen noch heute ein wenig glänzen lässt. Hinzu kommt die Ironie der Geschichte, dass der Esel nach ihm benannt, aber wohl kaum von ihm ersonnen wurde. Ja, Glanz und Ruhm – was sonst wünscht sich die immerzu wachsende Gemeinde jener Eifrigen, die die Welt verändern, indem sie ihr haufenweise Buchstaben hinzufü-

gen! Auch nicht übel erscheint mir übrigens die Pariser Volkslegende von einem Studenten namens Buridan. Immer wenn der König mit seinem Gefolge zur Jagd ausgezogen war, pflegten die Damen am Hofe vorbeiziehende Studenten zu einem Schäferstündchen in einen Turm namens ›Tour de Nesle‹ einzuladen. Anschließend ließen sie die jungen Herren diskret von der Dienerschaft in die Seine hinunterwerfen. Der Student Buridan entging diesem Schicksal, weil er sich – dem Vorbild des Esels folgend – für keine von zwei Fürstinnen entscheiden konnte. Es würde mich nicht überraschen, wenn es am Ende dieser glückliche Geselle war, der die frivole Geschichte aufgeschrieben und der Nachwelt überliefert hat. Ich fühle mich ihm verbunden; auch ich habe das unabweisliche Gefühl, in erster Linie über diejenigen Dinge zu schreiben, die im Leben unentschieden geblieben sind.

DIE LETZTE VERSAMMLUNG

Dass der kanaljeische Kalender einen Versammlungstag aufweist, ist einigermaßen merkwürdig. An diesem Tag finden nämlich keineswegs irgendwelche Versammlungen statt. Ganz im Gegenteil. Man hat ihn einzig und allein zu dem Zweck eingerichtet, jener ominösen Versammlung der Kanaljeer zu gedenken, die sich dann tatsächlich als die endgültig letzte ihrer Geschichte erweisen sollte. Die Zusammenkunft, die nun schon etliche hundert Monate zurückliegt, war für alle Beteiligten, gelinde gesagt, enttäuschend. Man kam in der nicht enden wollenden Debatte, die ein heute nicht mehr bekanntes

Thema betraf, kaum über die im Vorfeld liegende Frage hinaus, wann und wo die nächste Versammlung zu diesem Thema stattfinden solle. Für Außenstehende sei hier angemerkt, dass nach kanaljeischem Brauch auch diese Vorfrage zu Beginn einer jeden Versammlung entschieden werden muss. Aus heute nicht mehr nachvollziehbaren Gründen wurde man sich dabei unglücklicherweise nicht einig. Die Abschaffung aller künftigen Versammlungen und die Einrichtung eines daran erinnernden Versammlungstages, an dem die arbeitende Bevölkerung in ihren Häusern bleiben kann (genau genommen muss, sofern sie sich ja auch nicht versammeln darf), wird dem Hörensagen nach auf dieses Erlebnis zurückgeführt. Obwohl die kanaljeische Geschichtsschreibung eine mangelhaft entwickelte Disziplin darstellt (jedenfalls verglichen mit anderen Forschungsfeldern), ist dennoch einigen im kanaljeischen Recht bewanderten Historikern aufgefallen, dass es eigentlich wiederum einer Versammlung bedurft hätte, um den betreffenden Beschluss rechtmäßig zu fassen. Ob sie jemals stattgefunden hat oder auch nur logisch möglich war, ist ein bis heute ungelöstes Rätsel.

EIN UND AUS

›Entrées et sorties‹ ist eins der närrischen und kapriziösen Dramolette in Jacques Préverts Buch über den Regen und das schöne Wetter. Nachdem ein Gärtner beim Geräusch einer zerreißenden Cellosaite tot zusammengebrochen ist, sterben auch die nach ihm eintretenden

Personen der Reihe nach. Der Herzog stirbt, weil er erkennen muss, dass seine Gemahlin, die er ermorden lassen wollte, sich bester Gesundheit erfreut. Der vierundachtzigjährige Totengräber stirbt heulend bei dem der Herzogin gegebenen Versprechen, die bereits vor ihm liegenden Leichen einzugraben. Ein Abbé hatte an der Tür die Gespräche mitangehört; ihm wird übel, als er mit der Herzogin spricht. Statt eines Priesters wünscht er folgerichtig einen Arzt, der dann auch auf der Stelle erscheint und mit trauriger Miene das Zimmer betritt. Tod und Leben bezeichnet er als Epidemie, das Leben sogar als dreckige Krankheit, deren Heilmittel einzig das Skalpell des Chirurgen sei. Abermals folgerichtig zieht er es aus seiner Tasche, um sich die Gurgel zu durchschneiden. Der nächste Tote ist der Valet de Chambre, dem wiederum der an Angst verscheidende Du Monde folgt. Von diesem Punkt an entwickelt sich das Ganze wieder rückwärts. Pervenche, die Tochter des Gärtners, mit der das Stück auch begonnen hatte, tritt auf und bemerkt, während sie sich mit der Herzogin um eine Gießkanne streitet, das Wiedererwachen ihres toten Vaters. Für wenige Augenblicke, so scheint es, hat er den Frieden genossen. Und die anderen? Sie sind, wie der Gärtner meint, weder ganz tot noch ganz lebendig. Zu guter Letzt kommt der Hund Cœur Joli vorbei, gibt der Herzogin eine Pfote und humpelt auf dreien weiter. Wie fallen sich hier alle gegenseitig zur Last, bohren neugierig in ihren Schicksalen, wollen etwas höchst Besonderes sein! Pervenche etwa eine schwarze Rose und ein weißer Vogel. Derlei Wünsche sind willkommener Anlass zu allerlei Vorwürfen. Ihr nicht vollständig vollzogener Tod scheint ihr Be-

rufsgeheimnis zu sein; tröstlich ist er nicht, allenfalls ein Indiz für den allgegenwärtigen Irrtum des Lebens.

SCHEHREZADES VORGESCHICHTE

Einst, in den unvordenklichen Zeiten der Sklavenwirtschaft, regierte ein Mann namens Schehrijar ein entlegenes Inselreich glücklicher Untertanen. Auf dem benachbarten Festland herrschte sein jüngerer Bruder Schahzaman über ein nicht weniger fröhliches Volk. Die beiden mochten sich, und als zwanzig Jahre vergangen waren, hatten sie Lust auf ein Wiedersehen. Der jüngere machte sich mit seinem Gefolge auf den Weg. Doch bald fiel ihm ein, dass er das Geschenk für seinen Bruder vergessen hatte. Er ging also zurück in den Regierungspalast, um es zu holen. Aber was für eine deftige Überraschung wartete da auf ihn, als er seine privaten Gemächer betrat! Seine Frau Gemahlin lag auf dem Sofa und ließ es sich von einem hergelaufenen schwarzen Sklaven besorgen. Schahzaman, zutiefst gekränkt, sah schwarz, holte seine Machete aus dem Schrank und machte dem Treiben ein unverzügliches Ende. Die wieder aufgenommene Reise zu seinem Bruder verlief in gedrückter Stimmung. Schehrijar blieb die anhaltend getrübtete Wiedersehensfreude nicht verborgen. Deshalb schlug er nach einer Weile seinem niedergeschlagenen Bruder vor, gemeinsam zur Jagd zu gehen, um sich ein wenig zu zerstreuen. »Jetzt nicht, vielleicht später« lehnte dieser ab, und so ging Schehrijar erst einmal allein zum Hochwild-Jagen. Kaum war

die Jagdgesellschaft davongezogen, warf der in seinem Gastgemach zurückgebliebene Schahzaman einen Blick hinaus auf die blühenden Gärten. Und sieh mal an: Vierzig Sklavinnen und Sklaven trieben es da miteinander, und inmitten dieser stöhnenden Orgie die bildschöne Dame des Hauses. Wie hat doch der Dichter gesungen: *Bekleidet mit nichts als mit ihrem Geschmeide, ließ sie einen schwarzen Sklaven in ihre Scheide.* »Au Backe!« sagte sich da Schahzaman, »das ist ja noch viel schlimmer als bei mir«. Seine Laune hellte sich sogleich auf, sein Appetit kehrte zurück, und auch sein von der Jagd heimgekehrter Bruder merkte schnell, dass Schahzaman deutlich besser drauf war. »Wie kommt's, Brüderchen?« fragte ihn Schehrijar erfreut und erleichtert; doch das Brüderchen verweigerte beharrlich jede Auskunft. Schehrijar ließ aber nicht locker, und so rückte Schahzaman schließlich mit der Sprache heraus und schilderte haarklein den ganzen Schlamassel von Anfang bis Ende. Schehrijar wollte es nicht glauben und sagte: »Das will ich sehen!« Man täuschte nun einen gemeinsamen Jagdzug vor, bei dem die Brüder unbemerkt im Regierungsgebäude versteckt blieben. Von dort lugten sie zum Garten hinunter und wurden in der Tat Zeugen besagter Ausschweifungen. »Du lieber Himmel!« schrie Schehrijar wie von Sinnen, »komm, Bruder, lass uns weggehen von hier und eine Auszeit nehmen, bis uns was Besseres einfällt.« Gesagt, getan. Sie pilgerten an einen entlegenen Küstenstreifen des Inselstaates und rasteten an einer lieblichen Quelle im Schatten eines Baums. Nach einer Weile sahen sie von weitem einen riesigen, kraftstrotzenden Kerl auf sich zukommen, der ein schlankes junges Ding hin-

ter sich her zog, das er in dessen Hochzeitsnacht entführt hatte. Vor lauter Schiss kletterten sie in die Baumkrone. »So, meine keusche Hübsche« rülpste das Monster und legte sich aufs Ohr, »ich will ein Stündchen pennen.« Kaum hatte der Kerl zu schnarchen angefangen, rief die Keuschheitskönigin den beiden Gehörnten zu: »He, ihr da oben, kommt runter und besorgt es mir ordentlich!« Da zitterten die beiden wie Espenlaub und einer meinte zum anderen: »Nein nein, ich nicht, du zuerst«. Aber die Hübsche hatte sich schon freigemacht und drohte: »Ein bisschen dalli, ihr Schlappschwänze, sonst weck ich den Riesen; der macht dann Mus aus euch beiden.« Notgedrungen stiegen sie schlotternd vom Baum und brachten mit Mühe zustande, was die keusche Maid verlangte. Als ihre Dingsbumse wieder im Hosenstall waren, forderte sie ihre Siegelringe und schob sie auf eine Schnur zu hundertundsiebzig schon von Vorgängern gesammelten Ringen. »Oh Mann, oh Mann, der Kerl ist ja noch schlimmer dran!« riefen die beiden und kehrten zurück in ihren Regierungspalast. Dort schlug Schehrijar erstmal seiner Gemahlin, ihren Sklaven und Sklavinnen die Köpfe ab. Dann deflorierte er drei Jahre lang jede Nacht eine mannbare Jungfrau, um sie anschließend um seiner Ehre willen umzubringen. Unterdessen hatte die Bevölkerung Reißaus genommen und der Staatsminister begriffen, dass er in Lebensgefahr schwebte, denn es gab einfach keine deflorierbaren Mädels mehr außer seinen beiden Töchtern Schehrezad und der jüngeren Dinazad. Da heckte die kluge und belesene Schehrezad einen Plan aus. Sie drängte ihren Vater, sie Schehrijar zur Frau anzubieten und zu bitten, dass Dinazad sich vor ihrer Er-

mordung von ihr verabschieden dürfe. »Du heiliger Bimbam!« entsetzte sich der Staatsminister, »mit dir sollte ich das tun, was einmal ein Kaufmann mit seiner Ehefrau tat.« »Und das wäre?« fragte Schehrezad. Daraufhin erzählt der Staatsminister die Geschichte vom Esel und vom Stier, übrigens die einzige der Geschichten aus Tausend und einer Nacht (die Vor- und Rahmengeschichte ausgenommen), die nicht von Schehrezad vorgetragen wird. Ihre Moral läuft darauf hinaus, dass der Mann gut daran tut, die ihm angetraute Frau bis zur Besinnungslosigkeit zu verprügeln, wenn er will, dass diese nicht über die Stränge schlägt. Immerhin, die kluge und listenreiche Schehrezad wird nicht von ihrem Vater verdroschen. Wie wohlbekannt, hält sie den König tausend Nächte lang mit ihren verschachtelten, immer wieder an den spannendsten Stellen unterbrochenen Erzählungen vom Vollzug seiner Vergewaltigungs- und Mordgelüste ab. Schließlich das große Happy End und die feierliche Es-kam-wie-es-kommen-musste-Hochzeit der beiden. Damit könnte alles wieder von vorn beginnen: mit der Angst des Mannes vor der Gefährdung seines Besitzes, mit der rasenden Eifersucht und dem unersättlichen Durst nach Rache zur Wiederherstellung seiner Ehre.

ALLE MÜSSEN ARBEITEN – EINE BURLESKE

Etliche Kilometer landeinwärts liegt die betriebsame Hauptstadt der Provinz mit ihren gläsernen Bürohäusern, eleganten Alleen und Straßenschluchten, in denen

es nur so wimmelt von Bars und Bistros. Er sitzt gerade im Café Quodlibet und liest die vor ihm ausgebreitete Zeitung vom Tage. In ein lächerlich kleines Notizheft pokelt er den altklugen Scheinsatz: ›Durch das Buch lernt man nicht das Leben, sondern durch das Leben lernt man das Buch verstehen.‹ Er winkt den geistesabwesenden Ober herbei, um (trotz der erhöhten Temperaturen draußen) einen Caputschino zu bestellen. Die Drehtür, soeben durch ein hinausgehendes junges Dingelchen mit Sonnenbrille in Schwung versetzt, schaufelt einen enormen Schwall schwüler Luft in den Raum, die der lärmende Ventilator nun auf die verbliebenen Insassen zu verteilen beginnt. Der Kellner schneit heran und platziert eine Tasse mit dünnbrauner Brühe und einem bereits abgeschmolzenen Milchschaumkrönchen auf die Zeitung. Unter hochgezogener Braue fällt sein Blick auf das offene Notizheft. »Wozu das Buch noch lesen, wenn man schon durchs Leben schlau geworden ist?«, versucht er den Gast zu provozieren, der an seinem wässrigen Espresso süppelt. Von einer Baustelle steigt das schmerzliche Lied der Presslufthämmer auf, woraufhin der Gast in seine geblümete Marginalienkladde den tief sinnigen Aporismus notizheftet: ›Biologische Rastlosigkeit lässt sich nicht biologisch erklären.‹ Im selben Augenblick erscheint der Köbes und serviert ihm unaufgefordert ein großes Glas Leitungswasser. Der in sein Vademecum vertiefte Gast quittiert die Dienstleistung mit einem unauffälligen Nicken, während er durchs Fenster eine wohlgeformte Wade beobachtet, die augenscheinlich dem weiblichen Wesen gehört, das sich soeben aus der Bar entfernt hat. Der dienstfertige Garçon wackelt

erneut herbei, um diesmal einen groben Pott schaumigen Kakaos hinzukloppen, den der namenlose Barbesucher krächzend zurückzuweisen versucht: »Das habe ich nicht bestellt!« Der Gehilfe zeigt sich von diesem Einwand unbeeindruckt und torkelt wieder dahin zurück, von wo er gekommen war. Der Gast atmet tief durch, faltet seine Zeitung zusammen, wirft sie unter den Tisch und tunkt seine gelben Schneidezähne in den lauwarmer Muckefuck. Die ausgespähete Wade betritt nun durch ein wuchtiges Glasportal ein noch wuchtigeres Bauwerk. Der Presslufthammer wird für kurze Zeit abgesetzt und schutzlos in die Sommersonne gelegt. Der Kaffeetrinker hält seine Sudelschwarte unter Verschluss und überlegt sich weitere Scheinsätze für die Nachwelt. Er winkt dem Aufwärter wiederholt zu, doch der lässt sich (möglicherweise beleidigt) nicht mehr blicken, um das Entgelt für den Röstsaft entgegenzunehmen. Der schriftstellernde Gast schickt sich an, seinem Ideenschrein weitere tiefeschürfende Propositionen anzuvertrauen. »Im Menschen handelt die Horde«, flüstert er halblaut vor sich hin, als er den Lakai unvermittelt hinter der Theke auftauchen sieht. Dann ergreift er sein Poesiealbum und wedelt damit dem verhassten Lokalknecht unauffällig zu. Das Zechgeld wirft er in die Tasse, was ein unvermeidliches schepperndes Klingeln hervorruft. »Alle müssen arbeiten« ist auch eine schöne Sentenz, denkt er sich, indem er der Drehtür einen kräftigen Tritt verpasst. Das ist auch dem müde gewordenen Mundschenk klar, als er den Genussmittelkonsumenten hinauswanken sieht, um einer Wade nachzustellen.

Nachruf auf Frederic Brehlas

Ein Fragment

Wer Frederic Brehlas gekannt hat (aber wer hat das schon), wird sich nur wundern über den Versuch, von seinem Leben und Werk etwas zu berichten, das einer ernsthaften Überprüfung standhalten könnte. So mancher Künstler gibt dem Publikum ja gerne beiläufig zu verstehen, er habe ein halbes Dutzend Vorversionen eines Projekts verworfen oder ganze Bündel unzulänglicher Hervorbringungen erbarmungslos dem Feuer überantwortet. Da frage ich mich: Ist das mehr als eine Pose, ein koketter Gemeinplatz, mit dem man sich interessant machen will? Nicht so bei Brehlas. Er machte kein Aufhebens von seinen Vernichtungsaktionen. Bat man ihn gelegentlich um leihweise Hergabe einer bestimmten Arbeit, so musste er nicht selten eingestehen, die Sache mangelhaft gefunden und rasch beseitigt zu haben. In seinen späteren Jahren entwickelte er eine zunehmende Neigung, seine Produktion einem denkwürdigen Ideal ›wahrhaftiger Kunst‹ zu unterstellen und alles aus dem Weg zu räumen, was sich nicht hinlänglich – hinlänglich in seinen Augen versteht sich – an dieser Latte messen ließ. Vermutlich sind der Entschlossenheit, die meisten seiner Werke im wörtlichen Sinn zurückzunehmen, auch bereits uraufgeführte Kompositionen zum Opfer gefallen, ganz zu schweigen von noch nicht vollendeten wie der Oper über Ramón Llull, dem dreiteiligen Sonaten-Zyklus oder den zahlreichen Skizzenbüchern. Leider fehlen uns die nie gehörten Kanajischen Etüden für Pataphon und die für dasselbe Instrument komponierte (vielleicht auch nur konzipierte) Sphärenmusik. Aber habe ich wirklich ein Recht, dies zu bedauern?

Die Antwort auf diese Frage kann nur ›nein‹ lauten. Schließlich bin ich ein Mann der Naturwissenschaft, gehöre also zu der Sorte von Leuten, die, unbedarft in künstlerischen Dingen wie sie nun einmal sind, nicht wirklich mitreden können. Niemand wird daher erwarten, dass mein Sinn fürs Ästhetische den eines Rindviehs übersteigt oder mein literarisches Urteil anderem als der dünnen Prosa wissenschaftlicher Berichte gerecht werden könnte. Dazu passt meine allgemeine Skepsis in Bezug auf fiktionale Texte. Ab einer gewissen Länge beanspruchen sie in meinen Augen ein Quantum an Lebenszeit zu ihrer aufmerksamen Lektüre, das aufzubringen sie eigentlich nur in den seltensten Fällen verdienen. Weshalb in aller Welt sollte ich mir hirnrissige Gedanken und lächerliche Plots zumuten oder mich wochenlang in der Gesellschaft ausgedachter Figuren aufhalten, die höchstens das Niveau ihres mittelmäßigen Urhebers erreichen? Auch Autoren kochen nur mit Wasser. Deshalb lese ich meistens vorab nicht mehr als zwei oder drei beliebig herausgegriffene Seiten. Bei Nichtgefallen lege ich das Machwerk schnell wieder aus der Hand. Dazu reichen mir schon ein halbes Dutzend überflüssiger Adjektive, ein paar aufgedunsene Metaphern oder eine nichtssagende Beschreibung. Selbst bei etablierten Autoren, die von derlei Mängeln längst freigesprochen sind, erweise ich mich gelegentlich als hoffnungsloser, leicht zu enttäuschender Banause. Thomas Mann ist so ein Fall. Die Lektüre seines Doktor Faustus, worin das Schicksal des Tonsetzers Leverkühn abgehandelt wird, hatte ich früher schon einige Male begonnen, alle diese Anläufe aber rasch wieder abgebrochen und danach um Jahrzehnte

aufgeschoben. Schließlich habe ich mich, allein weil mir Frederic Brehlas immer wieder dazu riet, dennoch dazu durchgerungen, das Werk von der ersten bis zur letzten Seite zu lesen. Hier war es dann die Summe aller dabei ausgelösten Empfindungen und Assoziationen, um genau zu sein: der zwiespältige, ja geradezu widerwärtige Gesamteindruck, der es mich am Ende bereuen ließ, meine kostbare Zeit mit diesem Opus vertan zu haben. Freilich hat schon Lichtenberg, der sein und seiner Familie Brot immerhin durch Experimentalphysik verdient hat, darauf aufmerksam gemacht, dass aus einem Buch allemal kein Apostel hervorschauen könne, wenn ein Affe hineinguckt. Mir gefällt aber nicht weniger die Bemerkung Musils, von der Lektüre eines deutschen Romans müsse man sich erst einmal erholen, indem man zur Abwechslung ein paar Integrale berechnet. Dem stimme ich vorbehaltlos zu. Allerdings: Wohlwissend, dass den meisten Romanlesern diese Spielart der Rekonvaleszenz nicht zu Gebote steht, werde ich im Folgenden vorbeugend auf jede Form künstlerisch-literarischer Ausschmückung verzichten. Ich vermute, Frederic Brehlas, dem ich in seinen letzten Jahren ein Berater und in gewissem Maße auch Freund habe sein dürfen, hätte daran keinen Anstoß genommen. Im Gegenteil. Denken wir freilich an den purgierenden Eifer, dem sein Nachlass weitgehend zum Opfer fiel, und an die Furie des Verschwindens, die ihn in seinen späteren Jahren mehr und mehr beherrschte, so wäre es ihm wohl peinlich, wenn nicht gar als Verrat vorgekommen, dass am Ende sein äußerst spärlich dokumentiertes Leben und sein denkwürdiges, sorgfältig geplantes Ableben durch einen Bericht wie den hier vor-

liegenden konterkariert wird. Nach reiflicher Überlegung will ich mich daher aus Respekt vor dem Freunde darauf beschränken, der Nachwelt nur das Allerwenigste seiner Hinterlassenschaft bekanntzugeben.

NOCTURNO

Das Nocturno für Bratsche und Streicher, ein verschollen geglaubtes Werk, das Frederic Brehlas vermutlich im Jahr seines Todes komponiert hat, geriet vor einiger Zeit durch einen merkwürdigen Zufall in meine unberufenen Hände. Bedauerlicherweise handelte es sich nur um einen Stimmenauszug der Bratsche, immerhin zusammen mit einem Band, das einen Mitschnitt des kurzen Stücks ohne Einspielungsdatum und Namensangabe von Ensemble und Dirigent enthielt. Sogleich zeigte ich den Fund Hrabanus Hellenborn, dem soweit ich weiß bisher einzigen Musikologen von Rang, der dem Werkschaffen Brehlas' nennenswerte Aufmerksamkeit hat zuteil werden lassen. Schließlich ist es ihm nach sorgfältig abgleichenden Studien gelungen, aus der Tonaufzeichnung und dem handschriftlichen Stimmenauszug der Bratsche eine Partitur des Nocturno zu rekonstruieren. Auch wenn es sich womöglich nur um ein Nebenwerk handelt, möchte ich hier den Kommentar einschalten, den Hellenborn der Partitur des Nocturno zur Archivierung beigelegt hat. Hier sein Bericht:

»Der Satz für die Streicher ist akkordisch angelegt, in breiten Klangflächen mit changierenden Hell-Dunkel-Übergängen. In Pausen, in die hinein der Streicherklang

mehrfach weich abebbt, erhebt die Bratsche ihre deutlich konturierende Stimme im wahrsten Sinn des Wortes. Ich zähle neun solcher Erhebungen. Zu Beginn hören wir den dunkelrauh schwellenden Ton der leeren C-Saite, von dem aus in Quintenstufen zügig zwei Oktaven aufwärts durchschritten werden. Noch vier weitere Male hören wir ähnliche Anstiege, stets gefolgt von sanft abklingendem Gefälle. Dann, nach einer Pause und ziemlich genau in der Mitte des Stücks, reiben sich gegeneinander versetzt Streicherfläche und Bratsche in einem süßen, überaus fein gesponnenen Piano aneinander. Es folgen, über tief grollenden Bässen, mehrere Aufschwünge der Bratsche, die in hoher Lage angekommen dort vibrierend verharren. Die Aufstiege danach werden von Mal zu Mal schwächer und flacher. In einer Art von Reprise verkürzt sich der anfängliche Quintschritt zur Quarte vom tiefen c aus, dann zur Terz und schließlich zur Sekunde. Das lang anhaltende d der Bratsche, mit dem das Stück endet, mündet diminuierend und ohne hörbares Abbrechen in völliger Stille. – Weit davon entfernt, Nocturno eine eindeutige Interpretation unterlegen zu wollen, möchte ich gleichwohl auf einige Beobachtungen aufmerksam machen, an die sich Konjekturen und erste Ansätze zu einer (mit aller Vorsicht zu entwickelnden) programmatischen Deutung anschließen könnten. Grundsätzlich hat eine als Nachtstück bezeichnete Komposition zumindest etwas von einem Programm, und der Eindruck bei gerade diesem Nocturno drängt sich auf, dass es mit seinem wiederholten Ansteigen, Innehalten und Abklingen die Zeit zwischen einer früheren und einer späteren Stille interpoliert. Unwillkürlich assoziiere ich eine mitternächtl-

che Unterbrechung des Schlafs, während der ein unentwirrbares Gemisch aus Bildern und Gedanken vorüberzieht, bis den Wachträumer erneut der Schlaf übermannt. Wieviel Zeit vergeht zwischen Aufwachen und Einschlafen? Die mir ausgehändigte Tonaufzeichnung dauert genau 4'20". Könnte es sein, dass Brehlas die 4'33" von John Cage's Tacet hat füllen wollen? Die Geringschätzung ist ja bekannt, die er diesem Schlüsselwerk der Neuen Musik entgegenbrachte, sah Brehlas doch im künstlerisch inszenierten Schweigen so etwas wie eine schulmeisterliche Anmaßung, ja geradezu ein Sakrileg. Für ihn bestand die Aufgabe des Komponisten keinesfalls darin, Stille zu produzieren (über die das Publikum dann in tiefsinnige Gedanken fallen soll). Die natürliche Stille hatte für ihn existentiellen Charakter, als etwas Ungeschaffenes, Vollkommenes und auch vollkommen Friedvolles steht sie für die Totenstille vor unserer Geburt ebenso wie für die nach unserem Leben. Da ist der Hinweis vielleicht von Interesse, dass das Nocturno aus 58 Takten besteht, zahlenmäßig exakt das Lebensalter in Jahren, das Brehlas erreicht hat.«

Es ist gut möglich, dass das Nocturno Frederics vorletzte Komposition ist, ein sanft und lyrisch gestimmtes Intermezzo zwischen den so ganz und gar anders gearteten Werken davor und seinem letzten, jenem Gipfelpunkt, in dem nicht nur Kunst und Kunstbegriff, sondern auch die Person des Künstlers selbst künstlerisch, wenngleich unwiderruflich und vollständig auch im physischen Sinne liquidiert werden. Ich kann mir daher gut vorstellen, dass die Umstände von Interesse sind, die für Frederics

schicksalhafte, ich möchte sagen tragische Hinwendung zur Musik bedeutsam, wenn nicht sogar letztlich ausschlaggebend waren.

DOLF, DER JUGENDFREUND

Während der letzten drei Schuljahre vor dem Abitur war Frederic Brehlas mit einem gewissen Rudolf Bernd Fallers befreundet, der von allen Dolf gerufen wurde, ein etwas verwahrloster Sitzenbleiber, der keine Gelegenheit ausließ, im Unterricht durch Clownerie aufzufallen und seine Mitschüler durch provokante Späße zu unterhalten. Bis zuletzt hatte dieser Dolf bei den Lehrern begreiflicherweise einen schweren Stand, obwohl er sich in der engen Beziehung zu Frederic allmählich in eine andere, durch geistige und musische Erlebnisse geprägte Richtung entwickelte. Die beiden lasen gemeinsam Nietzsche, den sie zu verstehen glaubten, sie besuchten Ausstellungen avantgardistischer Kunst, absolvierten ihren ersten Opernbesuch des Tristan und fuhren in den Ferien, auf den Spuren Rilkes gewissermaßen, zu einem einwöchigen Aufenthalt nach Paris. An Wochenenden und langen Abenden erörterten sie die heimtückischen Rätsel von Mythos, Religion und Philosophie, und der Dunstkreis, den sie sich auf diese Weise selber geschaffen hatten, ließ sie glauben, sie seien zwei ganz besondere Gesellen, denen es gegeben sei, sich unkonventionell, schnörkellos und gleichsam hemdsärmelig in den Reichen des Geistes und der Kunst zu bewegen. Dolf rief längst kein Aufsehen mehr hervor, indem er Papierflieger von der Hinterbank abschoss. Aber eines Tages überraschte er vor Beginn

der ersten Unterrichtsstunde mit der lauthals verkündeten Behauptung: »Ich bin Jesus«. Frederic war ziemlich verärgert über diese platte Torheit, die anderen Mitschüler aber nur belustigt, und das erst recht, als Dolf allen Ernstes auf seiner These beharrte.

Jesus zu sein hielt ihn freilich nicht davon ab, die ihn interessierenden Bücher von den Regalen der Buchhandlungen ohne Umschweife abzuräumen, in den weiten Taschen seines Parkas verschwinden zu lassen und mit ihnen an der Kasse vorbei das Weite zu suchen. Auch begann er eifersüchtige Gefühle auszubrüten, als Frederic einen Tüftler namens Fritz Vossler kennenlernte, der schon etliche Jahre daran arbeitete, aus dem Pataphon ein konzerttaugliches Instrument zu machen. Frederic, der bis dahin sein musikalisches Talent nur hin und wieder in Anspruch genommen hatte, zeigte nun mehr und mehr Ehrgeiz und Ausdauer auf diesem Gebiet. Dolf, der nicht im geringsten am Pataphon interessiert und in musikalischen Dingen im Grunde völlig unbedarft war, betrachtete diese Entwicklung Frederics mit wachsendem Argwohn. Mehrmals ließ er sich spontan einfallen, ihre unter Druck geratene Freundschaft aus fadenscheinigen Gründen aufzukündigen, um dann regelmäßig nach zwei, drei Wochen reumütig um Wiederaufnahme zu bitten. Schließlich kam es dann aber doch zur endgültigen Zerrüttung ihres Zweierbundes, nachdem Dolf erklärt hatte, mit drei Jahren Freundschaft sei das rechte Maß gerade voll – man könne es doch an der Beziehung zwischen Nietzsche und Wagner exemplarisch sehen. Vermutlich sah er sich selbst in Analogie zu Nietzsche, der seinem postumen Dasein eine morbid-tragische Note verliehen

hatte, indem er sich geistig und nervlich zusammenbrechend für den Gekreuzigten erklärte. Offenbar schien Frederic demnach die Rolle Wagners zugehört.

»Zumindest kein kränkliches Würstchen«, schrieb dieser dem scheidewillenden Freunde auf einer Postkarte mit dem Konterfei des Komponisten, »sondern ein willensstarker, hemmungsloser Egomane, der sich selbstbewusst als Zentralgestirn einer erneuerten theatralischen Kunst in Szene gesetzt hat – ganz wunderbar! Ich nehme an, mein lieber Ex-Freund. Lebwohl!«

Die Freunde von ehemals gingen nun endgültig getrennte Wege, beäugten sich nur noch bei seltenen Gelegenheiten mit einer gewissen Restneugierde und aus sicherer Distanz. Es überraschte Frederic ganz und gar nicht, dass Dolf in Windeseile das beherzte Freidenkertum ihrer Jugendjahre über Bord warf und sich der orthodoxsten Fraktion des Katholizismus andiente. War er schon nicht der wahrhaftige Jesus, so doch zumindest der fromme Schützling einer gewissen Baronin Selma von Holzweg-Waldeshausen, die er seine »Alma Mahler« nannte (vielleicht auch »Mater«, wenn man bedenkt, wie wenig seine leibhaftige Mutter ihn liebend genährt hatte). Auf den Soireen der Baronin konnte er nun alles einüben, was die von ihm angestrebte Rolle eines klerikal verbandelten Konformisten in den Hochkaräterkreisen moderner Ethikkommissionen erforderte.

Der Kontrast zu Frederic hätte nicht größer sein können. Ihn hielt der musikalische Dämon gefangen, machte einen Sklaven aus ihm und setzte ihn Torturen aus, die – wie wir nun wissen – sein Leben frühzeitig be-

endeten. Seine kompromisslose Leidenschaft als Künstler trieb ihn in eine Verweigerungshaltung und Negativität gegenüber allen Kunst- und Lebensformen, die freiwillig oder notgedrungen bereit sind, ihren Frieden mit dem Alltagsbetrieb menschlicher Existenz zu machen.

NOCH FÜNF MINUTEN

Es geschieht immer wieder, dass Bergsteiger, Rennfahrer und Zirkusakrobaten ums Leben kommen, während sie ihr heikles Metier ausüben. Zurecht wird unterstellt, die Risiken seien allseits bekannt; man bedauert den Vorfall, ist aber nicht wirklich überrascht. Anders bei künstlerischen Tätigkeiten. Wenn – selten genug – ein Maler beim Malen, ein Dichter beim Dichten stirbt, vermutet man die Gründe doch anderswo, vielleicht im Alter, in einer Krankheit, im übertriebenen Suff, in halluzinogenen Drogen. Tatsächlich zeigt aber das Beispiel des Tonsetzers Frederic Brehlas, dass die Verwirklichung eines Kunstwerks mit dem Ableben seines Urhebers unmittelbar und ursächlich – gewissermaßen ipsofaktisch – zusammenfallen kann.

Die fraglichen Ereignisse fanden an einem Abend im August des Jahres 2012 in der Werkhalle eines stillgelegten Gewerbebetriebs statt. Erschrockene Zeugen des Geschehens hatten sogleich die Polizei verständigt, die nach nicht einmal zehn Minuten mit vier Beamten zur Stelle war. Als schließlich auch Kriminalhauptkommissar Leo Küppers eintraf, hatten diese das Gelände um den Tatort bereits abgesichert und neugierige Gaffer auf die Au-

ßenseite der Absperrung gedrängt. Eine aufgeregte Frau mittleren Alters – es handelte sich um Elinor Castello, ihres Zeichens Musikkritikerin beim ›Rheinischen Heli-kon‹ – wurde zu Küppers durchgelassen. Sie überreichte ihm ein Päckchen, das in der tiefstehenden Sonne so kupferrot glühte wie die Ziegel des alten Gemäuers. Brehlas hatte es ihr vor Beginn der Veranstaltung anvertraut. Begreiflicherweise vermutete sie nun, es wäre ratsam, den ominösen Gegenstand einer polizeilichen Untersuchung zu überantworten. Küppers bedankte sich kühl und diskret mit einem angedeuteten Kopfnicken, ließ ihre Personalien aufnehmen und deponierte das Päckchen vorsichtig in einem metallenen Transportbehälter.

Das Weitere kann ich hier abkürzen. Der Inhalt erwies sich als ebenso harmlos wie aufschlussreich: ein Bündel Kladden mitsamt einem Begleitschreiben. Offen gestanden bin ich als sein Freund und Vertrauter erleichtert, nicht Zeuge dieses Abschieds geworden zu sein, befand ich mich doch auf einer mehrwöchigen Auslandsreise. Andererseits werde ich bis heute das Gefühl nicht los, dass Frederic absichtlich gerade diesen Zeitraum für sein finales ›Werk‹ genutzt hat. Was diesen Punkt angeht, kennt meine Bestürzung keine Grenzen.

Erst nach Abschluss der etliche Monate dauernden Untersuchungen wurde mir der auf feinstem Zerkall-Bütten geschriebene Begleitbrief von der Kripo vorgelegt. Darin bestätigt Frederic, er habe sich bei vollem Verstand und aus freien Stücken zu der tödlichen Kunsttat entschlossen. Die Erklärung dazu finde sich in den Kladden. Ich werde namentlich genannt und gebeten, diese

zu verwahren und zu publizieren. Dem werde ich zweifellos nachkommen, behalte mir aber eine angemessene Zeit für die herausgeberische Bearbeitung vor, die nun einmal für eine Veröffentlichung unabdingbar ist. Über den Wahrheitsgehalt und die Bedeutung dieses Nachlasses wird die darin immer wieder angesprochene Nachwelt zu urteilen haben.

*

Einen summarischen Überblick will ich immerhin an dieser Stelle schon einmal wagen. Brehlas erzählt von seinen Künstlerträumen in der Kindheit. Er liest nicht, aber er malt und zeichnet. Immer mehr bemerkt er an sich selbst, dass ihm die Geduld fehlt. Die Ölfarben vermanscht er leicht zu einem grauen Scheps, auf dem sich nicht mehr weitermalen lässt. Nun, später wird er noch malen, aber Kopien von Bildern, die ihm gefallen, oder Bilder, die Motive dieser Bilder verwenden und abwandeln. Irgendwann hat er klar erkannt, dass er kein Maler ist und wendet sich der Musik zu. Als die Jugendfreundschaft mit Rudolf Fallers zerbricht und mit diesem sich auch die philosophischen Nebel verflüchtigen, stürzt er sich Hals über Kopf ins Komponieren. Er beginnt mit ›reiner‹ Musik, Reihentechnik, hochdissonanten Werken, aber es bleibt ihm nicht verborgen, dass dies alles ›l'art pour l'art‹ ist. Die von führenden Vertretern der Avantgarde immer wieder behauptete historische Zwangsläufigkeit oder innere Notwendigkeit dieser Richtung erscheint ihm zunehmend als unhaltbares Argument. Die kombinatorische Synthese, die beinahe überall in der Kunst sich ver-

breitet, erscheint ihm als Leerlauf des Sinn- und Bedeutungslosen, wenngleich wunderbar geeignet, zahlreiche Werke zu produzieren (was schon Raimund Lull wusste). Brehlas schwenkt immer mehr zu dem Verfahren über, mit ungewöhnlichen klanglichen und kompositorischen Zumutungen die Hörer zu schockieren – verstanden als Aufrüttelung ihres spießigen, bourgeoisen Bewusstseins in einer heillos verderbten Welt. Stockhausens Gesang der Jünglinge im Feuerofen wird in der Schmerz Wirkung weit übertroffen durch Brehlas ›Foltersonate‹, komponiert aus den entsetzlichen Schreien zu Tode gequälter Menschen. Die Welt ist schlecht, die Welt ist böse, und alle Spießer, Banausen und bildungsbeflissenen Amateure müssen es wissen – und zwar durch drastisch leidvolle Wahrnehmungsprozesse, die man ihnen aufzwingen muss. Brehlas liest Adorno und glaubt, die dialektisch-aufklärerische Aufgabe der zeitgenössischen Musik liege wesentlich in der Verweigerung, ja in der Beinahe-Unmöglichkeit, sie hörend zu ertragen. Er liefert zahlreiche weitere Belege dafür: sein ›Purgatorium für acht LötKolben, vier Schneidbrenner und zwei Flammenwerfer, begleitet von einem Chor vierzehn entblößter Engel‹ sowie die zweistündige ›Rhapsodie für zwölf Stalinorgeln‹.

Als Einwände gegen diese »kakophonischen Gewaltorgien« (so ein prominenter Musikkritiker) erhoben werden, packt ihn ein Gefühl kalter Verachtung, das er in einer ›Fantasie für Violoncello und Vomitorator‹ herauslässt. Seinen Spott lädt er ab in einer ›Kammersinfonie für einen Dirigenten allein‹. Dass hier ein Dirigent ohne Orchester zwanzig Minuten lang auf seinem Podest die übliche Gymnastik aus Verrenkungen, Fratzenschneiden

und schweißtreibendem Gefuchtel solo vorzuführen hat (und das nach einer exakt festgelegten Choreografie), das hat ihm der Musikbetrieb niemals mehr verziehen.

Allmählich kommt Brehlas in seiner isolierten Lage zur Besinnung und – so glaubt er jedenfalls – zu nennenswerten Einsichten in die Musik, ja Kunst überhaupt. Er stellt heraus, dass modernes Künstlertum vor allem darin besteht, sich erst einmal selbst als Künstler zu erklären und die eigenen Hervorbringungen in den Mittelpunkt zu stellen; nicht selten werden ergänzend dazu die Werke anderer herabgesetzt oder in Frage gestellt. Alles Herkömmliche ist auszusondern. Also weg mit den Klängen traditioneller akustischer Instrumente, weg mit der menschlichen Stimme (es sei denn als Schrei, Röcheln, Lallen, Blöken), und schließlich »weg mit den Sonaten« heißt es stellvertretend für alles Überlieferte. Nichts davon verschwindet allerdings so richtig und gründlich, denn die Künstler müssten dazu ja freiwillig von der Bühne abtreten. Aber genau das tun sie natürlich nicht! Da stehen sie und verkünden, die letzte Leinwand sei bemalt, das letzte Sonett sei geschrieben, der letzte schöne Ton sei verklungen ... Am Ende steht für Brehlas fest: Das, was vor allen Dingen verschwinden muss, ist der Künstler. Es gibt ihn *de facto* ja ohnehin nicht. Hat Beuys nicht auch gemeint, jedermann sei Künstler? (freilich ohne dass dieser Jedermann das jemals von sich behaupten dürfte). Als die New Yorker Zwillingstürme in Feinstaub zerfallen und Stockhausen dieses ›Happening‹ als das größte Kunstwerk aller Zeiten ausruft, weiß Brehlas, was die Stunde geschlagen hat. Er glaubt nicht, dass dieser tödliche Anschlag so abgelaufen ist, wie es die of-

fizielle Verschwörungstheorie bis heute wahr haben will. Trotzdem war auch für ihn das Ereignis überaus faszinierend. Er entwickelt den Plan, ein kleines Gebäude zu sprengen und dabei sein Leben zu beenden. Dieses ›Opus finale‹ der Kunst nennt er ›Noch fünf Minuten‹. Er kündigt eine Aufführung in einem ausrangierten Gewerbegebäude am Stadtrand an. Ein kleines Publikum wird sich aller Voraussicht nach schon einfinden. Er legt einen Koffer auf den Tisch und erklärt der erstaunten Versammlung, es befände sich darin ein Sprengsatz. Die Leute kennen solche Mätzchen natürlich schon aus den täglichen Nachrichten. Es wird wahrscheinlich viel und kennerhaft gelächelt werden, weil alle glauben, das sei der übliche Scherzschocker eines durchgeknallten Künstlers. Brehlas sagt aber die Wahrheit. Sein ernstes Drängen und die wiederholt vorgetragene Behauptung, der Koffer gehe in fünf Minuten hoch, bewirkt immerhin, dass das Publikum – so glaubt es jedenfalls – das Spiel der Kunst wohlwollend und amüsiert mitspielt. Sobald dafür gesorgt ist, dass alle Besucher draußen sind, folgt die Explosion, die Brehlas in den Tod reißt. Die Außenstehenden, von denen niemand zu Schaden kommen soll, dürfen dann erwartungsgemäß überrascht und bestürzt sein. Die Kunst sagt nun die Wahrheit, die Kunst macht plötzlich Ernst; mein Gott – sie macht auch und vor allen Dingen Ernst damit, dass es sie im Grunde nicht mehr gibt, und das schon seit langem, aber in diesem Augenblick unwiderruflich und endgültig: – durch das letzte bedeutende Werk eines aufrichtigen Künstlers, das seinen Namen verdient.

Postskriptum 2018. – Im Herbst des Jahres 2011 bat Elinor Castello, damals eine maßgebliche journalistische Kraft in der Redaktion des ›Rheinischen Helikon‹, Frederic Brehlas um zwei oder drei Interviews zur aktuellen Lage der Kunst. Man wusste, wie sehr Brehlas in den letzten Jahren damit gegeistert hatte, Anfragen welcher Art auch immer nachzugeben. Umso mehr war man überrascht, von ihm eine Zusage zu erhalten, an die er nicht einmal besondere Bedingungen knüpfte. Als noch weitaus erstaunlicher aber ist zu werten, in welche Richtung sich diese Interviews entwickeln sollten. Es blieb nämlich nicht bei den ursprünglich angesetzt drei Terminen in der letzten Woche des Oktobers 2011; vielmehr weitete sich der Kontakt am Ende in eine Reihe beinahe wöchentlich stattfindender Gespräche aus, die erst in den Sommermonaten des schicksalhaften Folgejahres 2012 abgeschlossen wurden.

Zwei Jahre nach Brehlas' Tod ist der ›Rheinische Helikon‹ an mich mit der Bitte herangetreten, die zwischenzeitlich angefertigten Transkriptionen der akustisch aufgezeichneten Interviews zu sichten und herauszugeben. Das mir damit entgegengebrachte Vertrauen deute ich, als Brehlas' Freund und Wegbegleiter, nur zu gerne als eine gleichermaßen ehrenvolle wie willkommene Aufgabe. Sie bestand zu nicht geringem Teil darin, eine Auswahl von Texten zusammenzustellen, die das Wesentliche dessen widerspiegeln, das Brehlas zu einzelnen Künsten zu sagen hatte, vor allem aber über Kunst im Allgemeinen und ihr Verhältnis zu Wahrheit und Erkenntnis. Frau Castello, die den ›Rheinischen Helikon‹ schon

2013 verlassen hat, half mir ungeachtet dessen bereitwillig bei diesem Vorhaben durch subtile Auskünfte zu der Atmosphäre und anderen Unwägbarkeiten der Interviews, die den Transkriptionen naturgemäß nicht zu entnehmen sind. Dafür sei ihr an dieser Stelle mein verbindlichster Dank abgestattet.

Es versteht sich von selbst, sei hier aber sicherheitshalber ausdrücklich betont, dass das in den Interviews Geäußerte ausschließlich die Gedanken und Meinungen Frederic Brehlas' wiedergibt. Die Interviewerin, der ›Rheinische Helikon‹ und der Herausgeber machen sich mit ihrer Veröffentlichung diese Ansichten keinesfalls zu eigen.

In meinem ›Nachruf auf Frederic Brehlas‹, einem Kapitel meiner 2016 in erster Fassung erschienenen *Lesezeiten*, werden (wenn auch fragmentarisch) Ereignisse und Motive geschildert, die mit dem Freitod des Musik schaffenden Künstlers, Vor- und Nachdenkers in bedeutsamem Zusammenhang stehen. Vor allen Dingen hat Brehlas sich darum verdient gemacht, die anmaßende Ironie der modernen Künste wirksam außer Kraft zusetzen, sie sogar exemplarisch und regelrecht, nämlich durch ein definitiv ›letztes‹ Kunstwerk – ein *opus finale* im wörtlichen Sinn – zu vernichten. Die folgende Passage (aus einem Brief an mich vom 7. April 2006) scheint dies andeutungsweise vorwegzunehmen:

Die zahllosen Beschimpfungen und süffisanten Verabschiedungen des Sonetts, in Gestalt eines Sonetts versteht sich, öden mich mächtig an. Lächerlich! Die ›Kritiker‹ kamen letztlich alle nicht

los vom Sonett. Wieso eigentlich? Die Antwort ist einfach. Hätte man diese Form tatsächlich bedrögt, fehlte doch ein Gegenstand, an dem der auftrumpfende Nihilismus sich austoben kann. Also festhalten und draufschlagen. So funktioniert die ganze moderne Kunst. Die Hersteller von zeitgenössischer Musik etwa wissen ganz genau, wann und wo und vor allem *dass* sie ihre Hörer ganz beträchtlich langweilen, irritieren, ja vor den Kopf stoßen. Auch wissen sie, dass kein Mensch auf dieser Welt danach verlangt, ihre Werke wieder und wieder anzuhören, wie das etwas bei einer Violinsonate von Mozart oder einem Choral von Bach der Fall ist. Der moderne Hörer sitzt im Konzertsaal und lässt das kakophonische Spektakel geduldig über sich ergehen; er klatscht (denn wer will schon den Anschein des spießigen Banausen riskieren), er äußert sich in der Pause zur ›Interessantheit‹ und zu den klanglichen ›Reizen‹ des Vernommenen, und Ähnliches mehr – kurzum: Man unterwirft sich dem allgemeinen Kunstdiktat von Seiten der selbsternannten Künstler und Kritiker-Adlanten aus ihrer Entourage. Aber ganz gewiss möchte er das Gehörte *nicht noch einmal hören!*

Wenn sich jedoch der ›Künstler‹ in die Luft sprengen würde, wohlgemerkt nach vorheriger Ankündigung dieses »Happenings« als Kunstwerk, so verharrte er nicht mehr in der albernen Pose des ewigen, ohnehin nur mit Heißluft operierenden Revoluzzers, würde er vielmehr seiner Mitwelt beweisen, *dass die Kunst wahrhaftig an ihr Ende gelangt ist.* Aus der Ironie, die ihn zu nichts verpflichtet und alles in der Schwebe lässt, würde dann Ernst, sozusagen blutiger

Ernst. Vielleicht ist dies die einzige Methode,
wieder menschlich zu werden...

Eine unfreiwillige, geradezu schmerzlich waltende Ironie im Lauf der Dinge zwingt mich hier zur abrupten Aufgabe des vielversprechenden Vorhabens, dem dieses Vorwort eigentlich gewidmet sein sollte. Der Grund: Sämtliche Unterlagen der bereits weitgehend fertiggestellten Publikation sind aller Wahrscheinlichkeit nach abhanden gekommen: die Bandaufnahmen, die Transkripte und meine darauf aufbauende Verschriftlichung der Gespräche. Frau Castello hatte sich bereit gefunden, vor der Drucklegung noch einmal eine abschließende Durchsicht vorzunehmen. Nun aber sieht es so aus, als sei sie an einen unbekanntem Ort gezogen. Eine Nachricht hat sie nicht hinterlassen, es gibt nicht einmal die geringste Spur von ihr. Den Behörden gilt sie inzwischen als vermisst, und die Chance, ihre Interviews mit Brehlas wiederzufinden, schwindet mit jedem weiteren Tag ihrer Abwesenheit.

Klumpen, Späne, Splitter

Buntes Allerlei aus der Fabrik des Nichts

Für die lyrische Rede entscheidend ist die Grenze zwischen dem Sagbaren und dem Unsagbaren. Was sich sagen lässt – und das soll heißen: klar und deutlich sagen –, ist im abendländischen Denken in einem Jahrhunderte währenden zähen Ringen und Abringen letztendlich und unwiderruflich dem wissenschaftlichen Denken zugefallen, das es auch niemals wieder preisgeben wird.

Die Methode der Wissenschaft ist die einer sukzessiven Prüfung durch Logik und Erfahrung. Die überprüfbar wahre Aussage heißt Erkenntnis und beruht darauf, dass ihre logischen Bestandteile (die Namen, Begriffe, Beziehungen, etc.) *Bedeutungen* besitzen. Der Prozess als ganzer lässt sich als der einer (im doppelten Wortsinn) *enttäuschten* Erkenntnis beschreiben. Sie enthält immer weniger falsche, »täuschende« Elemente – gibt aber auf die dem *Daseinsrätsel* entspringenden Fragen und die damit verbundene Sinnsuche keine befriedigende Antwort. Das ist nun auch im gewöhnlichen Sinn des Wortes enttäuschend. Die Mathematik steht am Ende dieses Purifikationsvorgangs und kann sich letztendlich nicht der Selbsterkenntnis verschließen, dass sie über die äußere Wirklichkeit nichts aussagt. Ihre »Bedeutung« liegt vielmehr in ihrer Rolle und Funktion als abstrakte Wissenschaft der Begriffsformen und als einer Dienerin realwissenschaftlicher Disziplinen. Diese wiederum nutzen die Mathematik ergänzend zu ihren gegenstandsbezogenen Verfahren – Experiment und begriffliche Modellierung zählen darunter an erster Stelle – auch zur präziseren Abgrenzung des in ihrer Domäne *Sagbaren*.

Das hinter der Daseinsfrage allgegenwärtig verborgene *Unsagbare* ist *per se* einer wissenschaftlichen Bearbeitung nicht zugänglich. Gleichwohl bildet es einen großen, zunächst unausgefüllten und bisweilen geradezu bodenlosen mentalen Raum, in den Mythos, Religion und Philosophie von jeher eingedrungen sind. Von seiner Idee her ist das Unsagbare nicht durch Bedeutungen repräsentierbar, sondern bestenfalls durch *Andeutungen* in der einen oder anderen Teilhinsicht namhaft zu machen. In einem gewissen (hier in größter Allgemeinheit und Weite zu fassenden) Sinn ist der Modus des damit verbundenen Sprechens der einer *Evokation*. Die Sprache der Lyrik wurzelt wesentlich in diesem ästhetischen, d. h. die anschauliche Erscheinung formenden Modus, wenn auch nicht ausschließlich. Mythisch-religiöses Leben nutzt bestimmte Rituale (z. B. die Liturgie in der christlichen Messe) als ihre Form der Evokation.

Zweischneidig ist die Rolle der Philosophie. Metaphysik und Ethik kreisen um die Daseinsfragen und wollen doch dabei wissenschaftlich sein, d. h. sich von mythischen Vorstellungen befreien, religiöse Glaubensbekenntnisse nicht zu ihrer Bedingung machen (auch nicht in verkappter Gestalt) und – mindestens der Absicht nach – sich in ihren Äußerungen nicht auf naturgemäß vage Andeutungen beschränken. Doch längst gehören die *sagbaren Bedeutungen* den eigentlichen Spezialwissenschaften – ein historisches Faktum, das die Philosophie sich schwer tut anzuerkennen. Erkennt man es aber rückhaltlos an, so ist in der Philosophie, wo sie mehr sein will als historisierende Rückschau auf ihren schmerzlichen Werdegang, weitgehend eine misslungene

Form von »Begriffsdichtung« zu sehen. Nicht Fisch und nicht Fleisch, bleibt die Philosophie schon in dem Sinn enttäuschend, dass sie sich in ihren eigenen Begriffsbildungen und Erkenntnisansprüchen ständiger Täuschung nicht entledigen kann. Der postmoderne Versuch, Mythen, archaisches Denken und Religion wieder in ihre autochthonen Rechte einzusetzen und sie der wahrhaft enttäuschten, aber freilich auch enttäuschenden Erkenntnis der Wissenschaften als alternative Erkenntnisformen entgegenzustellen oder beizumengen (weil dies angeblich berechtigt sei angesichts des vermeintlichen Versagens der Wissenschaft, zumal der methodologisch reflektierten Erkenntnissuche, die nie das findet, was die Welt im Innersten zusammenhält) – dieser alte und immer wieder versuchte Anlauf ist zum Scheitern verurteilt. In der Form etwa, in der ihn Paul Feyerabend unternimmt, ist er nichts anderes als eine infantile Form von Hybris.

Das Unsagbare bleibt somit beinahe ganz außerhalb des beweisbaren oder überprüfaren Wissens, mit dem es die Wissenschaften zu tun haben. In diesem Sinne ist es esoterischer Natur und könnte einfach als Unsinn bzw. als sich einer Befassung durch den menschlichen Geist entziehend abgetan werden. Doch drängen sich auch bei einer solchen Haltung die alten metaphysischen Fragen, vor allem die das Rätsel unserer zeitgebundenen Existenz betreffenden, immer wieder und mit ungebrochener Kraft in den Vordergrund. Nach meiner Auffassung kreist die lyrische Rede um diesen thematischen Kern. Die Zeit, als unser Schicksal, ist der wesentliche Teil dieses dunklen, aus relativem Wissen und absolutem Nichtwissen gemischten Geheimnisses.

Die Künste der Moderne glaubten ihren Kulminations- und Wendepunkt gefunden zu haben, als man sich im freien Besitz von ›Elementen‹ wähnte, welche die Rolle kleinster Bausteine übernehmen, aus denen der Schaffende sein neues Werk kreieren sollte. Es ist die *Idee des emanzipierten Materials*, die hier auftaucht und von da an im Brennpunkt der Betrachtung steht. Zwischen Künstler und Material, ein Material aus spezifischen Elementen, steht nun nicht mehr irgendeine historisch entwickelte oder vorgeprägte Bedeutung, keine Religion oder Metaphysik, keine romantische Gefühlswelt mit ihren dem ›Unendlichen‹ entgegenschwärmenden Individuen. Der Schaffende erkennt vielmehr nur noch die radikale *Eigengesetzlichkeit* der materialen Sphäre an. Schon ein flüchtiger Blick darauf lässt sie chaotisch, zumindest äußerst unübersichtlich erscheinen.

Dieses Durcheinander, diese ungeordnete Beliebigkeit will und muss der Künstler aber nun durch *eine von ihm zu entwickelnde* Ordnung der Kunst überwinden, durch die Strukturen eines neuen Werks – er wird zu so etwas wie einem Demiurgen. Paul Klee berichtet in seiner Schrift *Über die moderne Kunst* beredt von seinen Experimentalserien, in denen er alle nur denkbaren »Teiloperationen« (reine Zeichnung, reine Helldunkel-Malerei, farbig-komplementäre Malerei, total farbige Malerei, etc.) »kombinierend und wieder kombinierend ... unter möglichster Wahrung der Kultur des *reinen Elements*« zur »Synthese« zu bringen suchte. Schon Monet ist ein Vorläufer derlei systematisch ›forschender‹ Mal-

studien, denkt man etwa an seine Heuschöber und Kirchenportale, deren Erscheinungsbild er bei variierender Licht- und Wettersituation eingefangen hat.

Die Gesetze, auf die der Künstler sich beruft, kann er allerdings nicht mehr von absoluten höheren Ordnungen ableiten, die anderweitig vorgegeben sind; er muss sie allein dem neuen Material selbst und dessen Elementen ablauschen. Aber wie? Hier regt sich verständlicherweise der Verdacht des Publikums. Der Künstler wehrt sich, selbstbewusst; anmaßend wie er ist und hier in der Tat auch sein muss, lässt er die Unberufenen und Zweifler wissen, etwas in Himmels Namen anderes als Kunst könne doch ein Künstler gar nicht im Sinn haben. Was anderes denn bringt ein Maler hervor als Bilder, ein Komponist als Musik, ein Dichter als Dichtung? Ein gleichsam angeborenes Recht auf Vertrauenswürdigkeit wird hier eingefordert, auch wenn man eigentlich nicht so recht weiß auf welcher Grundlage. Notwendigkeit, sagt der Künstler, »innere Notwendigkeit« (Kandinsky) nämlich sei das Maß, das Kriterium, nach dem sich alles richtet in jenen neuen Werken, die keinen Baum an einem Fluss, sondern einen gelben Kreis an einem roten Fleck zeigen. Das Problem, ein Werk gesetzmäßig festzulegen, ist dabei umso größer, je kleiner die Elemente dimensioniert sind, je bruchteilhafter somit die zu verwendenden Mikrostrukturen ausfallen, deren Zusammenhang ein irgendwie noch fassliches Kunstwerk ergeben soll.

In der Musik etwa gab man zunächst das überlieferte harmonische Funktionssystem auf, das jede Generation von Komponisten ein Stück weiter gelockert, geweitet und am Ende eben ganz verlassen hatte. Dann kam

das theoretisch übergestülpte Dogma der Zwölftonmethode (Schönberg, Webern), das schon Mühe hatte, die unglückliche Idee seiner Reihenbildung als Notwendigkeit stiftendes Gesetz aus dem vermeintlich naturwüchsigen »Material« der Klänge zu rechtfertigen. Schließlich landete man in einer verödeten Wüste bedeutungsloser Sandkörner, der reinen Sinusschwingungen, aus denen der Musiker-Demiurg eine »Neue Musik« nun erschaffen musste.

Dieser Standpunkt, so anmaßend er in Erscheinung trat und in seinen Spätausläufern immer noch glaubt auftrumpfen zu können, ist künstlerisch zutiefst fragwürdig. Ein Bildhauer etwa hatte ursprünglich die Idee einer Gestalt und schuf sie als Ideal nach der Natur. Aber auch dann, wenn er sich um eigenwillige Konzepte bemühte, sagen wir aus ›Abstraktionen‹ gewonnene, kühne Formen, welche die Natur nicht hervorbringt, so arbeitete er sie aber immer noch aus zusammenhängenden Klumpen von Materie: aus einem Marmorblock, aus einem Stück Holz, aus geschmolzenen und wieder erstarrten Konglomeraten oder aus Objekten, die er verändert, zerschneidet, verklebt, bemalt, usw. Käme er aber jemals auf den abwegigen Gedanken, er solle oder könne auch nur mit qualifizierter Absicht und hinreichender Kontrolle sein bildnerisches Werk aus einzelnen Molekülen zusammenfügen? Man kann es versuchen; auch im Chemielabor ließen sich neue Stoffe synthetisieren und zu bildnerischem Material deklarieren; auch der moderne Poet kann hergehen und ›Texte‹ aus Buchstaben zusammenstellen. Sie alle, die das unter dem Banner künstlerischen Schaffens versuchen, müssen aber erklären, nach

welchen Gesetzen die so geschaffenen Werke zustande kommen – Gesetze freilich, die nicht mystischer Introspektion und erst recht nicht selbstherrlich-willkürlichen Setzungen entspringen. Es genügt auch nicht, wenn jedes einzelne Werk seinem eigenen, sozusagen privaten Gesetz gehorcht. Gesetze, die den Namen verdienen, haben den Charakter der Allgemeinheit – und jedes Publikum, das ein Werk zur Kenntnis nehmen, nachvollziehend in sich aufnehmen soll, vermag dies nur nach Maßgabe einer solchen Allgemeinheit.

Tatsächlich sieht es aber so aus, als sei das vielbeschworene Material, auf das der Künstler angewiesen ist, unter dem Druck einer unermüdlich treibenden Fortschrittsidee zu kleinteilig geworden, gar pulverisiert und atomisiert. Jeder mittlere Windstoß bläst es durcheinander oder treibt es fort, jedenfalls fort aus der Sphäre des Künstler-Demiurgen, der zu dem Glauben neigt, er könne jene krausen und eigenwilligen Elemente in einem *legitimen Ordnungsgefüge* bändigen.

Auch wenn die Anzweiflungen der Legitimität immer wieder entrüstet zurückgewiesen wurden, der Zugriff auf das verselbständigte Material ist doch vor allem *experimentell* und *kombinatorisch*. Die naive *Ars Magna* des Doktor Fantastikus alias Ramón Llull ist das alte und typische Vorbild für all die inhaltsleeren Spielereien mit Buchstaben, Sinustönen und Farbpunkten, die sich eben mal so und mal so kombinieren lassen. *Nichts* wird dabei wirklich hervorgebracht, kein Ding, kein Gedanke von Wert. Die ›ars combinatoria‹ ist der Verzicht auf jede Bedeutung, die leere Hoffnung auf den glücklichen Zufall – und schließlich auch das Ende des Versuchs, Kunst,

künstlerisches Denken und Schaffen vor allem oder sogar *ausschließlich* vom Material her zu definieren.

Der Künstler-Demiurg, wenn er aufrichtig ist, spürt bei alledem, dass er, ein Schöpfungsgehilfe untersten Ranges, in einer Sackgasse steht. Wohl kann er das Gegebene in seiner Beschaffenheit in Grenzen ummodellieren und abwandeln. Doch was sollen wir mit den »neuen« Objekten anfangen, die er aus den rohen und bedeutungslosen Elementen seiner Materialsphäre »komponiert«, wenn sie definitiv *nichts* bedeuten können und nichts anderes bedeuten *sollen* als was sie ohnehin schon sind? Das neue ›konkrete‹ Sosein, das auf diese Weise zustande kommt, weist keine Beziehung zu relevanten Aspekten unserer Existenz und des befristeten In-der-Welt-seins auf. Nichts dergleichen reflektiert sich in der leeren kombinatorischen Maschinerie, die allein mit dem Ausstoß ihrer Nichtigkeiten beschäftigt ist.

Allerdings ist nicht zu übersehen, dass das verfehlt semantische Feld zwar nicht direkt, so doch indirekt, genauer: in Gestalt seiner *Negation* thematisiert wird. Der skandalträchtige, spontane Ausbruch von Bewunderung, den sich Karl-Heinz Stockhausen anlässlich der zusammenstürzenden New Yorker Zwillingstürme leistete, ist dafür ein verräterisches Beispiel, ein Fingerzeig auf die insgeheime Lust an der Destruktion. »A la fin tu es las de ce monde ancien«, erklärte schon Apollinaire seine kulturelle Erschöpfung. Das völlige Vernichten, das Herstellen eines Nullzustandes fasziniert den Künstler, wittert er hier doch die Möglichkeit, sein eigenes Reich, das Territorium seiner Herrschaft über den Trümmern einer eingeebneten alten Welt zu errichten.

Auf der anderen Seite werden – man könnte meinen: paradoxerweise – immer wieder museale Gedenkstätten errichtet: für die interessantesten Regelverletzer, künstlerischen Revoluzzer und egozentrischen Selbstinszenierer, für die Giftmischer brutaler Klangmassen und schmerzhafter Geräusche, Showmaster schockierender Bilder und Visionäre militanter Kulturstürmerei (mit der schon vor einem Jahrhundert die Futuristen Furore machten). Ein berühmtes Beispiel ist Bretons Aufruf zum einfachsten surrealistischen Akt, der – so verkündet im *Seconde manifeste du surréalisme* – darin besteht, »mit dem Revolver auf die Straße zu gehen und blindlings in die Menge zu schießen«. Kurzum, der so verstandene ›Fortschritt‹ wird von der Gesellschaft kulturpolitisch gehätschelt, im selben Atemzug aber auch als letztlich wirkungsloses Epiphänomen der Kunst neutralisiert und im spätkapitalistischen Verwertungszyklus gewissermaßen unschädlich gemacht. Den nachwachsenden Generationen flößt das den Glauben ein, man müsse nur noch eine zusätzliche Drehung wahnwitziger und dreister sein, möglichst viele Spießer, Banausen und Alltagsmenschen kräftig und mit bleibender Wirkung vor den Kopf stoßen. Aus dem »épater le bourgeois« von einst ist daher längst so etwas geworden wie eine in gewissem Sinn unauffällige, latent chronische Epatitis. Wird das Etikett ›Kunst‹ auf Konservendosen geklebt, welche die Exkremate des Künstlers enthalten, so kennzeichnet das einen Betrieb, für den Debussys spöttisches (auf Puccinis Opern gemünztes) Wort von der »Fabrik des Nichts« sicherlich ausgezeichnet passt. Doch womöglich ist das nur ein eleganter und überaus schmeichelhafter Euphemismus, und

wir sollten uns am Ende lieber ehrlich machen und uns gelassen der Tatsache stellen, dass jene Konservendosen das wahre Material der Kunst enthalten.

DIE PHILOSOPHIE DER PHILOSOPHIE

Da liegt sie in silbernen Lettern, dunkelblau unterlegt und durch Hochglanz mit einer unbezweifelbaren Produktqualität ausgestattet. Die Rede ist von der Ankündigung eines Wegs zur kommunikativ-kompetenten Persönlichkeit. Der aufwendige Prospekt zeigt auf der ersten Seite die lapidare Überschrift ›Philosophie‹, darunter das Konterfei eines typischen White-Collar-Workers; sein Blick ist sinnend gesenkt auf den nachfolgenden Text, der erklärt, weshalb sich der Kauf seines Management-Trainings lohne. So etwas heißt heute Führungsphilosophie. – Wer ein Produkt hat und es verkaufen will, tut dies, indem er dem Kunden die ›Philosophie‹ des Produktes nahebringt. Haben wir damit ein neues Wort für Verkaufsargumente? Oder auch einen neuen Begriff von Philosophie? Wenn es denn die ›Philosophie‹ des Hammers ist, dass mit ihm der Nagel in die Wand geschlagen wird, so hat sie etwas von der Aristotelischen *causa finalis*. Stellt sich dann nicht auf ganz natürliche Weise auch die Frage nach der ›Philosophie‹ der Philosophie?

Eine Potenzierung von Philosophie war, jedenfalls in ihrer klassischen Zeit, nicht denkbar. Philosophie hatte immer die Reflexion ihrer selbst einzuschließen und war damit eine offene Einheit. Jene Art von I(de)mpotenz, die

sich darin ausdrückt, dass XX ein (echter oder unechter) Teil von X ist, kann ohnehin nur eine Disziplin für sich in Anspruch nehmen, die ihre Operationen in sich selbst abzubilden vermag. Die Mathematik leistet dies, sofern ihre Formeln und Beweise in der Arithmetik darstellbar und damit in einer abgegrenzten Metamathematik objektivierbar sind. Auch eine Metaphilosophie kann nicht anders als philosophisch zu reflektieren. War schließlich ›wahre‹ Philosophie nicht bisweilen das einzige Thema ihrer selbst?

Aus jener Sicht ist die Sachlichkeit der Philosophie deren Sündenfall. Immanuel Kants Nachdenken über die Möglichkeit synthetischer Sätze apriori, obzwar bezogen auf den Prozess der Erkenntnis, war gleichwohl auch an der Sache und am System der Naturwissenschaft ausgerichtet. Ein geschlossenes philosophisches System und die Erkenntnis von Wirklichkeit miteinander in Einklang zu bringen, das ist am Ende ein nicht zu leistender Balanceakt. Ein neues Gleichgewicht ergibt sich durch die Arbeitsteilung in den Bereichsphilosophien. Diese sind dann jeweils zuständig für Sprache, für Recht, für Mathematik usw., und das ist nicht so ungewöhnlich angesichts alter Einteilungen von Philosophie in Logik, Ethik und Metaphysik.

Das Sich-Einlassen der Philosophie auf Inhalte wissenschaftlicher Disziplinen hat eine eigene Problematik. Eine Urmutter wendet sich ihren Kindern und entferntesten Kindeskindern zu. Kann sie sich in deren Aufgaben einschalten, ohne sich einem lächerlich machenden Konflikt ausgesetzt zu sehen? Mit deren Spielzeug kann sie ein bisschen spekulieren, z. B. in einer Philosophie

des Als-Ob, oder in der modernen Philosophie der Natur; sie kann es auch, in der Rolle der ›Klälerin‹, putzen und sortieren als Philosophie des Logischen Atomismus oder der Normalen Sprache. Irgendwann kommt dann eine entsprechende Behandlung der Wirtschaft, des Geldes und gar des Kölner Humors. Solche Ableitungen sind nachträgliches Drumherum, sie interpretieren, sie unterlegen Gedanken anderen Gedanken oder dort, wo vielleicht vorher keine waren; sie unterhalten manchmal sogar ausgezeichnet. In letzter Konsequenz wird sie ›Philosophie‹.

Der Einsatz von ›Philosophie‹ dient nämlich zur Beschreibung dessen, das in Abwesenheit von Gedanken diesen noch am meisten ähnelt – eine Art ›Software‹ der Marktobjekte. Solcherart können sich dann Formen der Geldanlage nach ihren ›Philosophien‹ unterscheiden, kann der amerikanische Präsident eine Wirtschafts-›Philosophie‹ vertreten und schließlich sogar der deutsche Fußball – zumindest laut Beckenbauer – eine eigene für sich in Anspruch nehmen. Sollte sich da die Philosophie entrüsten? Sie könnte stattdessen einmal ihre ›Philosophie‹ darlegen. Doch wollte sie sich je gut verkaufen? Immerhin, ›Philosophie‹ genießt den Vorteil, wie der Senf auf der Bockwurst, in aller Munde zu sein.

GROSSE LÖSUNGEN

Dass man nicht mit Kanonen auf Spatzen schießen soll, ist ein alter Gemeinplatz. Vielleicht trifft man ja den

Spatz durchaus auf diese Weise, womöglich aber auch das Dach, auf dem er gerade sitzt. Ebenso lustig-lächerlich ist die Antwort auf die Frage, wie ein Mathematiker es wohl anstelle, eine Glühbirne in die Fassung einzuschrauben. Da es nur auf die Relativbewegung ankommt, bewegt der weltfremde Wissenschaftler – so schätzt ihn der ›Laien-*englaube*‹ üblicherweise ein – bei festgehaltener Birne gleich das ganze Haus. Einen eingewachsenen Zehnnagel beseitigt man schließlich auch dadurch, dass man den Fuß oder gar das (hoffentlich dazugehörige) Bein amputiert. Es sind nicht selten diese Sorte Problemlösungen, die uns von den vermeintlich ›großen‹ Philosophen angedient werden. Nietzsches Umwertung aller Werte etwa: welch ein Getöse um den angeblich christlich-platonischen Nihilismus der moralischen Werte! Dabei kam es Nietzsche doch vor allem darauf an, dass *ein ganz bestimmter* ›Wert‹, nämlich die Ächtung homosexueller Liebe, umzuwerten sei. Müssen deswegen gleich sämtliche Moralvorstellungen einer Gesellschaft gekippt werden? Und welchen Zweck hatte die pathetisch hinausposaunte Wahn- und Unsinnsidee einer »ewigen Wiederkehr des Gleichen«? Was soll sich denn (an unbewusst Gewünschtem und heimlich Herbeigesehntem) unendlich oft wiederholen? War es am Ende jenes pädophile, letztlich mit Lust verbundene Missbrauchserlebnis, das dem jungen Nietzsche durch einen Geistlichen seiner Erziehungsstätte zuteil wurde? Denn das wissen wir ja von ihm: »alle Lust will Ewigkeit«. Übrigens auch die an (oder besser: mit) der eigenen Nachkommenschaft (proles), die Marx zu der Forderung verleitete, das Proletariat habe ein natürliches Anrecht, die Früchte seiner Produk-

tion selbst zu genießen (statt sie fremden Ausbeutern zu überlassen, sprich: sie ihnen auf dem Wege der Prostitution feilzubieten). Dabei lässt sich manches denken (wie Günter Schulte in *Kennen Sie Marx?* aufgezeigt hat). Hier ist die ›Großlösung‹ (Kommunismus) noch erschreckender als der unbewusst-dunkle Grund, um dessentwillen sie ausgeheckt wurde.

MODERNES LEBEN NACH FEYERABEND

Würde in unseren Tagen ein Autor seinem neuesten Lehrbuch noch einen Titel geben wie *Einführung in die moderne Algebra*? Vermutlich kaum. Man hat längst begriffen, dass, was heute als modern gilt, schon morgen veraltet sein wird oder, in günstigeren Fällen, über kurz oder lang zum klassischen Bestand gehört. Nicht anders ist es der so genannten Moderne selbst ergangen. Sie wurde so oft beschworen und gründlich erörtert, dass ich dem nichts hinzuzufügen brauche. Außerdem leben wir längst in einer bereits angegrauten Postmoderne, aus der wir nach Meinung ihrer schärfsten intellektuellen Beobachter inzwischen schon wieder austreten. Aber wohin? Den ultimativen postmodernen Wahlspruch hat der Philosoph Paul Feyerabend ausgegeben: *Anything goes*. In erster Linie bedeutet das: Niemand soll sich einbilden, er habe die Vernunft gepachtet, und noch weniger sollten sich beamtete akademische Durchschnittsphilosophen einbilden, es gäbe überhaupt so etwas wie Vernunft. Rationalität etwa? – bei genauem Hinschauen nichts als eine Wahnvorstellung!

Wenn man z. B. nur lange genug sucht, wird man mit Feyerabend Indizien dafür finden, dass Galilei gar nicht in dem Sinne recht hatte, wie es uns die nachträglich rationalisierende Wissenschaftsgeschichte von Amts wegen weismachen will. Lässt sich dieser Sicht der Dinge in der Tat eine brauchbare Korrektur unserer Vorurteile abgewinnen, so tue ich mich bedeutend schwerer mit der Anything-goes-Perspektive auf die Hexenprozesse. Immerhin, so erläutert Feyerabend, verdanken sie sich der (theologisch geprägten) »Sozialtheorie in Kontinentaleuropa« vom 15. bis 17. Jahrhundert und »waren nicht immer durch Grausamkeit motiviert«, sondern durch fürsorglichen Umgang mit all denen, die »zum ewigen Höllenfeuer verdammt« gewesen wären, hätte man sie nicht freundlicherweise rechtzeitig schon auf Erden verbrannt (wie die Kinder von Hexen). Und nicht zu vergessen: »Einige der Grundgedanken ... fanden bei großen Teilen der Bevölkerung Zustimmung.«

Das wollen wir gerne glauben. Man stelle sich nur vor, die postmoderne Sozialtheorie verkündete der Öffentlichkeit den »einzigsten Grundsatz, der den Fortschritt nicht behindert«: Mach, was du willst! – So etwas lässt man sich nicht zweimal sagen. Wenn selbst einem Galilei rationales Vorgehen bei der Wahrheitsfindung abzusprechen ist, wie steht es dann erst um einen normalsterblichen Lehrer? Die Frage beantwortet sich geradezu von selbst. Man wird ihm nahelegen, sich nicht länger hinter irgendwelchen Institutionen (Wissenschaft, Universität, Schule, etc.) zu verschanzen und sich stattdessen lieber darum verdient zu machen, die Wahrheit im Klassenzimmer konstruktivistisch »auszuhandeln«. Nur keine

Hemmungen. Heute ist man nicht mehr so zimperlich, wenn es darum geht, einfach mal das zu machen, was man will. Das beweisen die immer öfter anzutreffenden coolen Leute, die zu nachtschwarzer Zeit auf ihrem Bike ohne Licht, aber mit Schwung durch die Gegend fahren. Wenn sie dabei weder Ampeln, Einbahnstraßen noch die Vorfahrt beachten, fördern sie so ganz nebenbei die Vielfalt kreativer Ideen und unorthodoxer Verhaltensweisen und machen sich (ohne es zu wissen) auch noch um den Humanismus verdient. Weiterer Vorteil: Die *objektive* Erkenntnis stellt sich bei diesem Verfahren mühelos und manchmal ungeheuer schnell bereits auf der nicht-kognitiven Ebene ein, wenn durch einen unelastischen Zusammenstoß von Bike und Pkw der Impulssatz der Mechanik getestet wird.

Mein Schlüsselerlebnis in Bezug auf das, was ›modernes Leben‹ im Kern ausmacht, hatte ich vor einer Reihe von Jahren. Mit meiner Frau hatte ich damals ein kleines Doppelhaus bezogen, in deren anderer Hälfte ein Ehepaar wohnte, das sich gerne draußen im Garten aufhielt, wenn das Wetter es nur irgend zuließ. Natürlich haben auch wir eine Vorliebe für Garten und Terrasse. Jedemal, wenn die Nachbarn draußen saßen, gaben sie der Mitwelt in akustisch ungedämpften Unterhaltungen zu verstehen, wie frei und ungezwungen sie sich als frischgebackene Hauseigentümer fühlten. Für uns bedeutete dies, zurück ins Haus zu gehen und Fenster und Türen zu schließen, wenn wir Ruhe haben wollten. Konnten oder mochten diese Nachbarn sich einmal nicht draußen aufhalten, so stellten sie ersatzweise ein einsames Radio auf die Terrasse, damit auch wir ihren Lieblingssender hören

konnten. Eines Tages trat ich die Flucht nach vorne an, stellte mich an den Gartenzaun und bedeutete dem Nachbarn, einem unteretzten Mann im Muskelshirt, dass ich ihm etwas sagen wolle. Meine höflich vorgetragene Bitte, den Geräuschpegel zu senken, nahm er einigermaßen schlechtgelaunt zur Kenntnis und ließ mich in breit genäseltem Norddeutsch wissen: »Wieso? Das ist das moderne Leben!« Dabei bin ich mir ziemlich sicher, dass er Paul Feyrerabend überhaupt nicht gelesen hatte.

WO LIEGT PAMA?

Weniger ist manchmal mehr – das weiß man ja. So verstand es ein Henri Matisse, mit ein paar locker hingeworfenen Strichen anzudeuten, was das betrachtende Auge in lustvoller Eigenarbeit ergänzt. Georges Simenon, belgischer Romanautor und Schöpfer von Kommissar Maigret, pflegte beim ersten Durchsehen seiner Manuskripte gnadenlos alle schmückenden Beiwörter zu streichen. Und ist es nicht guter mathematischer Stil, alles wegzulassen, was zum Verständnis eines Sachverhalts nichts beisteuert? – Vor einiger Zeit wurde ich auf eine mir bis dahin unbekannte Variante der Weglass-Kunst aufmerksam: Ein Tütchen mit Italiens Farben und Namen sowie der Aufschrift ›PAMESAN‹. Das war ausreichend für den Glauben, jenen berühmten Käse gekauft zu haben, der auf keinem Spaghetti-Teller fehlen darf. Eines Tags wies mich meine Frau auf das fehlende ›R‹ hin. Um ehrlich

zu sein, ich fühlte eine gewisse Scham über diese Niederlage. Ein paarmal nicht genau hingeschaut – und schon war ich auf den Pawlowschen Hund gekommen.

Natürlich stellte sich mir jetzt die eine oder andere Frage. Hat sich hier einer in List geübt, der es mit Matisse und Simenon zugleich aufnehmen kann? Man streiche einen einzigen Buchstaben – und kann eine Substanz mit der nicht näher definierten Bezeichnung ›Hartkäse gerieben‹ abfüllen und verteilen. Ist Marketing wirklich so einfach? Selbst schuld, wer dabei an Arges denkt und den verunsicherten Verbraucher spielt: so wie ich, dem sogleich ein früherer Skandalfall der sogenannten Europäischen Union in den Sinn kam. Hatten damals nicht böse Menschen zermahlene Spazierstöcke ins Käsepulver gemengt? Nun, ich bin nicht nur weit davon entfernt, hier solches zu unterstellen; vielmehr möchte ich ausdrücklich zu positivem Denken ermuntern. Könnte das Ganze nicht einfach ein unschuldiger Irrtum sein? Ein schnöder Tippfehler, oder eine Lässlichkeit der Aussprache: Was auf den Nudelteller gestreut wird, klingt doch wie Parmesan (ganz so wie in einigen Gegenden zum Hömopaten geht, wem der Doktor nicht helfen kann). Ließe sich in diesem Fall dann nicht auch echter Parmesan in der Tüte vermuten? Zu guter Letzt beschloss ich, dass es mit der neudeutschen Lite-Kultur noch nicht so weit gekommen sein könne, und stieß zu einer anderen, radikal einfachen Lösung des Problems vor. Sie beruht auf der Annahme, die Produktbezeichnung leite sich von einem Ort namens Pama her. Das hübsche Parma liegt in der südlichen Po-Ebene. Es bleibt also nur noch zu entdecken, wo Pama liegt.

Als begeisterter Nutzer des großen Netzes starte ich natürlich zunächst einmal einige Anfragen zum Umfeld von Pama bei meiner Lieblingssuchmaschine. Die Ergebnislisten lassen sich rasch sichten und auf die am ehesten Erfolg versprechenden Einträge kürzen. Ich staune da nicht schlecht, wer und was alles mit Pama zu tun hat. Eine PAMA Dallas Chapter, Inc., gibt sich als »Professional Aviation Maintenance Association« zu erkennen und scheidet für unsere Zwecke daher wohl aus. Dasselbe gilt für eine sich so nennende Firma, die in Italien Werkzeugmaschinen herstellt. Überhaupt scheint Pama dort ein geläufiger Begriff zu sein: eine Marke für hochwertige Schuhspanner, ebenfalls eine Marke für feine Schokopralinen (darunter solche, die Nonnentäschchen heißen), schließlich sogar eine Marke für Pizza. Na endlich, denke ich, damit scheinen wir dem Thema näherzukommen. Allerdings: Die Pizza-Marke Pama nennt sich zwar »Genuina« (die Echte) und wird »im Herzen der Toscana« gefertigt, doch finde ich dort kein Städtchen namens Pama. Außerdem ist die Pizza tiefgekühlt. Um es ungeschönt einzugestehen: Italien brachte mir alles in allem kein Glück.

Wo in aller Welt ist der virtuelle Ort, an dem der Parmesan hergestellt wird? – Als ich mich danach beim Geschäftsführer meines Supermarkts erkundige, ist auch der überfragt. Die Wahrheit ist konkret, soll Brecht gesagt haben. Ich begann also, in einem alten (um genau zu sein: in einem völlig veralteten) Handatlas nach einem wirklicheren Pama zu suchen. Und siehe da! ich sollte mich schließlich von der realen Existenz einer Stadt dieses Namens zweifelsfrei überzeugen können. Sie liegt im Südosten von Obervolta, nahe der Grenze zu Togo, West-

Afrika. Obervolta? Die Republik gab es nur bis Mitte der 1980-er Jahre, in denen nach blutigem Putsch unter Führung des Justizministers dieser die »Wiederherstellung der Demokratie und die Fortführung der Revolution« ankündigte. Das neue Staatsgebilde trägt bis heute den Namen Burkina Faso, was so viel bedeutet wie »Land der ehrbaren Männer«. Na bitte. Jetzt wäre es noch schön, wenn die Italiener das Land mal okkupiert hätten; damit ließe sich dann das Nationalkolorit auf der Käsetüte erklären. Aber leider: Fehlanzeige. Mein Almanach lehrt mich: Die Franzosen waren da, und die Staatssprache ist Französisch. Trotzdem, die Dinge passen wieder zusammen, als ich die Staatsflagge sehe: ein rotes und ein darunter liegendes grünes Rechteck mit einem fünfzackigen gelben Stern im Zentrum.

Postskriptum. — Nachdem ich den Supermarkt gewechselt habe, weiß ich nun auch das gelbe Pulver aus dem PARMITAL zu schätzen. Im selben Regal bot sich zudem ein gewisser PRAMESAN, sozusagen als Permutat, in beeindruckender zylinderischer Großpackung zum Sparpreis an. Ob nun Prama im Parmital liegt oder dieses in Parmitalien? Wer weiß. Ein freundlicher Leser aus Österreich hat mir schließlich mitgeteilt, Pama sei ein kleiner Ort mit knapp über 1000 Einwohnern im nördlichen Burgenland; allerdings werde dort kein geriebener Hartkäse hergestellt. Produzenten von Pamesan sollten daher diese ihnen bisher entgangene Chance nutzen, nämlich durch Firmensitzverlagerung den Produkt- und den Herkunftsnamen in authentischen Einklang zu bringen. Den Burgenländern sei's gegönnt!

Dem amerikanischen Logiker und Philosophen Willard Van Orman Quine ist eine bemerkenswerte Feststellung zu verdanken, deren Wahrheitsgehalt sich nur beharrlich forschenden Geistern erschließt:

›Ergibt etwas Falsches, wenn an sein eigenes Zitat angehängt‹ ergibt etwas Falsches, wenn an sein eigenes Zitat angehängt.

Ich bewundere auch den hübschen Titel, den Tom Tymoczko und Jim Henle ihrem Lehrbuch der Logik gegeben haben: *Sweet Reason*. Doch auch der süßeste Gebrauch logischen Denkens verhindert nicht, dass der Mensch ab und zu ein bisschen Unvernunft benötigt, eine Prise Nonsens oder eine kleine Paradoxie, wenn man denn von der Logik gar nicht lassen kann. Heute ist so ein Tag. Ein trüber November-Sonntag des Jahres 2003, um genau zu sein. Im Radio höre ich den Deutschlandfunk; es läuft die allwöchentliche Serie ›Mein Klassiker‹. Prominente oder Leute, die es sein wollen oder sein sollen, geben zum Besten, wen oder was sie aus welchen Gründen auch immer für ›ganz große Klasse‹ (eben für ihren »Klassiker«) halten. Klar, dass ein nachwüchsiger Filmemacher irgendeine Filmlegende, sagen wir Kubrik, verehrt, oder dass ein Ex-Minister, der als katholischer Jungmann einst Messdiener war, auf die Bibel schwört. Übrigens tut er das jeden Sonntag. Um genau zu sein: er tut es nur ganz kurz im Vorspann der Sendung. Weitere Herren sind darin mit von der Partie, sogar eine Art Ex-Clown aus der Fernsehbranche. Der tönt immerzu: »Did-

deldiddeldiiditi diddeldiddeldiiditi ... ich glaub, das ist Mozart Köchelverzeichnis soundso.« Auch Bach kommt vor. Er hat den Bundespräsidenten Rau Zeit seines Lebens »begleitet« – Ich versuche mir das einmal vorzustellen; doch bevor ich dem vielschichtigen Thema der musikalischen Begleitung auf den Grund gehen kann, ist der Prominente vom Tage mit seinem Klassiker bereits durch. Zugegeben, die Sendung würde mich vom Klavierhocker werfen, wenn ich nicht noch im Bett läge (aber es ist Sonntag und die Uhr noch nicht halb neun). Was verrät ein privater Klassiker nicht alles über die Person, für die er es ist! Ich warte immer darauf, dass irgend jemand auch einmal mutig aus dem Rahmen fällt und z. B. Dagebert nennt, ich meine den besserverdienenden Onkel der Duck-Dynastie. Der war übrigens erklärter Klassiker des beliebten Bombenlegers, der sich nach ihm genannt, es dann aber doch nicht ganz so weit gebracht hat wie der Alte aus Entenhausen. Nur Geduld, sage ich mir, irgendwann ist es soweit und über all dem schwebt nicht mehr dieser bildungsbürgerliche Nebel, der sowieso deutlich auf dem Rückzug ist. Mozart als Klassiker zum x-ten Mal? Nein, danke. Allenfalls noch als diddeldummi-ges Überbleibsel im Vorspann. Und ich selbst, was würde ich eigentlich sagen, wenn ich meinen ganz persönlichen Klassiker nennen sollte? Ziemlich lange habe ich mich mit dieser Frage gequält, obwohl man mich aus irgendwelchen Gründen noch nie danach gefragt hat. Wie auch immer, am Ende habe ich die Antwort gefunden: Mein Klassiker ist die Sendung »Mein Klassiker«! Irgendwie überläuft mich dabei von ganz ferne eine Ahnung, wie Gertrude Stein sich (bildlich gesprochen) im Grabe wen-

det, um den letzten noch lebenden Bildungsbürgern zuzurufen: Mein Klassiker ist Mein Klassiker ist Mein Klassiker ist ... – und die würden es vielleicht sogar verstehen.

DIE KLEINE EWIGKEIT

Die meisten Menschen haben eine ausgesprochen gute Meinung von sich selbst. Aber einige denken noch weit aus besser von sich, geschweige denn, dass sie sich zur Fabrikware der Natur rechnen würden. Zumindest diejenigen, denen es gelungen ist, als Künstler angesehen zu werden, glauben an das in ihnen schlummernde, wenn nicht schon geweckte Genie. Und dieser Genius will Unsterblichkeit. Er weiß ja durchaus: das ihm von der Natur gewährte Leben ist nur von kurzer Dauer, und er, als ein leibliches Einzelwesen mit Verfallsdatum, ist lediglich ein Glied in einer langen biologischen Kette von Vorgängern und Nachfahren. In diesem zusammengestückelten Dasein, in dieser auch noch vom Schmutz der Geburt besudelten Existenz der Spezies vermag der Glanz seiner Persönlichkeit keine Strahlkraft zu entfalten und verblasst bestenfalls zu einer dürrftigen Funzel unter vielen.

Er könnte sich auf Platon berufen, der die Unsterblichkeit der Seele bewiesen hat. Allerdings wäre danach jede Seele unsterblich, auch die des bösesten Verbrechers oder – noch schlimmer – des unbegabtesten Tölpels. So entscheidet sich der Künstler dafür, diese Form ewigen Fortdauerns den Braven und Frommen zu überlassen. Sollen

diese doch auf ein glückliches Plätzchen im Paradiese spekulieren, sei es gleich neben Gottes Thron und unter den immerdar schallenden Posaunen der Engel, sei es hinter einem Alkoven, der ihre Begattung mandeläugiger Jungfrauen gütig den Blicken der ehelich Angetrauten vorenthält. Nein, der Künstler verlangt nach einer individuellen, auf ihn zugeschnittenen, ihn rühmend hervorhebenden Perennierung!

Was also bleibt dem Genius zu tun, der sich diesem Ziel verschrieben hat? Er steigt aus seiner Hängematte und schreitet entschlossen zur Tat. Mithin: Er beginnt ein Werk, indem er Tag für Tag den Stein mit dem Meißel behaut, den farbgetränkten Pinsel auf die Leinwand setzt, riesige Stapel von Notenblättern mit Etüden, Sonaten, Sinfonien und Messen füllt, Buch um Buch mit Gedichten, Aufsätzen, Dramen und Romanen verfertigt. Irgendwann wirft er dann auf das Geschaffene einen selbstgefälligen, mitunter auch kritisch zweifelnden Blick und regelt (wenn ihm die Zeit dazu bleibt) die zum Nachlass gehörigen Dinge. Er weiß, dass es eigentlich unwürdig ist, den Tod in der Hängematte zu erwarten, und rafft sich deshalb mit letzter Kraft zur Arbeit an einem Opus magnum auf, dessen Unvollendbarkeit abzusehen ist und in dessen Schaffensverlauf ihm der Meißel, der Pinsel, der Schreibstift aus der Hand sinken wird, wenn es denn schließlich soweit ist, – eine heroische Geste, welche die Nachwelt in aller Regel respektvoll zu würdigen weiß.

Nun ist es eben an dieser Nachwelt, den Genius in der kollektiven Erinnerung zu halten. Aber ach, dieses Kollektiv besteht doch wieder nur aus materiellen Leibern, deren Gehirne der einzige Ort sind, an dem ein erinnertes

Geist sich niederlassen kann – offensichtlich ein schändlicher Rückfall in die Biologie der Spezies.

Am längsten halten sich noch die Werke bildender Künstler und Baumeister; sie sind der Physik verpflichtet und fordern dem Betrachter ein geringeres Maß an Entschlüsselungsvermögen ab als eine musikalische Komposition, ganz zu schweigen von Sprachkunstwerken, die schon nach wenigen hundert Jahren unverständlich werden. In den meisten Fällen kann man schon froh sein, wenn zumindest noch der bloße Name des Künstlers bekannt ist. Aber fragen wir uns ehrlich, ob wir heute noch in nenneswertem Umfang Goethe lesen? oder – wenn überhaupt noch – Dante? oder – sollte man ihn kennen – etwa Heinrich von Morungen? oder Pindar? – Insgesamt ist das eine Spanne von rund zweieinhalbtausend Jahren. Es sollte also auch noch dem letzten Eifrigen, der den nach Dauer dürstenden Genius in sich spürt, klar und deutlich vor Augen stehen, dass früher oder später nichts, aber rein gar nichts von all dem, aus dem die Ruhmsucht ihren langen Hals zu strecken pflegt, auch nur die mindeste Aussicht auf einen erinnerten Fortbestand hat.

Das ist das alte Lied von Vergehen und irdischer Eitelkeit. Es hat etwas angestaubt Mittelalterliches, Unzeitgemäßes, Unerwünschtes. Und der wahre Künstler, der ja nicht ablassen kann von seiner unheilbaren Fantasie postmortalen Ruhms, dieser Künstler also ist sehr wohl taub auf beiden Ohren gegen die schmerzlich-süße Melodie des allseits Hinfälligen. Es hilft auch nichts, ihn daran zu erinnern, dass ganz gewiss die Tage unserer Erde gezählt sind: etwa durch den Einschlag eines Asteroiden, das in ferner Zukunft stattfindende Erlöschen der

Sonne, den möglichen Gleichgewichtsverlust des Planetensystems, das nicht auszuschließende Hinausgeschleudertwerden ins All, die finale Annihilierung durch ein Schwarzes Loch.

Infolgedessen melden sich abermals die Braven und Frommen zu Wort, die meinen, das könne doch nicht alles gewesen sein, wenn das Leben denn einen Sinn haben soll – und der muss ihm ja wohl auf irgendeine Weise verliehen worden sein. Wunschdenken zu Lebzeiten lässt sie glauben, sie träten dereinst vor ihren Herrn, der ihnen die Sünden gnädig vergibt und einen himmlischen Platz anweist für alle Ewigkeit. Ist aber nicht jede Vorstellung einer Ewigkeit, die tatsächlich im Zeitfluss erlebt wird, schon ein Schreckensbild schlechthin (auch dann, wenn sie nicht in einer Hölle verbracht wird, sondern in der Nähe geflügelter Wesen, die ihre himmlischen Fanfaren unentwegt in lichterfüllte Sphären hinausschmettern)? Da tröste ich mich lieber mit der nicht aus Angst und Schuldgefühlen gespeisten Erwartung, dass wir – wie Epikur es nüchtern vermutet hat – eine ganze Ewigkeit hindurch nicht sein werden, was aber auch heißt, dass es keinerlei Ereignisse mehr gibt und wir daher auch nichts erleben werden. Waren wir nicht schon einmal nicht und wissen dennoch nicht, wie es war, nicht zu sein?

BRIEF AN EINEN JUNGEN KÜNSTLER

Mein lieber Eikendal, ich hatte es ja geahnt, und es überrascht mich auch nicht wirklich. Da bist Du also inzwischen soweit, Dich mit Haut und Haar der Malerei zu ver-

schreiben – ganz so wie Gauguin einst sein »peindre tous les jours« verkündet hat. Nun, wenn Du das so fühlst und an nichts anderes mehr denken kannst, dann – bitteschön – mach es ohne Wenn und Aber. Gehe beherzt und unbeirrt vom landläufigen Gemurmel über die notorische Brotlosigkeit der Kunst erhobenen Hauptes voran und sichere Dir Deinen festen Platz auf dem Helikon!

Du erbittest von mir als dem Älteren, mit einer gewissen Vorsicht, den einen oder anderen nützlichen Ratsschlag für den Dir bevorstehenden und aller Voraussicht nach beschwerlichen Weg. Ist da also noch ein Rest Unsicherheit? ein letztes banges Wanken? die berüchtigte Angst vor der eigenen Courage? Wie auch immer, die Anerkenntnis meiner einschlägigen Berufserfahrung und das Vertrauen in mein Urteilsvermögen, die sich in dieser Bitte zumindest auch bekunden, möchte ich auf keinen Fall enttäuschen. Freilich könntest Du am Ende dennoch enttäuscht sein im Hinblick auf das, was ich Dir über Deine Wahl zu sagen habe.

Vorab eine grundsätzliche Anmerkung. Ich unterstelle einmal, dass Dir die bildenden Künste in ihrer Entwicklung der verflossenen gut hundert Jahre vertraut sind. Du wirst wissen, dass alle Metaphysik abgestreift, alle tieferen Bedeutungen verloren und alle Grenzen niedergedrückt wurden. Längst ist alles möglich; »anything goes« meint Feyerabend sogar in Bezug auf die Wissenschaft! Ob etwas Kunst ist oder nicht, entscheidet nur noch eine Deklaration, vergleichbar einem Ritterschlag, der aus einem gewöhnlichen Mann einen Ritter macht. Aber dieses »nur« ist voller Tücke, es ist geradezu das vielzitierte Detail, in welchem der Teufel steckt.

Nehmen wir für den Moment einmal an, dass Du eins Deiner Produkte der allgemeinen Öffentlichkeit als Kunstwerk vorstellen willst, und lassen wir vorerst die Beschaffenheit dieses Werks außer Betracht (da sie ohnehin ohne jede Relevanz ist). Nehmen wir weiterhin an, Dein Werk werde in einer Galerie gehängt, durch die hin und wieder das interessierte Käuferpublikum schlendert. Es hilft wenig, wenn das Schildchen einen erschwinglichen Preis zeigt, denn jedweder Preis ist verlorenes Kapital, wenn der Künstler noch nicht wenigstens dabei ist, sich einen Namen zu machen. Hat er sich schließlich einen Namen gemacht, dann spielt der Preis nur noch eine untergeordnete Rolle – außer der einleuchtenden Tatsache, dass er in Anbetracht des Künstlernamens durchaus gepfeffert sein sollte und dass mit gewissem Recht diejenigen, die Dir zu dem Namen verholfen haben, jederzeit mitverdienen wollen.

Stelle Dir nun vor, irgendein Kritiker mäkelte in einem Zeitungsartikel an Deinem Opus herum. Was Du am meisten zu fürchten hast, ist die Vorhaltung, diese Sache finde sich schon seit langem bei A und jene Sache sei wahrscheinlich von B oder von C abgeguckt. Einmal als Epigone oder als Eklektizist abgestempelt, bist Du für gewöhnlich schnell erledigt, es ist zudem ein Vorwurf, der Dir leicht jedes Mittel der Gegenwehr aus der Hand schlägt. Um einer solchen Kritik vorzubeugen, solltest Du also lange und gründlich nach etwas suchen, das andere tatsächlich noch nicht gemacht haben. Dabei wäre es ein schwerwiegender Fehler, diese heikle Aufgabe zu unterschätzen. Natürlich können auch dann noch irgendwelche Besserwisser auf den Plan treten und Deine Sachen

irgendwie vage in Frage stellen, was umso leichter fällt, wenn Du Dir noch keinen Namen gemacht hast. In dem Fall hüte Dich unbedingt davor, vor derlei Kritikern einzuknicken. Vielmehr beharre energisch darauf, dass gerade das, was man an Deinem Werk aussetzen zu müssen glaubt, seine eigentliche, vom Künstler in tiefligender Absicht realisierte Qualität ausmacht. Lass es nicht dabei bewenden, gehe zum Gegenangriff über. Anders als der Kritiker, dem seine Zugehörigkeit zur bürgerlichen Sphäre bis zu einem gewissen Grade Schranken setzt, genießt Du als Künstler einen Vorsprung an Narrenfreiheit und kannst somit eine bedeutend frechere Lippe riskieren. Nenne ihn also einen Banausen, einen Klugscheißer, eine ignorante Kakerlake, und Du wirst erfahren, welchen Respekt und welches warmherzige Interesse man Dir daraufhin von allen Seiten lächelnd entgegenbringt.

Nun stehen wir schon mittendrin im Thema. Das Problem des schöpferischen Prozesses und des sich daran knüpfenden Künstlertums ist in der heutigen Zeit nichts anderes als die Frage: Wie macht sich der Künstler – mit welchem X auch immer – einen Namen, der ihn dann in die Lage versetzt, besagtes X einzig vermöge einer Deklaration als Kunst (und infolgedessen auch als handelbare Ware) in Geltung zu bringen? Das klingt reichlich zirkulär. Ohne einen Namen ist X keine Kunst, und ohne ein als Kunst gewertetes X ist kein Name. Hüte Dich, bester Eikendal, vor der fatalen Illusion, es reiche aus, ein X zu schaffen, das nach traditionellen Maßstäben von Schönheit, innerer Wahrhaftigkeit oder technischer Meisterschaft ein Kunstwerk darstellt. So etwas gibt es schlechterdings nicht mehr. Das Werk, das Dich als Künstler

ausweisen soll, lässt sich nur *zugleich* mit der Berühmung Deines Namens schaffen, und dies gelingt – wenn es denn einmal in einem von hundert Fällen gelingt – mit Hilfe gewisser soziologischer Katalysatoren, über die ich mich im Folgenden in der für einen Brief gebotenen Kürze auslassen will.

Wie Du weißt, bezeichnet man in der Chemie einen Stoff als Katalysator, wenn er eine chemische Reaktion befördert, ohne dabei selbst verbraucht zu werden. Auch der Werdegang des Künstlers profitiert von bestimmten ›Helfern‹, die als solche inhaltlich gar nichts mit dem schöpferischen Prozess zu tun haben. Aber was wäre der heutige Künstler ohne sie? Ich sage es Dir ohne jede Umschweife: ein nackter Narr, ein anmaßender Idiot, ein veritables Nichts!

*

Sehen wir also zu, geschätzter Freund, welches Licht der neue Tag auf die in der Nachtruhe abgeklärten Probleme wirft, und damit auf die Lage des emporsteigenden Künstlers.

Das erste und einfachste Hilfsmittel, das sich ihm anbietet, ist die *Interessantheit der Person*. Üblicherweise versucht man sie durch non-konformistische, anti-bürgerliche Äußerlichkeiten zu erzeugen: elitäre Attitüden, provokantes Auftreten, extravaganten ›Lifestyle‹, ungewöhnliche Kleidung, auffällige Accessoires, etc. Freilich ist das alles von zweifelhaftem Wert. Schließlich kann sich jeder Trottel einen breitkrepigen Hut aufsetzen, einen bunten Seidenschal um den Hals werfen, eine offene Lederweste tragen, in Texasstiefeln oder Je-

sussandalen herumlaufen, einen Spazierstock mit goldenem Knauf zur Schau tragen, sich kahl rasieren, eine wilde Mähne sprießen lassen oder in Luxusrestaurants die Zeche prellen und sich anschließend pöbelnd mit der Geschäftsführung anlegen.

Ich warne Dich, diese albernen Dinge gehören samt und sonders in den Giftschrank. Wenn überhaupt, mache von ihnen subtilen Gebrauch und halte die Dosis so niedrig wie möglich. Zum Beispiel könntest Du Dich damit begnügen, in der Öffentlichkeit stets ein kobaltblaues Jackett über weißem Hemd zu tragen. Gib Dich rhetorisch zurückhaltend, ja geradezu distinguiert. Tritt im Übrigen ganz durchschnittlich und gesittet auf, ohne besondere Betonung und mit angedeuteter nonchalanter Coolness. Zu letzterer gehört unbedingt, dass Du nie und nimmer lächelst, wenn man Dich fotografiert. Lächeln ist eine gängige Zutat auf Familien- und Urlaubsfotos, es passt zu Teddybären, Deppen, harmlosen Hausmännern und Politikern auf Wahltournee. Als Künstler solltest Du eine leicht schneidige Ausstrahlung entwickeln (gewiss leichter gesagt als getan), zumindest lasse im Weiß Deines Augapfels immer auch etwas Gefährliches aufblitzen, vielleicht sogar ein wenig das Böse herauslugen; es hält die Spießer und zudringlichen Gaffer auf Abstand und erzeugt auf lange Sicht eine Aura respektierter Unnahbarkeit. Dem Genie steht sie wohl zu Gesicht.

Ohne Reue non-konformistisch darfst, ja solltest Du bei der Wahl des Künstlernamens vorgehen! Willst Du Dich tatsächlich Jürgen Eikendal nennen? Das bleibt doch etwas blass und geht gerade noch für einen Restaurator. Nimm nur den Wolfgang Schulze. Hätte er sich

jemals unter diesem Namen Zutritt zur Pariser Bohème verschaffen können? Und hätte Sartre etwa einem Monsieur Schulze die unbezahlten Hotelrechnungen beglichen? Wohl kaum. Wie Du weißt, signierte er seine Bilder mit ›Wols‹ und hat mit dieser Marke den Wegbereiter des Tachismus abgegeben. Ganz ähnlich könntest Du es einmal mit ›Eik‹ versuchen. Fragt man Dich nach der Bedeutung, so kannst Du erklären: Ein innovativer Künstler. Ich bin sicher, irgendetwas Gescheites wird Dir schon einfallen.

Ein zweiter Katalysator, aber einer von überragender Bedeutung, ist die *Mystifikation*. Dem Wissenschaftler obliegt die Pflicht zur Wahrheit und zur Klarheit. Ganz anders der Künstler, der geeignete Strategien der Verhüllung und der Verdunkelung braucht, um zu verhindern, dass sein Werk dem Publikum in seiner Simplizität unmittelbar durchsichtig und verständlich erscheint. Unweigerlich entstünde ja sonst der Vorwurf der Flachheit, der mangelnden Tiefe und der Bedeutungsarmut. Der Eindruck ist unbedingt zu vermeiden, der Künstler koche auch nur mit Wasser.

Nun, wie kann man dem vorbeugen? Mallarmé ist schon so vorgegangen, einem zu schlicht ausgefallenen Gedicht nachträglich verwirrende und undurchsichtige Elemente hinzuzufügen. Kandinsky hat sich gerne auf die »innere Notwendigkeit« berufen, eine schlechterdings unkontrollierbare mystische Instanz im Schaffensprozess. In gewissem Sinn ersetzt sie das Geheimnis, das die ältere Kunst auf gleichsam natürliche Weise aus dem Mythos und den religiösen Erzählungen bezog. Heute treten an ihre Stelle allerlei obskurantistische Praktiken

wie die Aleatorik, die den Zufall ins Spiel bringt, ›spontane Aktionen‹ (auch unter Drogeneinfluss) oder erneut die Beanspruchung spiritueller Kräfte, über die das Verborgene, das Arkane und Numinose Einzug ins Kunstwerk halten. Beuys hat es 1965 in Düsseldorf vorgemacht, als er in der Galerie Schmela vorführte, »wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt«.

Ich komme zum letzten Punkt, und der betrifft die *Gruppenbildung*. Sie ist das A und O modernen Künstlertums. Sie hilft sogar dann, wenn alles andere versagt: der unbürgerliche Auftritt, die Tiefsinn heischenden Mystifizierungen, und das präsentierte Werk selbst. Hast Du die richtige Entourage, so bist Du ein gemachter Künstler. Zu einer solchen Clique zählen zum einen Leute, die Dich anhimmeln, gleichgültig wo Du Dich mit ihnen sehen lässt; zum anderen müssen aber auch Figuren mit von der Partie sein, die Einfluss auf öffentliche Medien haben, auf Galeristen, auf eine kaufkräftige private Klientel. Dieses Netzwerk sorgt dafür, dass Du am Ende nicht verloren dastehst wie der Kaiser ohne Kleider. Als Solist bist Du jederzeit in Gefahr, nicht ernst genommen zu werden. Produzierst Du ›verrückte‹ Sachen und posaunist in die Welt hinaus, Du seist ein großer Künstler, so landest Du unter ungünstigen Umständen direkt in einer psychiatrischen Anstalt. Wenn aber die ›richtigen‹ Leute – und das sind die, denen man nicht gerne widerspricht – von morgens bis abends Dein Hohelied singen und auf Deine Werke das Etikett ›wichtig‹ kleben, dann brauchst Du Dir keine Sorgen mehr zu machen, dann hast Du einen Namen, der, was auch immer Du produzierst, auf wundersame Weise in Kunst und bare Münze verwandelt.

Mit der Zusammensetzung Deiner Entourage ist es übri-
gens auch ein Leichtes, gewissermaßen *en passant*, Ak-
zente bezüglich der Interessantheit Deiner Person zu set-
zen. Man trifft sich regelmäßig in ausgefallenen Lokalen
und pflegt Umgang in exklusiven Kreisen (Rotlichtmilieu,
Filmbranche, alteuropäischer Adel, Politik); ich erinnere
mich noch an Wondratschek in Lederjacke, wie er mit
der Hure Domenica einem Boxkampf zuschaut.

Ein wahrer Glücksfall ist es, wenn es gelingt, sich mit
gleichgesinnten Berufskollegen in einer Gruppe zu ei-
ner gemeinschaftlichen Bewegung zusammenzufinden.
Da Künstler hemmungslose Individualisten sind, halten
derlei Bündnisse meistens nicht sonderlich lang. Umso
eher erhalten sie im Nachgang ihrer Auflösung Kultsta-
tus bei Kennern der Kunstszene, bisweilen sogar beim all-
gemeinen Publikum. Künstlergruppen veranstalten ge-
ne gemeinsame Ausstellungen und verstärken so ihre
Außenwirkung. Wenn sie eine neue Kunstrichtung pro-
pagieren, machen sich Manifeste besonders gut. Manifes-
te sind Sprachkunstwerke. Logik und Sachlichkeit spie-
len in ihnen allenfalls eine marginale Rolle; vorzugsweise
proklamieren sie radikale Ideen von Umsturz und Neu-
beginn. Denk nur an das futuristische oder das surrea-
listische Manifest. Darin wird der Krieg verherrlicht, das
Dröhnen der aufkommenden Maschinen, die wahnhaften
Welten des Traums oder der Willkürakt wahllosen Tö-
tens in einer Menschenmenge. Kriminalistisch wurde das
meines Wissens niemals verfolgt. Wie gesagt, der Künst-
ler genießt die Freiheit der Kunst – und die ist so etwas
wie Narrenfreiheit.

Nach zwei Weltkriegen ist man friedlicher geworden. Die Gruppe Zero etwa verkündete 1963 einen »neuen Idealismus« mit den Worten: »Zero ist die Stille. Zero ist der Anfang. Zero ist rund. Zero dreht sich. ... Zero ist weiß.« – Du siehst, ein Manifest ist einem Gedicht gar nicht so unähnlich; jedenfalls verträgt es wie dieses ein gehöriges Maß an Mystifikation; es braucht sie sogar wie die Suppe das Salz. Ist dann das Papier, auf dem die Erstauflage gedruckt wurde, erst einmal angegilbt, so klebt man es auf eine schmutzlig-braune Pappe und legt es gerahmt hinter Glas: ein schütteres dokumentarisches Objekt, bestens geeignet für jede Art von Retrospektive und nostalgischer Würdigung im musealen Raum.

Aber bis dahin ist es noch etwas Zeit.

Viel Glück wünscht Dir

Dein alter Freund

QUARANTÄNE

Eine Quarantäne kann auch ihr Gutes haben. Wurde nicht einst Jesus von Nazareth vom Heiligen Geist gedrängt, einsam und abgeschieden von allen Menschen vierzig Tage in der Wüste zu verbringen, dort zu fasten und den Versuchungen Luzifers zu widerstehen! Bekanntlich musste Satan am Ende weichen, und der Weg war geebnet für das immerwährende Reich Christi.

Weniger bekannt ist der Fall des großen Naturforschers Isaac Newton. Als im Jahr 1665 in London und Südengland die Pest wütete und die Universität ihre Tore geschlossen hielt, begab sich Newton an seinen Wohnort

Woolsthorpe, wo er sich für zwei Jahre isolierte. Während dieser Zeit entwickelte er die Grundgedanken seiner Theorie der Fluxionen, ferner seine Theorien des Lichts und der Schwerkraft. Was wären heute Mathematik und Naturwissenschaften ohne diese wunderbaren, überaus fruchtbringenden Ideen!

Nicht unerwähnt bleiben dürfen die erhabenen Werke der Dichtung, Musik und bildenden Künste, von denen nicht wenige unter Bedingungen entstanden, die einer Quarantäne gleichen: in Kerkern, Arbeitslagern, psychiatrischen Anstalten, in auferlegtem oder freiwilligem Hausarrest. So stehen wir also knietief in einer Dankeschuld gegen den Heiligen Geist, die Große Pest und alle Arten von Tyrannei und Unterdrückung.

» DAS UNSTERBLICHE ASCHT NICHT IM FEUER «

Lange Zeit lagen die ausschließlichen Übersetzungsrechte der Werke Federico García Lorcás bei Heinrich (Enrique) Beck. Dieser hat nach Meinung des Journalisten G. W. Lorenz »als genauer Kenner des Lebenskreises und der Projektionen« und »dank eines intuitiven Einfühlungsvermögens, Übertragungen geschaffen, die nicht nur dem Original getreu entsprechen, sondern selbst dichterischen Rang erreichen«. Beck wurde auf diese Weise »Lorcás genialer Nachdichter. Er hat das Œuvre nicht nur verbal, er hat es auch geistig transponiert«. Ein Beispiel dafür sei die ›Doña Rosita‹, deren »ganzer Schmelz« und »pastellfarbene Poesie« Beck in »lyrische Dramatik« verarbeitet habe, »die eher andeutet als zer-

reißt«. Allerdings findet sich alles andere als nur angedeutet in all den vermeintlich werktreu nachgedichteten Romanzenversen ein seltsames monotones trochäisches Stampfen. Beispielsweise wird (an anderer Stelle) aus »Cuando en las ramas empiezan / los pájaros a cantar« die Wendung: »Wenn die Vögel in den Zweigen / fangen an, ihr Lied zu singen« – und man ist geneigt hinzuzufügen: »möchte man alsbald zum Schweigen / diesen Übersetzer bringen.«

Wie auch immer, der musengeküsste Nachdichter hat Gründe für dieses Stampfen, die der Leserschaft nicht vorenthalten werden:

Silben werden im Vers nicht nach deutschen Regeln gezählt, und die spanische Empfindung für den Trochäus unterscheidet sich von der quantifizierenden lateinischen und der deutschen.

Auch in seinen eigenen lyrischen Werken erklimmt der Transpositeur Gipfel von »dichterischem Rang«. Bemerkenswert sein Auftritt als »klarinettenge schnäbelter Freund« oder »Schaumflockenlockiger«, den wir gleiten sehen wie ein »lapislazulihimmlischer Kolibri ... sanft an chrysoberyllenen Palmen dahin – aus der Zeit ... Dahin ...«. »Lorca«, meint Beck, »setzt plastisch, gestaltend, dramatisch aktivierend, atmosphärisch transzendierend eigene Energien in Bilder um, die konformistischen, epigonalen Schriftstellern versagt bleiben müssen.« Und weiter: »Die farbigen Blüten seiner Metaphern führen kein Vasendasein« (was für diese Blüte aber mit Fug und Recht zu bezweifeln ist). Überhaupt zeigt der Transpositeur eine ausgeprägte Neigung zu autologischen Formulierungen, die vor allen Dingen zum Aus-

druck bringen, was insbesondere auf sie selbst zutrifft. Beispiele dafür: »...geht gekettet an das Beben/eines Rhythmus, der nie ankommt« – »wohin gehst du Siguiriya / mit dem Rhythmus ohne Kopf?« – »Sevilla zum Versehen / Córdoba zum Ersterben«: ja, zum Ersterben ist es »unterm Orangenblust«, wo des »Rieselbaches Wasser« dahinrauscht und man eines Sitzestuhles bedarf, um »des Gesterns Träume« und den Tapetenstil eines »albinotischen Kakophonisten ohne Takt« auszuhalten mit all den »Fiedeltonrispen«, »Baßgeigendolden« und »Grüngelbpardeln« in den Händen »palmenblattfingriger singender Frauen«. Ist das vielleicht schon »das ganze widerliche, wichtiguerische Geschmeiß der Mittelmäßigen«? Nein doch! Wir sehen den atmosphärisch transpirierenden Dichter immer noch unterwegs »auf der Kare schrundige Böden / abtaumelnd jäh«, und dann verfangen »im Maschengezottel des / laubichten Keschers / der verschrammt Fedriges / gründelnd zerzaust / dem Irrvogel –«. Ungeachtet dieser Gefahrenisse hat er in »den gegenübergestellten Eindeutschungen [zu Lorcás Gedichten] das Wagnis unternommen, sie nicht dem planlosen Zusammenspiel einer endlosen Reihe von Übersetzern auszuliefern«, denn er weiß: »Das Unsterbliche / ascht nicht im Feuer«.

Postskriptum. – Ich fühle erneut den Ingrim und Zorn des jungen Mannes, der ich damals war, wenn ich vorstehendes polemische Fragment wider einen (und bei weitem nicht einzigen) unzulänglichen ›Transpositeur‹ García Lorcás heute noch einmal überfliege – und das umso mehr, als das alles wiederauferstanden und durch ein

angesehenes Verlagshaus abermals publiziert worden ist. Vielleicht hat man sich da gesagt, dass die anderen auch nicht so viel besser sind; außerdem haben diese weniger übersetzt. Immerhin sind die Bühnenstücke nicht zu vergessen. Wiegen sie nicht auch einiges mehr als die surrealen Dunkelwelten aus dem abgeschiedenen Andalusien, in denen sich die immer gleichen folkloristischen Requisiten ein auf Dauer doch etwas eintöniges Stelldichein geben? Aber was beklage ich mich ausgerechnet jetzt, in einer Zeit, in der alle Welt Lyrisches produziert statt es zu lesen, gleichsam blind und ohne wirklich zu wissen, was (und vor allem: wie wenig) Sprache und Dichtung ausmachen und vermögen. Wohin man auch blickt: überall dasselbe eitle Gewäsch, die narzisstische Beschau des eigenen Nabels, die leerlaufende Larmoyanz und inhaltliche Banalität. — Gibt es daraus einen Ausweg? Zumindest den, nicht mehr so genau hinzuschauen oder noch besser: dem völlig bedeutungslosen Literaturbetrieb den Rücken zu kehren.

»PASST NICHT INS PROGRAMM«

Die Art und Weise, wie Autor und Verleger zueinander finden, hat sich in den letzten Jahrzehnten erheblich verändert. Früher konnte man sein Manuskript mit einem Begleitschreiben in einen Umschlag legen, zur Post bringen und hoffen, nach einer überschaubaren Zeitspanne eine Antwort vom Verlag zu erhalten. Natürlich kann man das nach wie vor versuchen. Aber die Usancen haben sich in Zeiten des Internets gewandelt, und bisweilen

sind die Sitten spürbar rauer als noch vor dreißig oder vierzig Jahren. Anfang der 1970er Jahre kam ich auf die (wie ich heute weiß) abwegige Idee, eine Auswahl meiner Gedichte dem linken Wagenbach-Verlag anzubieten. Nach ein paar Monaten kam – natürlich – eine höfliche Absage, verfasst von dem damals als Lektor tätigen F. C. Delius. Mir wurde erklärt, meine Texte seien »gesellschaftlich nicht relevant« und passten daher nicht ins Programm. Das war völlig einleuchtend, und ich habe seitdem daraus gelernt, erst einmal ganz genau hinzuschauen, ob mein Buchangebot mit der inhaltlichen Ausrichtung des ins Auge gefassten Verlags einigermaßen gut harmoniert.

Auf ihren Internetseiten sind die Verlage häufig bei dieser Vorprüfung behilflich. Da findet man Hürden und Filter in allen nur denkbaren Abstufungen. Unmissverständlich ist die Warnung, dass man unverlangt eingesandte Manuskripte weder prüfen noch zurücksenden könne, sondern leider unverzüglich schreddern müsse. Auch der Hinweis, das Programm sei bereits für die nächsten drei Jahre festgelegt und biete keinen zusätzlichen Raum für Neuzugänge, sollte als eine eindeutige Abwehrmaßnahme verstanden werden. Trifft der Autor freilich auf die nicht ganz so abschreckende Ankündigung, die Prüfung seines Angebots könne (wegen der Vielzahl täglicher Manuskripteinsendungen) eine unbestimmt lange Zeit in Anspruch nehmen, so kommt er schon eher in Versuchung, sein Projekt einzureichen. An dieser Stelle wird üblicherweise um Verständnis dafür gebeten, dass man wegen Arbeitsüberlastung dem Autor eine Absage nicht näher begründen könne.

Viele Absagen zu bekommen, ist für einen ehrgeizigen Autor ein frustrierendes Erlebnis; jeder solche Brief enttäuscht auf eigene Weise, manche verletzen sogar. Von den mehr als hundert Anfragen zu meinen literarischen Projekten haben gerade einmal drei zum gewünschten Erfolg geführt (und auch das erst nach weiteren Umwegen und unter zusätzlichen Bedingungen). Immerhin kamen so sechs Bücher zustande, je zwei pro Verlag; vier davon bedurften zusätzlicher finanzieller Förderung.

Auch wenn ich heute ohne allzu große Bitterkeit auf meine Erfahrungen mit Verlagen zurückblicke, so hat sich im Laufe der Jahre doch ein ziemlich deprimierendes Bild abgezeichnet. Ein gutes Drittel aller Anfragen ist niemals beantwortet worden, darunter nicht wenige, denen frankierte Umschläge für die Rücksendung beilagen. Telefonische Kontaktaufnahme erwies sich in sämtlichen Fällen als Rohrkrepiere. Die Hälfte aller schriftlichen Antworten waren lediglich vorgefertigte Formbriefe nach dem PNIP-Muster (»passt nicht ins Programm«), gelegentlich ergänzt um die warmherzige Floskel, dass die Absage selbstverständlich nicht als Werturteil zu betrachten sei. Höflichkeitshalber wünscht man dem Autor Glück bei der Suche nach einem geeigneten Verlags- haus. Es sind Absageschreiben, die sich gleichen wie ein Ei dem anderen, abgefasst von Sekretariatskräften oder Leuten auf einer Praktikantenstelle im Lektorat. Nüchtern betrachtet gibt es für einen Verlag kaum eine Alternative zu diesem schäbigen Fließbandverfahren. Immer mehr Leute fühlen sich zum Autor berufen, belegen Schreibkurse und drängen gierig danach, ihre lyrischen Ergüsse, dilettantischen Romane, Reise-, Garten-, Koch-

und Kinderbücher gedruckt zu sehen. Man selbst möchte sich natürlich nicht in diese Laienschar eingereiht wissen; aber für einen Verlag existiert nun einmal nur diese eine ungeduldige Masse unberufener Schreiberlinge, die es mit höflicher Bestimmtheit abzuwimmeln gilt.

Manchmal findet der verdutzte Autor in einer Verlagsantwort ausdrücklich lobende Worte für das eingereichte Opus. Zu *Seufzer und letzte Silben* ließ mich ein Verleger in seiner Absage wissen, man habe das Manuskript »mit großem Interesse und viel Vergnügen« gelesen. Ein anderer Verleger nannte die Texte »in der Tat qualitativ sehr gut«, um dann für eine Drucklegung die Abnahme von 150 Exemplaren zum Autorenpreis zu verlangen. Ebenfalls nur die besten Absichten unterstelle ich jenem Verlag, der bereit war, das Buch bei Zahlung von knapp zweitausend Euro Druckkostenzuschuss zu publizieren. Immerhin kam von dort auch das höchste Lob: »Lange nicht mehr so gute Epigramme gelesen ... Eine große Kunst«. Demgegenüber bekam ich es gleich faustdick vom Leiter eines auf Lyrik spezialisierten Kleinverlags:

Ihre Texte sind zwar sprachlich, inhaltlich sowie in ihrem Reichtum unterschiedlichster Formen durchaus interessant und lesenswert, doch fehlt ihnen die eigene, unverwechselbare Handschrift, die sie aus ähnlichen Werken der Gegenwartslyrik herausheben und ihnen die Originalität verleihen würde, die wir für unser derzeitiges Lyrikprogramm suchen.

Das *Seufzer*-Buch hat es trotz zahlloser Versuche am Ende in kein Verlagsprogramm geschafft. Gleich vier an-

deren Bändchen (das vorliegende eingeschlossen) ist es schließlich auf einer Internetplattform für sogenanntes ›Self-Publishing‹ erschienen. Unternimmt man als Autor nichts, um dort den Abverkauf seiner Titel zu fördern, so kommt das einer Beerdigung dritter Klasse gleich. Und tatsächlich unternehme ich nichts dergleichen. Vor einiger Zeit hielt ich vor akademischem Publikum einen Vortrag über Gedichte mit mathematischen Bezügen; drei Tage später zeigte mir der Self-Publishing-Dienst den Verkauf von immerhin einem damit zusammenhängenden Buchexemplar an; der Erlös vor Steuern: 86 Cent. Das ist freilich nur für den enttäuschend, der mit seinen Publikationen Geld verdienen will.

Eigentlich sollte es nach derlei Erfahrungen nichts mehr geben, das einen Autor noch nennenswert beeindrucken könnte. Und dennoch ist mir das gelegentlich passiert. So bot ich einmal einem Verlag mit anspruchsvollem Programm *Die Leier des Pythagoras* an, worauf mir entgegnet wurde, das Thema des Buchs sei leider »sehr anspruchsvoll«. Unvergesslich bleibt mir der Fall eines Verlags, der für seine preiswerten Ausgaben von Werken der klassischen Literatur bekannt ist. Als ich dort meine *Musik aus fremden Gärten* anbot, eine Anthologie von Gedichten aus fünf Jahrhunderten, bekam ich zu lesen:

Leider können wir Ihnen nicht positiv antworten. Unser Verlagsprogramm ist in erster Linie der Pflege eines *klassischen* Literaturkanons verpflichtet und daher auf Publikationen (noch) unbekannter Autoren prinzipiell nicht ausgerichtet.

Um welche Autoren ging es? Baudelaire, Joyce, Lorca, Shakespeare, Verlaine, Yeats (um nur einige wenige in

alphabetischer Folge herauszugreifen). Es wäre geradezu lächerlich anzunehmen, der Lektor, dessen Doppelnamen ein Dokortitel ziert, hätte diese oder die anderen kaum weniger berühmten Dichter für (noch) unbekannte Autoren gehalten. Viel naheliegender ist es, dass er es nicht für die Mühe wert gehalten hat, auch nur einen einzigen flüchtigen Blick zwischen die Deckel des ihm angebotenen Werks zu werfen. Gewiss, auf dem Deckel stand mein (noch) unbekannter Name (mit dem Zusatz ›Hrsg.‹ gekennzeichnet).

Ein Kompliment besonderer Art wurde mir seitens eines renommierten deutschen Verlagshauses zuteil, das vor mehr als 250 Jahren gegründet wurde und für seine niveauvollen Publikationen in den Bereichen Literatur, Sachbuch und Wissenschaft bekannt ist. Ich hatte den Band *Die enttäuschte Erkenntnis* mit Essays zu ideengeschichtlichen und kulturellen Bezügen der Mathematik eingereicht, und offensichtlich hat sich das Lektorat auch ernsthaft mit dem Buch beschäftigt. Der Lektor schien allerdings Zweifel zu hegen, ob jüngere Leute für die Lektüre des Buchs zu gewinnen seien, und deutete mir in einem Gespräch taktvoll, aber mit skeptischem Unterton an, meine Prosa habe eine gewisse bildungsbürgerliche Anmutung. Das Projekt hat er schließlich abgelehnt. Aber den dafür verantwortlichen Bildungsbürger habe ich mir als einen Adelstitel ans Revers geheftet.

DAS BÜCHERVERBRENNERCHEN

Entzugserscheinungen. — Wir brauchen sie, die Literaturkritiker. Aus der alljährlichen Flut druckfrisch gebun-

dener, gelumbeckter und gehefteter Papierstöße, welche in Gestalt von Büchern öffentliche Aufmerksamkeit begehren und dezimal nur noch sechsstellig zu beziffern sind, filtern sie heraus, was sie einem ehemaligen Volk von Dichtern und Denkern als lesenswert glauben empfehlen zu sollen. Da dieses Volk heute in der Hauptsache fernsieht (eine Tätigkeit, deren Verb sogar die neue Rechtschreibung ungetrennt lässt), muss der moderne Literaturkritiker sich in eben dieser Ferne postieren, um besagtem Volk wenigstens über die Mattscheibe im Wohnzimmer näher zu kommen. Freilich genügt das nicht, denn seine Empfehlungen wirken nur dann mit der ganzen Wucht des Guck-Mediums, wenn ihr Botschafter dessen Regeln virtuos beherrscht. Es kann also kaum überraschen, wenn heutzutage waschechte TV-Promis als Bücherbesprecher auftreten, die sich eigentlich als Nachrichtenansager oder hemdsärmelige Zotenreißer ihr Namens- und Markenzeichen gemacht haben. Die sachlich bessere Lösung ist natürlich ein berufsmäßig ausgewiesener Literaturkritiker, der sich darüberhinaus telegen darzustellen weiß. Die höchste Steigerungsstufe ist der Literaturpapst. Dieser sollte eine unverwechselbar markante, ja extravagante, allürenhafte Persönlichkeit an den Tag legen und das Publikum jederzeit aufs Beste und Amüsanteste unterhalten: durch provozierende Zuspitzungen, anmaßende Werturteile und zuchtmeisterliche Aburteilungen mit anschließender Hinrichtung der Delinquenten. Der vermutlich bisher Größte dieser Gattung hat seinen Fernseh-Sessel seit einiger Zeit geräumt, und es sieht so aus, als litten manche Leute unter Entzugerscheinungen, wenn sie nicht Monat für Monat auf har-

sche Art gesagt bekommen, welche Bücher sie gut oder schlecht finden sollen.

Zeitgeisterscheinungen. — Um die vakante Stelle eines Literaturpapstes bemüht sich seit einiger Zeit, mit Feuereifer sozusagen, ein jüngerer Exemplar der Gattung. Aus Gründen, die später ersichtlich werden, könnte man es Bücherverbrennerchen nennen (sein bürgerlicher Name tut nichts zur Sache, insoweit seine Inszenierung an jene ubiquitären und überpersönlichen Zeitgeisterscheinungen erinnert, die regelmäßig an der Oberfläche medial aufgeschäumter Luftblasen auftreten). Der Leser und die Leserin muss nicht befürchten, hier in politische Unkorrektheiten hineingezogen zu werden; denn ein Bücherverbrennerchen meint natürlich niemanden, der Bücher tatsächlich ins Feuer wirft (wie man es aus alten Schwarzweißfilmen kennt). Das Diminutiv nimmt eben die ernste Bedeutung in ein harmloses Als-Ob zurück.

Nun zur Literaturkritik. Hat ein Vertreter dieses Genres Missfallen an einem Buch, so erwartet alle Welt – die anständige zumindest –, dass er es nach allen Regeln der Kritikerkunst verreißt (wohlgemerkt: *ver-*) – aber keineswegs, dass er ein real existierendes Exemplar des Buchs vor laufender Kamera *zer-*reißt. Andererseits wäre eben genau das im Guck-Medium besonders attraktiv. Versuch es mal, liebes Publikum! Damen brauchen sich hier nicht angesprochen zu fühlen, weil das Zerreißen von Büchern, selbst von dünnen Taschenbüchern aus neuerer Fertigung, nur von den stärksten Mannsbildern zu leisten ist (ich erinnere mich an solche Nummern auf Jahrmärkten oder im Zirkus, wo üblicherweise Telefonbücher dran

glauben mussten, alte zumal). Und überhaupt, kann die Wut eines normalen Kritikers auf ein Buch so groß sein, dass er in der Lage wäre, es glatt durchzureißen? Die Antwort liegt auf der Hand, wenn man allein bedenkt, dass er das Buch – eines von vielen Dutzenden, die ihm jeden Monat unverlangt und von lästigen Bettelbriefen begleitet ins Haus geschickt werden – häufig genug nur aus dem Klappentext und den Rezensionen seiner Kollegen kennt. Auch der hier in Rede stehende Telekritiker hat das klar erkannt und nach zeitgemäßerem Mitteln Ausschau gehalten, sich mit unerschütterlichem Selbstbewusstsein als Herr der Bücher in Szene zu setzen. Ein Auftritt im angewärmten Opasessel umringt von Quartettspielern scheidet da von vornherein aus. Dafür trifft man ihn mal im Wüstensand an, mal durch Baumalleen radelnd oder in einer Art von Hochgerüst sitzend – stets an ausgesucht event-orientierten Lokalitäten, wo er den Autoren der von ihm gelobten Bücher belanglose Fragen stellt. Da ich nicht alle Folgen der Serie gesehen habe, weiß ich nicht, ob er schon auf hohem Ross dahergelitten kam oder einen Einsatz als Rettungsschwimmer im Mainstream absolviert hat. Immerhin wären das sonst ja Anregungen.

Verdachtsmomente. – Für die Masse der Bücher gibt es eine Express-Kritik. Das Urteil je Buch dauert etwa zehn Sekunden (manchmal weniger) und endet in fallbeilscharfer Entschiedenheit (für Gutgläubige neuerlich schon einmal mit dem Zusatz: »Bitte vertrauen Sie mir!«). Das äußere Ambiente ist feinsinnig auf das mechanische Schnellverfahren abgestimmt: etwa als Lagerhaus oder Warenmagazin, irgendwie an einen Industrie-

betrieb erinnernd. Ein abermaliges Empfehlungslob ernen meist mehrfach positiv vorrezensierte Werke etablierter Autoren. In der gebotenen Kürze gibt sich der Expresskritiker aber auch schon mal differenzierter, z. B. bei dem – zu Beginn des Jahres 2007 n. Chr. – schon etliche Monate auf diversen Bestsellerlisten geführten und glänzend abverkauften Titel »Daniel Kehlmann: Die Vermessung der Welt«. Ja ja, der Autor schreibe gut, bekommen wir da zu hören: aber so gut auch wieder nicht. Nun wissen wir's. Und was geschieht mit den abgelehnten Büchern? Wie erklärt unser Kritiker seinen abgestumpften nachhilfebedürftigen Guck-Medium-Usern, dass sie dieses oder jenes »ärgerliche« Buch gar nicht erst zu lesen, geschweige denn zu kaufen brauchen? Verreißen kann er es nicht; dazu wäre ein (wenn auch noch so kleiner) argumentativer Diskurs erforderlich. Zerreißen kann er es auch nicht (siehe oben). Er könnte es aber wegwerfen: lässig-verächtlich und in hohem Bogen nach hinten über die eigene Schulter – ab in einen Container! Und genau das tut er. Natürlich landet dahinein ausschließlich, was keine bessere Behandlung verdient, und nur zartbesaitete Seelen werden besorgt darüber spekulieren, was danach mit den malträtierten Rezensionsexemplaren geschieht. Eine andere Ablehnungsvariante besteht darin, das betreffende Buch mit einem geringschätzigen Stoß auf eine abschüssige Walzenbahn zu befördern, auf der es unter dem wachsamen Auge der Kamera langsam, aber zielsicher auf einen Papierkorb zurollt. Immerhin ist da der Aufprall schonender. Diejenigen Bücher, die den Kritikus dummerweise geärgert haben, müssen sich freilich gefallen lassen, dass er sie höhnisch grinsend in eine mit

Flüssigkeit (ich glaube Milch) gefüllte Schale deponiert. Was kann das nur bedeuten? Soll etwa mit dieser zerstörerischen Durchnässung – sozusagen das Gegenteil von Verbrennung – dem aufkeimenden Verdacht vorgebeugt werden, hier fände womöglich in aller Öffentlichkeit und finanziert durch öffentlich-rechtliche Gebühren eine buchschänderische Aktion statt? In einer späteren Sendung fehlte die Schale mit dem ruinösen Nass. Dafür war, an eine Kiste gelehnt, direkt neben dem notorischen Bücherschubser gut sichtbar angebracht: ein handelsüblicher Feuerlöscher! Eine Sicherheitsmaßnahme für alle Fälle? und welche denn?

» EISENBAHNZÜGE «

Der gleichnamige Roman von Thomas Josef Wehlim, 2015 in der Edition Rugerup erschienen, gibt sich in ernstem Ton und scheint in der Tat aus einer bisweilen geradezu verzweifelt selbstquälerischen Haltung heraus geschrieben zu sein. Jederzeit ist zu fühlen, dass und wie der Autor in dieser Haltung leidet. Ich hörte von seiner Verlegerin, er könne nachts schlecht schlafen; es wundert mich nicht. Ergibt sich nachts nur selten ein Lichtblick, so sinkt der Autor dabei ins ganz Düstere ab. Scham und Zorn über das monströse nationalsozialistische Menschheitsverbrechen treiben ihn zu seinem Vorwurf. Seine ernste moralische Leidenschaft steht dabei außer Frage. Im Buch findet sich keine Pose und eigentlich auch sonst nichts, was nicht aufrichtig gefühltem Ethos entspränge und dem Autor nicht auch in diesem Sinne abzunehmen wäre.

Die für mein Empfinden künstlerisch gelungensten Episoden sind die mit dem Offizier Monnerjahn und dem ukrainischen Knaben Vakho. Natürlich sieht das jeder etwas anders. Es sind Figuren, in die ich mich einfühlen kann, an denen menschliche Züge hervortreten. Dem Autor genügt das freilich nicht, denn häufig meint er das innere Geschehen durch Kommentierung zuspitzen zu sollen. Ich möchte einmal anhand einer anrührenden Stelle klarzumachen versuchen, weshalb sich aus dieser Art der Darstellung ein Problem der inneren Gestaltung ergibt. Auf Seite 107 (Mitte) beginnt ein Absatz mit den Worten: »Und schließlich, als hätten sie beide auf ihrer irdischen Wanderschaft ...«. Dann schläft Vakho in den Armen Monnerjahns ein – »zum ersten Mal seit seiner Flucht aus dem Dorf ruhig und tief.« Doch der Autor lässt es damit nicht gut sein. Vielmehr beschließt er die Passage mit dem aufdringlichen, ja geradezu peinlichen Satz: »Tötet mich nicht.« Auf diese Weise wird dem reinen, zuvor so poetisch schlicht geschilderten Geschehen die Wirkung genommen. Was in der Tiefe vielschichtig und gar nicht eindeutig erscheint, nun wird es eindeutig gemacht, genauer: auf eine vom Autor präferierte Bedeutung reduziert. Es ist eine appellative Stimme aus einem ortlosen ›Off‹, die da ertönt: nicht wirklich die Stimme des verlorenen Knaben, sondern die ihm vom Autor geliehene, der sich vordrängt und an seiner Statt äußert – und an wen eigentlich wendet?

Üblicherweise erscheinen die meisten Militärs (von Hitler und Göring erst gar nicht zu reden) als Zyniker oder verbrecherische Popanze, die nichts Besseres verdient haben als den Untergang in Schimpf und Schan-

de. Diese Türen stehen zur vereinfachten Wahrnehmung durchs Publikum schon lange offen und müssten eigentlich nicht noch mehr geöffnet werden. Gleichwohl schaltet sich der Autor von außen kommend immer wieder in seine Schilderungen ein: mal interpretierend mit einem moralischen Anstrich, mal lakonisch, sarkastisch oder pathetisch im Ton, bisweilen auch religiös (christlich) überhöhend. Beispiele dieser Art finden sich z. B. auf den Seiten 108, 120, 162, vor allem aber im Prolog, in Nebenzüge I und in Teilen der Nebenzüge II, alles Passagen, die für meinen Geschmack sofort durchsichtig sind – d. h. man weiß sogleich, wer wer ist –, dann aber doch recht überzeichnet wirken. Ich frage mich: Braucht ein heutiger Leser diese Verdeutlichungen?

Das Rücklauf-Kapitel Eisenbahn III hat sich mir in dieser Hinsicht am wenigsten erschlossen. Zum einen sind es – zwangsläufig – natürlich nur Rücksprünge mit anschließendem Vorlauf; dann aber Rücklauf weshalb überhaupt? Am Ende steht man bei Évas Geburt statt bei ihrer Vergasung. Mir ist nicht klar, was der Autor damit gewonnen zu haben glaubt. Soll man vielleicht den grauenhaften Einzelschicksalen umso deutlicher und schmerzhafter nachfühlen, indem man ihr unschuldiges und hoffnungsvolles Beginnen vor Augen hat? Die Passagen auf S. 212 oben und S. 214-215 empfinde ich dennoch als gewollt, lediglich ›gut gemeinte‹ Kommentierungen, die die Eigenwirkung des Geschehens hemmen.

Nicht nur skeptisch (wie im Vorangegangenen), sondern entschieden kritisch bin ich bezüglich des heutzutage immer mehr um sich greifenden Telegrammstils, die parataktische Hypertrophie. Man nehme nur einmal die

folgende Passage:

Der Fährmann fragte. Stellte jedem Fragen. Und die Fragen ergaben lange Antworten. Eine kurze Antwort müßte es sein. Möglichst nur ein Wort. Wenige Silben. Die alles sagen können. Aber was wird ein Fährmann schon begreifen.

Das stammt *nicht* von Wehlim, sondern aus einem Roman von Dieter Jörgensen; und ich hätte aus einem Dutzend anderer Ähnliches zitieren können. Man trennt durch Punkt. Nicht durch Komma. Das vor überflüssigen Relativsätzen steht. Semikolon ist erst recht ›out‹. Natürlich auch der Doppelpunkt. Und der Gedankenstrich. Wenn Unerträgliches zu schildern ist. Braucht man den Stau. Die Härte. Die alles abhackt. Und das coole Pathos. Weil einen sonst keiner versteht. So wie hier.

Ein Videoband. Ein Leben. Ein Mann. In Orange. Der eine sitzt zusammengekauert am Boden. Die Hände sind auf dem Rücken gefesselt. Er zittert. Denn er weiß, was kommt. Auch wie es geschehen wird.

Auch das ist nicht Wehlim, nicht einmal ein Roman, sondern Bruno Schirra in seinem Spiegel-Bestseller über den globalen Dschihad.

Wer kann schon von sich behaupten, gegen die gerade herrschenden Moden immun zu sein? Wehlims Prolog jedenfalls macht – gelinde gesagt – reichlichen Gebrauch vom parataktischen Stilmittel, von dem ich glaube, dass es nur eines ist, wenn es die weitaus meiste Zeit im gekühlten Giftschrank bleibt. Die anakoluthischen Punkt-

Satz-Orgien auf den Seiten 11 bis 14 scheinen ja irgendwie für die Hitlersche Rhetorik und das Gewalttätige seines Charakters stehen zu sollen. Obwohl mich das nicht überzeugt, habe ich es doch geduldig hingenommen, bis – ja, bis mich schließlich und urplötzlich dann doch auf den Seiten 98 ff eine ausgewachsene Lesekrise heimsuchte. Sie äußerte sich in ständigem inneren Widerwort, und es brauchte ein halbes Dutzend Seiten, bis sich alles wieder ein wenig beruhigte und ich die Lektüre im Normalmodus fortsetzen konnte. Ich will das hier nicht zu ausführlich ausbreiten, aber es ging so etwa in der folgenden Art und Weise:

Die Ukraine war groß. [*bekanntlich*] So würde sich all der Leichengeruch besser verteilen. [*merkwürdiges ›würde‹, überhaupt eine ebenso zynische wie unrealistische Bemerkung – ein Gedanke Vakhos?*] Vakho sah plötzlich Häuser. Erst wenige, dann immer mehr. Der Zug, auf dem Vakho saß, erreichte eine Stadt. Eine Stadt hat einen Bahnhof. [*aha! diese Stadt oder alle? – eine seltsame Feststellung*] An Bahnhöfen sind Menschen. [*tatsächlich? und es stimmt nicht mal in der Allgemeinheit*] Gute Menschen, schlechte Menschen. [*so einfach ist das*] Ukrainer. Russen. Deutsche. [*jetzt möchte man doch wissen, wer die guten sind*]

...und so weiter – wie gesagt: eine echte Krise. Da sie sich am Ende gelegt hat, kann ich noch etwas zum Großen und Ganzen anmerken. Zunächst einmal das: Bei aller Skepsis bzgl. der inneren Gestaltung (durch die ›moralische‹ Stimme aus dem Nirgendwo) und bei aller Kritik auch an der überreizten Parataxis in einigen Teilen scheint mir der Roman insgesamt doch seine literari-

schen Qualitäten zu haben. Es sind darin originelle Episoden und Situationen entwickelt und kunstvoll zueinander in Beziehung gesetzt und miteinander verwoben worden. Beeindruckend ist der unnachgiebige Ernst, mit dem der Autor sich seinem Thema stellt: eines, das ja nicht gerade neu oder literarisch neu zu erschließen wäre, dem er aber unter dem klammernden Motiv der Eisenbahnzüge einige interessante Facetten abgewinnt.

*

Schließlich noch eine Bemerkung, die sich nicht auf den künstlerischen Wert der *Eisenbahnzüge* bezieht, sondern auf die Tauglichkeit zum alltäglichen Lesestoff. Nicht wenige Leser, zu denen auch ich mich rechne, suchen in einem Roman nämlich gerade diese Qualität. Würde ich das Buch gerne in die Sommerferien mitnehmen, wenn ich sonst, z. B. berufsbedingt, kaum Gelegenheit zur Lektüre habe? Würde ich mir im normalen Alltag das Buch auf den Nachttisch legen, um vor dem Einschlafen noch ein wenig darin zu schmökern? Ein Roman, der das schafft, muss – so glaube ich zumindest – so etwas wie eine ›runde Sache‹ sein, die beim Leser Interesse und Anteilnahme am Schicksal seiner Figuren nicht nur weckt, sondern bis zu einem gewissen Ende auch wach hält. Der *Quijote* war so ein Text, die *Buddenbrooks* sind so ein Text, aber der *Mann ohne Eigenschaften* hat es in Ermangelung der Eigenschaften seines Helden dem Leser von Anfang an schwer gemacht und – wie wir wissen – seinem Autor noch schwerer.

Und die *Eisenbahnzüge*? Sie befördern ihre Leser in einen dunklen Tunnel; in dessen Mitte bleiben sie stehen.

Dann hört man benommen wie aus übersteuerten Megaphonen proklariert die düstere Litanei der deutschen Schuld. Der Zug hat keinen Fahrplan. Wird er sich je wieder in Gang setzen? Der Leser weiß es nicht.

EIN NICHT VERWENDETES NACHWORT

Wenn ein Autor lyrischer Gedichte sich erst in seinen späten Jahren anschickt, eine Auswahl seiner Texte zu veröffentlichen, so muss sich das einschneidend auswirken auf Art und Umfang ihrer Zusammenstellung. Im Normalfall könnte er spätestens mit Sechzig auf ein Lebenswerk zurückblicken, das – beginnend mit seinen Juvenilia – sich vielleicht in zwei, drei oder vier Schaffensperioden gliedert. Auch wenn er nicht mehr völlig überzeugt ist von dem einen oder anderen Gedicht und selbst ganze Zyklen keinesfalls noch einmal so schreiben würde – das früher einmal Publierte objektiviert und fixiert eine Entwicklung, von der sich nichts mehr zurücknehmen lässt. Jedes der Einzelwerke hatte seine Zeit, seinen Verleger, seine Kritiker und sein Publikum.

An all dem mangelt es notgedrungen bei einer Spätlese, die Debut und Abgesang zugleich ist. In mehrfachem Sinn trifft das auf den Titel *Anachronismen* zu, den ich dem ersten Versuch dieser Art gab (im Athena-Verlag 2009 unter dem anagrammatischen Pseudonym Richard Erbefels erschienen). Um das Heterogene, teilweise auch Unverträgliche in dieser Kollektion abzumildern, musste ich vieles von vornherein fortlassen, zu vieles aus meiner heutigen Sicht. Gleichwohl, vielleicht vielmehr ge-

rade deswegen, verlangt das Ergebnis immer noch eine Bereinigung. Übernimmt, wie in diesem Fall, der Autor dabei die undankbare Rolle des Herausgebers und Anthologisten der eigenen Werke, so artet deren Durchsicht leicht in nicht endender Über- und Umarbeitung dessen aus, was schon vor geraumer Zeit geschrieben wurde und dann jahrelang liegen blieb. Wenn es hoch kommt, hat diese Prozedur gerade einmal ein Viertel der in Frage stehenden Gedichte überlebt. Sind sie es noch wert, ein unzeitgemäßes Dasein in einem schmalen Bündel selbstverlegter Blätter zu fristen? – Selbst dieser ausgedünnte Restbestand hatte in den *Anachronismen* nicht ausreichend Raum zum Atmen. Ich habe deshalb die Klammer gelöst und die zusammengehörigen Gruppen mit bis dahin noch nicht berücksichtigten Texten aufgefüllt. Auf diese Weise sind drei Auswahlbände entstanden: *Seufzer und letzte Silben*, eine Sammlung von Epigrammen und Zeitgedichten, *Die Farbe der Ziffern*, pythagoräische Verse zum subjektiven Untergrund der Mathematik, sowie *Das stille Leben*, eine Zusammenschau aus diversen Etappen meiner übrigen lyrischen Produktion. Es finden sich darin aphoristische Texte in überwiegend freiem Versmaß, entstanden in den Jahren um 1970, auch frühe und mittlere Stücke bis etwa 1985. Die aus meiner heutigen Sicht besten Stücke wurden Ende der 1990er Jahre verfasst und kreisen vorzugsweise um Erkenntnisfragen oder reflektieren Themen aus der Geschichte wissenschaftlicher Weltauslegungen. In den Gedichten, die ab 2007 entstanden sind, geht es um die rätselhafte Dinglichkeit des Bestehenden und den darin gleichermaßen offenbaren und verhüllten Todesbezug.

Überhaupt und grundsätzlich gilt mir das der Wissenschaft Ungreifbare als innerster Kern lyrischer Rede. Andeutung rangiert hier vor Bedeutung. Mag ein jedes Ding sein Geheimnis haben, so ist Poesie – wie es García Lorca einmal treffend ausgedrückt hat – das *eine* Geheimnis, das allen Dingen gemein ist. – Lässt sich davon überhaupt reden? Wir können es unumwunden dem Unausprechlichen zurechnen, dessen Existenz Ludwig Wittgenstein am Ende seines *Tractatus logico-philosophicus* einräumt. »Dies zeigt sich, es ist das Mystische«, heißt es an der betreffenden Stelle. Dasjenige, wovon man im gewöhnlichen und direkten Sinn nicht sprechen kann, tritt freilich eher beiläufig und scheinbar zufällig in Erscheinung. Auch begegnen wir ihm nicht unmittelbar im Gesagten selbst, sondern »zwischen den Zeilen« oder – mit dem dichterischen Bild Gerrit Achterbergs – »in all der Weiße rund um jedes Wort«. Dessen schließliches Geschick liegt denn auch nicht in der Gewalt eigenen Tuns.

SELBSTDARSTELLUNGEN

Etwas über das eigene Leben und die eigene Person für eine Öffentlichkeit aufzuschreiben, ist ein gar seltsames Ding. Man muss schon eine bedeutende Persönlichkeit von nennenswerter Bekanntheit sein oder sich selbst dafür halten, um sich auf ein solch zwielichtiges Abenteuer einzulassen. Tausend kleine Teufel liegen gierig auf der Lauer, den Säulenheiligen in Versuchung zu führen: die Verhüllung, die Vernebelung, die Beschönigung, die Lü-

ge, die zur Schau gestellte Selbstgerechtigkeit, die Eitelkeit, die Selbstverliebtheit, der Dünkel, die Überheblichkeit, und was weiß ich sonst noch . . .

Auch visuelle Darstellungen der eigenen Person sind davon betroffen. Immerhin ist bei der Fotografie häufig der Fotograf ein anderer als der Abgebildete, und es gelingt ihm mit etwas Glück und Geschick, durch dessen Pose hindurch ein wahrhaftigeres Bild zum Vorschein kommen zu lassen. Selbstbildnisse der Maler hingegen entstehen vollständig in deren eigener Regie, und wir müssen schon aufmerksam hinschauen, ob und wie weit der Künstler seine schauspielerischen Talente ins Spiel gebracht hat. So ist mir irgendwann aufgefallen, dass Otto Dix, der mit kaltem Auge die von ihm Porträtierten gerne auch einmal ins Groteske hineinspielend deformierte, ein gerütteltes Maß an Barmherzigkeit übte, wenn es um sein eigenes Konterfei ging. Im allgemeinen, so scheint es mir, finden sich aber bei den Malern noch die ehrlichsten Selbstdarstellungen, bisweilen sogar geradezu rückhaltlose Entblößungen der Seele.

Ein interessantes, weil ambivalentes Genre der Selbstdarstellung sind Briefe, sobald deren Verfasser irgendwann die Möglichkeit entdecken, der Nachwelt ein sorgsam nach eigenen Wunschvorstellungen gedrechseltes und ziseliertes Bild ihrer selbst zu hinterlassen. Der private Brief ist dann nicht nur an den postalischen Empfänger gerichtet, sondern gleichzeitig und insgeheim ganz unprivat an ein verschwommen imaginiertes postumes Publikum. Unscharf und fließend ist die Grenze zwischen posierender Selbstinszenierung und aufrichtig privater Aussage. Aber zweifellos gibt es sie: Man vergleiche nur

einmal die parfümierten Schreiben Rilkes an vornehme Damen des niederen Adels mit den schlichten und ergreifenden Briefen van Goghs an seinen Bruder Theo.

Ähnlich dürfte es sich bei Tagebüchern verhalten, sofern sie sich nicht als Aufzeichnungen objektiver Ereignisse verstehen, sondern als intimes, nach innen gerichtetes Selbstgespräch. Anders als beim Briefewechseln fühlt sich der Tagebuchschreiber gänzlich unbeobachtet; er ist ja mit sich allein und damit sein eigenes und einziges Gegenüber. Ich möchte die Vermutung wagen, dass die Seele nur in seltenen Fällen rücksichtslos in ihre Untiefen und Abgründe blickt. Tut sie es, so wird die schriftliche Spur, welche diese Art der Selbsterkenntnis im Tagebuch hinterlässt, am Ende den Verfasser so erschrecken, dass er wünscht (und auch dafür sorgt), seine Selbstentblößungen der Öffentlichkeit vorzuenthalten. Erst recht gilt das für unreife Erzeugnisse der Jugend. Denke ich etwa daran, was ich als Fünfzehnjähriger in den vier darauf folgenden – durchlittenen – Jahren den großformatigen Hauptbüchern (wie sie meine Mutter in der Buchhaltung benutzte) anvertraut habe, so spottete das jeder Beschreibung: Melodramen von Leid und Jubel, ausgetragen mit der ganzen Wucht pubertären Weltschmerzes, mithin genug von jeder Sorte dessen, was im Nachhinein nicht anders als peinlich empfunden wird (auch und gerade dann, wenn es im Moment der Entstehung die ungeschminkte Wahrheit verkörpert hat). Glücklicherweise kam nicht zu spät, etwa mit neunzehn, der Augenblick, in dem ich mit starken Kordeln all diese Großkladden zusammenbinden konnte, um niemals wieder einen Blick hineinzuworfen. Ich woll-

te meiner Sache sicher sein und ließ das zusätzlich durch einen Ziegelstein beschwerte Paket von einer Uferkante des Düsseldorfer Industriehafens in den abendlichen Rhein hinabstürzen. Seitdem ist mir niemals mehr in den Sinn gekommen, ein Tagebuch zu beginnen oder mich gar auf die heiklen Vergeblichkeiten einer verschriftlichen Selbstdarstellung einzulassen.

Eine gewisse Ausnahme bildet die Lyrik, welche mit der schemenhaftesten und am wenigsten greifbaren Form der Selbstdarstellung aufwartet: dem ›lyrischen Ich‹. Fragt man etwa einen Autor, ob ein bestimmter in der ersten Person Singular notierter Vers sich auf etwas aus seinem Leben beziehe, so kann und wird er nicht selten ausweichen und darauf hinweisen, dass das im Vers benannte Ich lediglich ein lyrisches Ich sei. Es ist für Außenstehende nicht immer ganz einfach zu verstehen, worum es sich dabei eigentlich handelt. Das lyrische Ich ist ein Konstrukt, das entsteht, indem ein Autor sich, bildlich gesprochen, ein Gewand umhängt und eine Maske vors Gesicht legt. Das ermöglicht es ihm, auch gewagte Dinge im Gedicht andeutungsweise zu enthüllen und auch wieder zu verhüllen, sie vorzuzeigen und trotzdem zurückzunehmen. Die Scham wird entblößt und rasch erneut bedeckt. In diesem Sinn bewirkt das lyrische Ich eine Art von Haftungsbeschränkung. Dies passt zu der Eigenart lyrischer Rede, die häufig vieles (oder womöglich alles) unbestimmt lässt und in einer heiklen Schwebelage hält. Der letzte Grund eines Gedichts bleibt so unfassbar. Allein maßvoller Gebrauch dieser Technik ist ratsam; auch im lyrischen Gedicht braucht es Gesagtes, für das der Autor geradesteht.

Das mit Abstand verlogenste Literaturgenre ist aber unzweifelhaft die Autobiographie¹. Mit durchaus gemischten Gefühlen denke ich an die Lektüre einiger Lebenserinnerungen von Künstlern und Wissenschaftlern zurück. Ein Beispiel ist der knapp tausend Seiten umfassende Wälzer mit der »Selbstdarstellung« des Komponisten Ernst Krenek. Diese wurde dem eloquenten und umtriebigen Musiker bereits frühzeitig als Mitvierziger – der am Ende 91 Jahre alt wurde – von der »Besorgnis diktiert, daß die Erinnerung an bestimmte Dinge für immer verloren sein könnte, wenn ich sie nicht schriftlich festhalte«. Wäre das immer ein Verlust gewesen? Heute noch stoßen mir davon die Klatschgeschichten über Berühmtheiten von damals auf, auch die abfälligen Seitenhiebe gegen Tenöre und Komponisten sogenannter leichter Musik. Ich habe nichts gegen dumme Tenöre, wenn sie nur gut singen; auch gibt es eine ganze Reihe von schönen Operetten, die ich mir lieber anhöre als so manches Opus von Krenek. Nichts gegen Anekdoten, aber ein guter Biograph hätte diesen ganzen idiosynkratischen Firlelfanz einfach weggelassen.

Die Memoiren von Wissenschaftlern fallen gewöhnlich nüchterner und sachlicher aus, auch werden sie meistens erst dann geschrieben, wenn die Autoren in vorgerücktem Alter sind und sie auf ihrem Fachgebiet nicht mehr wirklich schöpferisch arbeiten können. Überwiegend ist hier die Neigung zur Selbstinszenierung weniger stark ausgeprägt. Ich erinnere mich aber noch mit lebhaftem Abscheu an die *Adventures of a Mathemati-*

¹ Was nicht bedeuten soll, dass es nicht auch Beispiele redlicher Versuche gibt, das eigene Leben wahrheitsgemäß darzustellen.

cian, in denen der aus Polen stammende Mathematiker Stanislaw Ulam mit der entscheidenden Rolle prahlt, die er bei der Entwicklung der Wasserstoffbombe in den Laboratorien von Los Alamos gespielt hat. Ohne ernsthafte Reflexion und ohne mit der Wimper zu zucken, schildert der Autor seine Mitwirkung an diesem Projekt. Kann oder will sich ein hochintelligenter Mensch, der sich in derart tödliche Machtgeschäfte hat verwickeln lassen, eigentlich nicht vorstellen, dass sein Handeln eines Tages von der Geschichte anders beurteilt werden könnte als er selbst es tut? Fürs erste wird freilich die Stellung gehalten, wie die 2020 erschienene, mehrfach preisgekrönte Verfilmung dieser Lebensgeschichte durch Thorsten Klein beweist. Wie so oft sind auch hier Buchvorlage und Film durchaus zweierlei.

Wer seine Autobiographie schreibt, möchte seinen Biographen zuvorkommen; er gibt eine Deutung vor und steckt schon einmal den Claim ab, auf dem künftige Goldgräber schürfen sollen, wenn es sie denn jemals geben wird. Dieses Terrain ist ein Tummelplatz der Eitelkeiten, deren ich mit zunehmendem Alter überdrüssig geworden bin. Eine gute Biographie ist vorzuziehen; besser noch ein knapper Nachruf im Umfang eines Artikels, der einem die wenigste Zeit vom eigenen Leben stiehlt.

DIE NEUEN ZAUBERLEHRLINGE

Eine ungewöhnlich große Zahl von Menschen drängt es heute zum eigenen Buch. Der moderne Digitaldruck

macht es möglich, diesen Wunsch zum kleinen Preis zu erfüllen. Beides zusammen hat den rasant wachsenden Markt des Self-Publishing entstehen lassen. Nachfrager sind alle, die das eigene Buch nicht bei einem Verlag unterbringen konnten (oder es aus bestimmten Gründen nicht wollen). Anbieter sind Dienstleister, die Druckdateien mit einer ISBN versehen, einen Eintrag ins Verzeichnis lieferbarer Bücher (VLB) vornehmen und schließlich dafür sorgen, dass das Werk als jederzeit lieferbares Print-on-Demand-Erzeugnis oder als eBook vorgehalten wird. In erster Linie geschieht dies auf den Internet-Plattformen diverser Online-Händler, die als Handelspartner des Dienstleisters in Erscheinung treten.

Bringt es nun für einen Autor überwiegend Vorteile mit sich, auf diese Weise in die Rolle eines Selbstverlegers zu schlüpfen? Einige Nachteile müssten dabei schon ausgeglichen werden. So ziert sich der traditionelle Buchhandel, selbstverlegte Bücher ins Regal zu stellen; der Autor muss sein Buch auf eigene Faust vermarkten – und das bei dem äußerst geringen Prestige dieses Marktsegments und angesichts enormer Schwierigkeiten, eine seriöse Buchbesprechung zu bekommen.

Das alles, so scheint man zu glauben, wird dadurch mehr als aufgewogen, dass einem kein Verleger mehr in die Suppe spuckt. In der Tat, der Selbstverleger bestimmt den Endverkaufspreis und kann so im allgemeinen eine größere Marge pro Exemplar erzielen. Darüber hinaus locken die Self-Publishing-Dienstleister gerne mit dem Argument, der Autor sei »Herr des Geschäftes« (Neopubli) und behalte stets die Kontrolle über Rechte und

Ausstattung seines Werks. Gerade das hören angehende Selbstverleger, mich eingeschlossen, ganz besonders gerne. Aber gerade das – so musste ich mehrfach schmerzlich erfahren – ist eine große, ja fatale Illusion!

Diese Illusion beginnt mit dem schmeichelhaften Erlebnis, ein ansprechendes Exemplar des eigenen Buchs in Händen zu halten. Bevor ein Buch mit einer ISBN in die Öffentlichkeit geschickt wird, lässt man tunlichst einen Probedruck anfertigen. Die gängigen Dienstleister (Neopubli, BoD, Tredition, etc.) liefern dann ein Exemplar, das der Selbstverleger sorgfältig prüfen kann. Legt man hier keine strengen Maßstäbe an, so liegt die Qualität solcher direkt beim Dienstleister bestellten Stücke meist irgendwo zwischen zufriedenstellend und gut.

Wer nun denkt, den Kunden und künftigen Lesern würde in jedem Fall zumindest diese Qualität geliefert, der irrt sich gründlich. Man bestelle nur einmal das eigene Buch bei einem Online-Händler. Ich unternahm diesen Versuch 2017 mit mehreren meiner über Neopubli veröffentlichten Titel und staunte nicht wenig über die Lieferung: Die Umschlagpappe wölbte sich hässlich nach oben. Die Farben des Covers waren rotstichig. Das ausgemergelte Druckbild im Innern verriet, dass man sparsam mit der Druckerfarbe umgegangen war. Und war nicht eigentlich cremeweißes mattes Papier vorgesehen statt der gelieferten gräulich-weißen Billigsorte? Wirklich interessant dann aber der auf der letzten Buchseite aufgedruckte Vermerk: »Printed in Poland by Amazon Fulfillment Poland Sp. z o.o., Wrocław«. Auch andere Druckbetriebe können hier auftauchen. Auf meine diesbezügliche Nachfrage bei Amazon erhielt ich die Antwort: »Gerne

kann ich Ihnen versichern, dass Amazon.de Ihr Buch auf gar keinen Fall selber druckt.«

Was sich hinter solch grenzwertiger Verschleierung verbirgt, wird deutlich, wenn man sich einmal die Mühe macht, genauer in die Buchverträge der Self-Publishing-Branche hineinzusehen. Beispielsweise »darf« epubli – ein Service der Neopubli GmbH – kraft § 2 der mit dem Selbstverleger/Autor getroffenen Vertriebsvereinbarung die ihr »eingräumten Nutzungsrechte ... ganz und auch teilweise an Dritthändler übertragen und unterlizenzieren«. Neopubli tritt somit als »Kommissionsagent« auf »mit dem Recht, eigene Unterkommissionsagenten einzusetzen«, um das betreffende Werk »zu bewerben, vermarkten und zu vertreiben«. Das ist aber noch nicht alles. Den Unterkommissionsagenten werden nämlich nicht nur die Werbetexte und sonstigen Metadaten übermittelt, sondern offensichtlich auch der Druckmaster des Buchs. Das Recht, aus dieser Quelle im Print-on-Demand-Verfahren zu produzieren, scheint damit von epubli/Neopubli auf Amazon und weitere Dritthändler übergegangen zu sein. Auch BoD (Books on Demand) behält sich vor, das vom Autor eingeräumte Buchrecht, d. h. das Recht zur Herstellung von gedruckten Exemplaren, an Dritte zu vergeben. Ganz ähnlich sichert sich die Tredition GmbH die Erlaubnis, »sämtliche uns vom Rechteinhaber eingeräumten Rechte im Rahmen des Vertriebs zu Vertriebszwecken auch unseren Kooperationspartnern einzuräumen«.

Spätestens hier wird klar: Der Selbstverleger hat letztlich keine blasse Ahnung, wer alles mit seinem Druckmaster ausgerüstet wurde und künftig das Recht zur

Herstellung seines Buchs in Anspruch nehmen könnte. Eine bizarre Situation! Denn die zumeist ungenannten, im Verborgenen wirkenden Unteragenten des Self-Publishing-Dienstleisters stehen zum Autor und Selbstverleger in keinem direkten vertraglichen Verhältnis. Wie in Goethes berühmter Ballade vom Zauberlehrling werden hier Geister gerufen, die dieser nun nicht mehr los wird. Eine unerfreuliche, aber noch relativ harmlose Konsequenz: Der Autor verliert mehr oder weniger die Kontrolle über die Beschaffenheit seines Buchs. Zum Print-on-Demand gehört offenbar wesentlich dazu, in den unterschiedlichsten Betrieben drucken zu lassen; deren Wahl hängt vom Online-Händler ab, bei dem das Buch bestellt wurde. »Ein gleichbleibender Druckausfall«, so konzidierte man mir auf Anfrage bei Tredition, »ist hier daher nie hundertprozentig zu gewährleisten«.

Die Branche hat sich gegen derlei Beanstandungen natürlich abgesichert. Epubli etwa behält sich in §3.2 der Vertriebsvereinbarung »technisch bedingte leichte Veränderungen, wie z. B. eine geringfügige Abweichung der Papierfarbe vor«. Natürlich ist es müßig, darüber streiten zu wollen, ob das Druckergebnis von der zuvor definierten Buchausstattung nur »geringfügig« oder doch schon in nicht mehr hinnehmbarem Maße abweicht. Und überhaupt: Wer sollte hier auch mit wem streiten? Der Selbstverleger erfährt ja nicht einmal davon, wenn der Kunde Ramschqualität bekommt.

Weitaus gravierender können sich die Dinge für den Selbstverleger entwickeln, wenn er die Vertriebsvereinbarung zu seinem Werk kündigen möchte. Autoren, die eben noch ihren Erstling beglückt in Händen halten,

verschwenden natürlich an so etwas zumeist erst einmal keinen Gedanken. Es kann aber sehr wohl triftige Gründe geben, den Buchvertrag beim Self-Publishing-Dienstleister zu kündigen. Zu den erfreulichsten gehört gewiss der, dass ein regulärer Verlag das betreffende Werk herausbringen will. Im Buchvertrag von Trediton etwa ist für diesen Fall geregelt, dass bei eventuell noch vorhandenen Exemplaren eine befristete Zeitspanne für deren Abverkauf einzuräumen ist (wobei der Autor immerhin ein Vorkaufsrecht erhält). Natürlich fragt man sich, was *nach* einer Kündigung mit den abgeleiteten Rechten geschieht, die den diversen »Kooperationspartnern« in Unterlizenz eingeräumt wurden. BoD beispielsweise sichert dem Autor zu, alle Vorlagen samt Druckmaster von den hauseigenen Systemen zu löschen. Aber dann heißt es doch ziemlich unmissverständlich (Autorenvertrag, § 14.8): »BoD und ihre Handelspartner« seien »berechtigt, Vorlagen auch nach Vertragsende zu behalten, soweit dies für den Kundenservice ... erforderlich ist«. Was nun hier der Begriff »Kundenservice« im Einzelnen präzise umfasst, bleibt letztlich offen.

Sollte einer der Vorzüge des Print-on-Demand nicht der sein, dass eine Auflage nicht mehr vorproduziert und gelagert werden muss? Dass nach Vertragsbeendigung mühelos zu löschende Buchdateien noch auf allen möglichen Servern verbleiben müssen, will mir einfach nicht einleuchten.

Meine speziellen Erfahrungen habe ich mit epubli bzw. Neopubli gemacht. Dieses Unternehmen verpflichtet sich bei einer Kündigung, »das Werk schnellstmöglich, spätestens jedoch nach 5 Werktagen ... von der eigenen

Website zu nehmen und Dritthändler dazu aufzufordern, das Werk auszulisten« (§ 8.2, Vertriebsvereinbarung). Das mag freundlich klingen, bleibt in der Praxis aber völlig im Unverbindlichen. Die an Dritthändler gerichtete Bitte um Auslistung erfolgt zunächst per Daten-Feed. Bleibt der ohne Wirkung, ist Neopubli auch schon einmal bereit, mit einer Email daran zu erinnern, dass der betreffende Titel vom Autor zurückgezogen wurde. Auf ausdrücklichen Wunsch will epubli laut § 8.4 immerhin »versuchen, Werbematerialien bei Dritthändlern entfernen zu lassen. Einen Erfolg kann epubli allerdings leider nicht garantieren.« Leider leider! Denn das ist auch schon alles – und so erfährt der stolze Selbstverleger endlich, was es bedeutet, »Herr des Geschäftes« (§ 3.3) zu sein und die Kontrolle über sein Werk zu behalten (§ 8.4):

Der Selbstverleger hat keinen Anspruch auf Herausgabe der Dateien oder von Kopien der Daten.

Kurzum, der Selbstverleger kann sehen, wo er bleibt, wenn ein Dritthändler die Kündigung der Vertriebsvereinbarung zwischen Autor/Selbstverleger und epubli einfach ignoriert und das zurückgezogene Werk weiterhin auf seiner Online-Plattform zum Verkauf anbietet. Man möchte eigentlich nicht an eine solche Möglichkeit glauben. Die Realität erteilt freilich ihre ganz eigene Lektion. Mir jedenfalls ist es mit Amazon, dem bevorzugten Handelspartner von epubli, in allen drei Fällen einer Kündigung passiert.

Die Behandlung einer Beschwerde, die der Selbstverleger und vermeintliche »Herr des Geschäftes« bei Amazon vorträgt, spielt sich durchweg nach einem quälenden

stereotypen Muster ab. Nach der ersten Meldung des Problems gibt man dort erst einmal vor, gar nicht zu wissen oder zu verstehen, »aus welchen Gründen der genannte Titel aus dem Katalog von Amazon.de entfernt werden soll«. Selten fehlt dabei der Hinweis: »Auch wenn ein Buch nicht mehr verfügbar ist, wird die Produktdetailseite des Buches auf unserer Website weiterhin angezeigt, um es z. B. Marketplace-Verkäufern zu ermöglichen, gebrauchte Exemplare anzubieten.« Dagegen ist eigentlich nicht viel einzuwenden. Aber natürlich fragt man sich, weshalb Amazon auf seiner Website trotzdem neue (noch frisch zu druckende) Exemplare anbietet und sogar behauptet, dass »mehr unterwegs« seien.

In der nächsten Stufe wird der Selbstverleger belehrt, dass er Amazon gegenüber eigentlich gar nichts zu melden habe; er möchte sich gefälligst an seinen »Verlag« wenden, damit dieser Amazon die erforderlichen Informationen zum Status des Buchs übermittelt. Da epubli diese Informationen schon längst an Amazon gegeben hat (meist sogar mehr als einmal), weist der Selbstverleger Amazon auf eben diese Tatsache hin. Amazon pflegt nun eine retardierende Phase einzulegen und teilt dem Selbstverleger mit, man wolle sich »schnellstmöglich um eine Lösung ... bemühen« und bitte nur »noch um ein wenig Geduld«. Wenige Tage später kommt dann eine Nachricht wie diese:

Die Entfernung des von Ihnen genannten Titels XYZ aus dem Amazon.de Katalog kann leider nicht vorgenommen werden. Die von Ihnen genannten Gründe für die Entfernung des Titels entsprechen bedauerlicherweise nicht den Ama-

zon.de Richtlinien zur Entfernung von gelisteten Titeln aus dem Katalog. Es ist tatsächlich so, dass Titel, die bereits veröffentlicht wurden, nicht aus unserem Katalog entfernt werden.

Hierauf wird der Selbstverleger unverzüglich mit der Klarstellung reagieren, dass er ja keineswegs die völlige Entfernung des Titels von der Amazon-Website verlangt habe, sondern lediglich die Anbringung der Kennzeichnung als »Derzeit nicht verfügbar«.

Bei Amazon wechselt nun als nächstes die Mitarbeiterin, mit der man korrespondiert. Von der neuen bekomme ich nun allerdings das alte Lied zu hören: »Bezüglich der Verfügbarkeit muss Ihr Verlag oder Vertrieb Amazon.de kontaktieren um seinen Account zu aktualisieren. Wenden Sie sich daher bitte an Ihren Verlag oder Großhändler, da wir die im System abgespeicherten Angaben von den Großhändlern leider nicht bearbeiten/ändern/löschen dürfen.« Damit steht man wieder am Ausgangspunkt und beginnt mit wachsenden Ohnmachtsgefühlen zu ahnen, dass jetzt der Eintritt in eine Dauerschleife bevorsteht. Um dem zuvorzukommen, übersende ich Amazon die Kündigungsbestätigung durch epubli sowie eine Email, die epubli vor einiger Zeit bereits an Amazon mit der Bitte um Löschung des Titels geschickt hatte.

Amazon übergeht das geflissentlich und verlegt sich auf ein Ablenkungsmanöver. Die sich freundlich gebende Mitarbeiterin versichert mir, dass für mich »diese Angelegenheit mehr als ärgerlich ist« – aber: Es müsse schon »der Verlag selbstständig über das Datenfeed auf Vendor Central« die Angaben zum fraglichen Buch ändern. Irgendwie beginnt der Selbstverleger sich an die vage Hoff-

nung zu klammern, eine erneute Anfrage bei epubli könne vielleicht am Ende doch noch den gewünschten Erfolg bringen. Allerdings ist man bei epubli inzwischen längst in Deckung gegangen und reagiert auf keine Anfragen und Bitten mehr! Auch das muss man sich einmal klar machen: epubli versorgt seine Dritthändler und Unterkommissionsagenten großzügig mit den Buchdaten (einschließlich Druckmaster), zeigt sich aber nach Vertragskündigung weder in der Lage noch – allem Anschein nach – überhaupt willens, bei diesen ›Partnern‹ den veränderten Status, nämlich die Anerkennung der Kündigung, wirksam durchzusetzen.

Viele Optionen stehen dem Selbstverleger nun nicht mehr offen. Ich ringe der abermals gewechselten Amazon-Mitarbeiterin durch mehrmaliges Fragen und Rückfragen die schriftliche Aussage ab, dass noch genau 2 Exemplare auf Lager seien und keine weitere Lieferung anstehe. Das bringt mich auf die ziemlich naive Idee, diese beiden Exemplare zu bestellen, um so den Vermerk »Derzeit nicht verfügbar« auf gleichsam natürliche Weise auszulösen. Das Ergebnis ist jedoch enttäuschend, denn der Titel bleibt nach wie vor mit einem Button bestellbar (im Modus »Derzeit nicht auf Lager, mehr ist unterwegs«). Als ich gegen diesen Status protestiere, erhalte ich von Amazon die Hoffnung weckende Nachricht: »Ich habe nun alle nötigen Schritte für die Löschung des Titels XYZ von der Amazon.de Website in die Wege geleitet. Bitte beachten Sie, dass dieser Prozess bis zu sieben Tage in Anspruch nehmen kann.«

Nach Ablauf dieser Wartezeit hat sich freilich nichts geändert. Als ich Amazon darauf aufmerksam mache, be-

komme ich die frappierende Antwort: »Ich habe mir Ihr Anliegen nochmal genauer angesehen. Das Buch XYZ ist auf der Webseite als ›derzeit nicht auf Lager‹ gelistet. Ich hoffe, dass das Ihr Anliegen klärt.« Umgehend erwidere ich darauf, dass es hier in erster Linie darum geht, die widerrechtliche Bestellbarkeit von Neuexemplaren des Titels auszuschalten. Daraufhin wird der Ton um einige Grade kälter. Man bedauert, dass mein Problem noch nicht gelöst werden konnte und verweist mich an die US-amerikanische Schiedsstelle: »Copyright Agent, Amazon.com Legal Department, P. O. Box 81226, Seattle, WA 98108-1226«. Dort solle ich bitte vorlegen:

- eine physische oder elektronische Unterschrift;
- eine Beschreibung des urheberrechtlich geschützten Werks, für das eine mutmaßliche Urheberrechtsverletzung vorliegt;
- eine Beschreibung der Position, an der sich das Material, das die mutmaßliche Verletzung verursacht, auf der Website befindet;
- eine Erklärung nach Treu und Glauben, aus der hervorgeht, dass die strittige Nutzung nicht durch den Inhaber des Urheberrechts, seinen Vertreter oder durch geltendes Recht autorisiert ist;
- eine eidesstattliche Erklärung, dass alle von mir gemachten Angaben richtig sind und ich der Eigentümer des Urheberrechts bin oder vom Eigentümer des Urheberrechts zum Handeln autorisiert wurde.

Dies vor Augen erinnert sich man sich unwillkürlich an den berühmten Vers, den Dante in seiner Göttlichen Komödie am Eingang zur Vorhölle ausruft:

Lasst, die Ihr eintretet, alle Hoffnung fahren!

Aber bekanntlich stirbt die Hoffnung zuletzt, und so bin ich auch noch diesem letzten ›Ratschlag‹ gefolgt, schon um nicht irgendetwas – hier: die Unterwerfung unter eine amazon-eigene Schieds- und Clearingstelle – unverstucht zu lassen.

Bereits am Morgen des nächsten Tages liegt in meiner Mailbox folgende Nachricht: »I understand your concern regarding violation of Copyright in Amazon.de. In order to help you with this issue we request you to contact Amazon seller support in the ›de‹ market place.« – Der beigefügte Link führt auf eine Plattform für ›Seller‹, für die ich als Autor und Selbstverleger keinen Account besitze. Außerdem ist klar, dass Amazons Market Place mit dem von mir vorgetragenen Vorwurf der Copyright-Verletzung nichts zu tun hat. Kurzum, auch dieser letzte Vorstoß läuft ins Leere ... Erzürnt erwidere ich den herben Rückschlag mit der Zeile: »Ein vielsagendes Beispiel dafür, wie hier die Rechte eines Autors mit Füßen getreten werden.«

An dieser Stelle mag das kurze Intermezzo eingeschoben werden, das sich in Vorgesprächen mit einigen zuvor kontaktierten Fachanwälten abgespielt hat. Zu meiner Überraschung wurde die Angelegenheit als durchaus schwierig eingeschätzt, weil sich das Verhalten der Unternehmen angeblich in einer rechtlichen Grauzone bewege. Die Kosten für eine sachliche Vorklärung und Analyse wurden mit rund 2000 Euro angesetzt. Da es Amazon und epubli nach anwaltlicher Einschätzung vermutlich auf eine Klage werden ankommen lassen, wären noch mindestens 5000 Euro (wenn nicht sogar das Dop-

pelte) an zusätzlichen Kosten einzukalkulieren. Das krasse Missverhältnis, in dem dieser Aufwand zu der eigentlichen Sache steht, verbietet dem Selbstverleger somit von vornherein jeden Gedanken an eine juristische Auseinandersetzung mit Kontrahenten wie epubli/Neopubli (ein Teil der Holtzbrinck Publishing Group) – von Amazon ganz zu schweigen!

Plötzlich spinnt sich auf seltsam märchenhafte Weise diese gefühlt unendliche Geschichte wie von selbst weiter. Am späten Abend des nächsten Tages (nach 22 Uhr) trifft unerwartet eine verheißungsvolle Email von Kindle Direct Publishing ein. Eine gute Fee namens Samantha, die ihren Nachnamen nicht preisgibt, scheint sich um mein »Anliegen kümmern« zu wollen und bittet höflich um nähere Informationen. Die Email schließt mit einer etwas verdächtigen Zeile: »Vielen Dank, dass Sie Ihre Bücher mit Amazon KDP veröffentlichen.« Das jedenfalls ist etwas, das ich weder tue noch jemals in Betracht ziehen werde. Ich setze mich über einen vage aufkeimenden Verdacht erst einmal hinweg, ergreife diesen vorerst letzten Strohalm und schildere zum x-ten Mal mein »Anliegen«, nun aber der neu aufgetauchten guten Fee gegenüber in ausgesuchter Geduld und Milde. Amazon bedankt sich ja auch in ihren Emails unentwegt für die Geduld, die man angesichts der ungelösten Probleme aufbringt, die man mit Amazon hat. So hat der Copyright Agent in Seattle zunächst meine ausführliche schriftliche Eingabe ohne Nennung irgendwelcher Gründe abgewimmelt und mich dann schmeichelnd wissen lassen: »Your patience and understanding is highly appreciated!«

Am nächsten Morgen finde ich eine Email (gesendet

um 2:29 h!), in der sich nicht die gute Fee Samantha, sondern gleichsam Amazon persönlich für meine »Kommentare zu KDP Select« bedankt; man werde diese »bei der Planung weiterer Verbesserungen ... berücksichtigen«.

Hier frage ich mich nur noch: Wie bitte? – Und wie Schuppen fällt es mir von den Augen: Ich träume einen virtuellen Alptraum, durch den die grauen Schatten, Service-Robots und Avatare von Amazon, epubli und Konsorten huschen. Seit Wochen – und würde ich so weitermachen: *ad infinitum* – reagieren sie auf mein »Anliegen« mit computergenerierten Emails, die zusammengenommen nichts anderes ergeben als ein grotesk widersinniges und in sich widerspruchsvolles Konglomerat von Textbausteinen. Alle diese Gespenster scheinen von einer fehlerhaften Automatik gesteuert zu werden. Der Daten-Feed, den meine Kündigung der epubli-Vertriebsvereinbarung ausgelöst haben mag, ist vermutlich längst durch irgendwelche anderen Feeds überschrieben worden. Und ist für mein gekündigtes Buch glücklicherweise einmal der Status ›Derzeit nicht verfügbar‹ erreicht, wird unglücklicherweise einige Zeit später aus unerfindlichen Gründen umgeschaltet auf Meldungen wie ›Nur noch 2 auf Lager (mehr ist unterwegs)‹. Steckt ein absichtsvoll handelnder Mensch hinter einer solchen widerrechtlichen Reaktivierung? Oder nicht viel eher der Seiteneffekt eines unzulänglich programmierten Algorithmus?

In diesem nebligen Geisterreich kann der Selbstverleger zu keiner wirklich gesicherten Erkenntnis gelangen und hat am Ende jegliche Kontrolle über sein Werk verloren. Frage ich etwa Amazon, woher die neuen, sich »unterwegs« befindlichen Exemplare denn eigentlich kom-

men, so erhalte ich die Antwort: »Leider haben wir keinen Zugang zu solch spezifischen detaillierten Daten.« Frage ich dann epubli, wie es überhaupt sein kann, dass Amazon mehr als vier Monate nach Kündigung der Vertriebsvereinbarung immer wieder neue Exemplare zum Verkauf anbietet, so bekomme ich zu hören, Amazon habe vermutlich noch Vorratsstücke auf Lager, die vertragskonform vor der Kündigung gedruckt worden seien. Mit dieser fadenscheinigen, schwer zu widerlegenden Ausflucht hält epubli sich den Selbstverleger auf bequeme Weise vom Hals. In diesem Fall scheint Amazon es aber besser zu wissen: Am 13. April 2017 finde ich auf der Amazon-Website die überraschende Ankündigung, mein (bereits im November 2016) gekündigter Titel XYZ sei »Lieferbar ab dem 23. April 2017«. Wir sollen also glauben, dass Amazon Bücher im November 2016 auf Vorrat herstellt, die am 13. April nicht lieferbar sind, wohl aber 10 Tage später. – Amazon hat mir freilich mehr als einmal mitgeteilt, »dass das Buch nicht entfernt wird, weil es schon mal veröffentlicht worden ist«.

Bevor ich mich durch epublis und Amazons Quälgeister um den Verstand bringen lasse, habe ich schon einmal eine Email für diesen äußersten Notfall, sozusagen als *ultima irratio*, vorbereitet:

Guten Tag Amazon.de,

vermutlich haben Sie versehentlich einen großen Lagervorrat meines ausgezeichneten Werks XYZ vorproduzieren lassen. Da ich kein Unmensch sein will, erkläre ich mich bereit, sämtliche Exemplare aufzukaufen, die vor Kündigung der Vertriebsvereinbarung gedruckt wurden. Sollte

deren Anzahl 1000 überschreiten oder sogar gegen Unendlich tendieren, so bitte ich alternativ um ein Angebot für ein Monatsabonnement bis zu meinem Ableben. Ich hoffe, ich konnte Ihr Problem lösen und wünsche Ihnen, auch wenn Sie ein Service-Robot sein sollten, einen wunderschönen Tag.

Mit freundlichen Grüßen, A. S.

*

Postskriptum 2018. — Wer bis hierhin gelesen hat, wird sich vermutlich fragen, weshalb ein Buch, dem eine solche Schilderung quälerischen Selbstverlegertums anvertraut wird, ausgerechnet im Selbstverlag durch einen der hier kritisierten Self-Publishing-Dienstleister veröffentlicht wurde. Die Antwort ist höchst einfach. Es geschieht dies in Ermangelung besserer Alternativen. Auf der Impressumseite sind drei weitere Publikationen angeführt, für die dasselbe gilt. Durchweg handelt es sich um Gedichtbände, zu deren Veröffentlichung sich auch nach Dutzenden von Anläufen kein Verlagshaus bereit fand (außer bei saftigem Zuschuss zu den Druckkosten durch den Autor). Ist man somit sicher, dass ein Manuskript keinen Verlag findet, so kann man es relativ gefahrlos als Selbstverleger herausbringen. Allerdings sollte man sich keine allzu freundlichen Illusionen machen hinsichtlich der Möglichkeiten, derartige Werke an den Leser zu bringen.

Kaum viel besser ist es übrigens um vom Autor bezuschusste Titel bestellt, die in regulären Verlagen erscheinen. Es ist ja nicht ohne Grund, dass sich ein Verleger durch einen solchen Zuschuss absichern will. Das Umfeld

wird zunehmend rauher. Elektronische Medien dominieren den Konsum von Texten und Bildern. Seriöse Buchbesprechungen sind immer schwerer zu bekommen, erst recht für Nischenerzeugnisse. Lyrik, die man dazu rechnen muss, ist zudem arg heruntergekommen. Leute, die sich damit beschäftigen, wollen sie häufig lieber schreiben und verkaufen als kaufen und lesen. Es kann kaum verwundern, dass auf diese Weise viel zu viele dilettantische Machwerke entstehen, angefüllt mit eitlem Geschwätz, narzisstischer Nabelschau, verschwommener Larmoyanz und inhaltlicher Belanglosigkeit. Die Weigerung der Verlage, eine marginalisierte Lyrik-Nische mit unverkäuflichen Produkten zu bedienen, ist also durchaus nachvollziehbar. Hinzu kommt der Verfall der Sprache, die fortschreitende Analphabetisierung der Bevölkerung und das drastische Wegbrechen potenzieller Leser, allein über 6 Millionen in den letzten vier Jahren (vor 2016).

GRUNDSÄTZE NIHILISTISCHER ÄSTHETIK

Spätestens seit Nietzsche wissen wir, dass den Nihilismus immer auch Glücksgefühle begleiten, allen voran die Lust der Zerstörung. Sie befeuert Kriegstreiber nicht weniger als Bilderstürmer, Futuristen, Surrealisten, »Abstrakte«, Postmoderne und auch die jüngsten Anhänger eines weltweit propagierten totalitären Umbruchs und Neuanfangs gesellschaftlicher Strukturen. Ich beschränke mich hier auf das Gebiet künstlerischer Produktion,

das schon seit langem von nihilistischen Prinzipien beherrscht wird. Einer kleinen, aber doch hinlänglich charakteristischen Auswahl werde ich im Folgenden eine bescheidene Bühne bereiten und einen Namen geben.

Musils These von der Möglichkeit des Gegenteils

Der österreichische Schriftsteller Robert Musil hat einmal beiläufig bemerkt, man könne in der Kunst von allem auch das Gegenteil tun. Ein dafür typisches Phänomen ist die absichtliche Verletzung von Regeln bei der Herstellung künstlerischer Werke. Beispiele gibt es wie Sand am Meer. So sind etwa in der traditionellen musikalischen Satzlehre Quintparallelen verpönt und zu vermeiden. Ein aufmüpfiges Genie wird sich aber nicht davon abhalten lassen, seine Lehrmeister zu ärgern, indem es nicht nur beharrlich Quintparallelen verwendet, sondern auch vorführt, wie wunderschön sie in seinen Stücken klingen. Musils These ist eigentlich ein Spezialfall des viel allgemeineren *Prinzips der Beliebigkeit*, das ein anderer Österreicher, Paul Feyerabend, mit dem postmodernen Slogan »Anything goes« in die Welt hinausposaunt hat, und zwar postulatorisch für das gesamte Feld kulturellen Schaffens und wissenschaftlicher Erkenntnis.

Zunächst scheint es so, als hätten wir es hier mit einer Art von Selbstbewahrheitung zu tun. Ähnlich wie ein Stempel mit der Aufschrift ›Mängel exemplar‹ auf dem Schnitt eines zuvor tadellosen Buchs dieses faktisch überhaupt erst (und dann dauerhaft) zu einem Mängel exemplar macht, so ist auf den ersten Blick nicht zu erkennen, wie man sich dem einmal in Geltung gesetzten Prin-

zip der Beliebigkeit wieder entziehen kann. Die Lage ist eine andere, wenn wir unsere Aufmerksamkeit auf die übergeordnete Ebene der Prinzipien selbst richten: Denn wenn dort grundsätzlich alles geht, so sollte sich gerade aus der Beliebigkeit heraus auch ein irgendwie geartetes Prinzip der Nicht-Beliebigkeit, wenn nicht gar der Unmöglichkeit ergeben. Das »Anything goes« wandelt sich dann mit Musils These vom möglichen Gegenteil mühe-los in die Losung »Nothing goes«. Den Nihilisten wird das nicht weiter stören; durch einen Widerspruch fühlt er sich nur in der Auffassung bestätigt, dass die Welt jeglichen Sinns entbehrt. Das ist seine absolute ipsofaktische Wahrheit.

Adornos Postulat der totalen Verweigerung

Es ist dies die Forderung, ein künstlerisches Werk konsequent so ›gegen den Strich‹ zu gestalten, dass es sich jeglicher Form genussvoller Rezeption widersetzt. Umgekehrt sah der Propagator dieses Gedankens, Theodor W. Adorno, ein in welchem Sinn auch immer gefälliges Kunstschaffen als bereits vereinnahmt durch das, was er abschätzig »Kulturindustrie« nannte. Nur ein Werk, das dem Rezipienten seine Stacheln entgegenstreckt und das Äußerste abverlangt, um zu seinem semantischen Kern vorzudringen (vorausgesetzt es hat einen solchen), nur ein Werk also, das sämtliche Erwartungen des Publikums systematisch zu enttäuschen vermag, hat die Chance, dem ästhetischen Gebot der Stunde zu genügen – ein Gebot, für das sich Adorno als Hohepriester einer »Negativen Dialektik« zeitlebens zuständig fühlte.

Wie immer bei derlei Dogmen legt man sich eine dazu passende Bewertung geschichtlicher Ereignisse zu recht. Schließlich gibt es in der Vergangenheit auf allen Gebieten der Kunst beeindruckende Zeugnisse von herben, sperrigen, düsteren, provozierenden, erschütternden oder schockierenden Werken, deren Schöpfer nicht danach gefragt haben, was das Publikum womöglich dazu sagen würde. Ich nenne hier nur einmal Shakespeares Sonette, Goyas »Pinturas negras« oder Beethovens späte Streichquartette. Freilich ist es nicht zuletzt der scharfe Kontrast zum zeitgemäß Üblichen, durch den sich die starke Wirkung solcher Ausreißer entfaltet. Diese schwächt sich umgekehrt mit dem Kontrasteffekt in dem Maße ab, in dem die Enttäuschung der Rezeptionserwartung häufiger wird. In einem Umfeld schließlich, das weitgehend beherrscht wird durch das Prinzip der Beliebigkeit, schlägt Adornos nonkonformistische Verweigerung zwangsläufig um in eine nichts anderes als konformistische Anpassung. Das ist kein Grund zur Beunruhigung, denn wir wissen ja dank Musil, dass in der Kunst immer auch das Gegenteil möglich ist. Jetzt entspricht es durchaus der Erwartung, wenn in der Kunstgalerie ein als Kunstwerk deklariertes Putzweimer mit Unrat herumsteht oder im Konzertsaal Kratzgeräusche auf einer Stradivari produziert werden. Selbst die Erwartung, dass bei der Vorführung eines (wenn auch kakophonischen) Stücks zumindest etwas neben den Hustgeräuschen im Publikum zu hören ist, kann noch ins Leere laufen, wie John Cage mit seinem *Tacet* bewiesen hat.

Man sieht: Unter der Ägide des Verweigerungsprinzips schreckt der Künstler, den wir aus reiner Gewohnheit

hier weiterhin so nennen wollen, dennoch konsequent davor zurück, das Ritual des Kunstschaffens und das In-Erscheinung-Treten seiner Person zu beenden. Vielmehr weigert er sich beharrlich, die von allen guten Geistern verlassene Kunst aufzugeben und sich ihr als (nur noch vermeintlicher) Künstler zu verweigern. Vermutlich gibt es gute Gründe für diese Form von Verlogenheit, über die ich hier jedoch nicht weiter spekulieren möchte.

Beuys' Maxime der Remystifikation

Hat eine Kunst erst einmal ihr metaphysisches Geheimnis, ihre Seele und ihre »Mitte« (H. Sedlmayr) verloren, so bleibt von ihr kaum mehr übrig als Kunsthandwerk, und sogar weniger, wenn auch noch die traditionell kunstgerechte manuelle Ausführung durch absichtliche Ungelenkheiten konterkariert wird. Um in dieser Lage den Kunstbetrieb aufrechtzuerhalten, muss man nach neuen Wegen suchen, seine Hervorbringungen wieder für das Publikum interessant zu machen. Für die vielfältigen Prozeduren, die zu diesem Zweck in Betracht kommen, verwende ich den Sammelbegriff ›Remystifikation‹. Hier hat sich der aus Kleve stammende Joseph Beuys zwar nicht als erster, aber als einer ihrer virtuosesten Exponenten ausgezeichnet. Ich erinnere nur an jene berühmt gewordene Vernissage (1965) in der Düsseldorfer Galerie Schmela, wo Beuys einem staunenden Publikum demonstrierte, »wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt«. Im selben Jahrzehnt und in derselben Stadt hatte zuvor die Gruppe ZERO bei ihren abendlichen Auftritten verkündet, die Zeit der Malerei sei endgültig vorüber, Zero hingegen sei die Stille und der Anfang (zudem rund

und weiß). Ähnlich verrätselt rief Yves Klein zu »absoluter Stille« auf, wollte »über die Kunst hinaus« hin zum »Immateriellen« und hinein »in die Leere gehen«.

Diese Beispiele, die gut ein halbes Jahrhundert alt sind, zeigen individuelle und originelle Vorgehensweisen, das metaphysische Vakuum der Kunst erneut mit einem immateriellen Arkanum unbestimmter Art zu füllen² – eine in der Tat unabdingbare Voraussetzung von Kunst, besteht diese nach Andy Warhol doch gerade »in der Kunst, Kunst zu machen«, mithin in einer Art Kunst zweiter Ordnung. Zu deren bewährter prozeduraler Ausstattung gehören unter anderem:

- Techniken der Verdunkelung (Mallarmé)
- Magische Kombinationskunst (Lullismus)
- Einwirkung von Zufallsprozessen (Aleatorik)
- Berufung auf »innere Notwendigkeit« (Kandinsky)
- Doktrin von der »Eigengesetzlichkeit des Materials« (Adorno)
- Produktionen unter Drogeneinfluss
- Implementierung von Selbstbezüglichkeit

Über die ersten fünf der aufgezählten Punkte habe ich mich bereits im Vorangehenden³ sowie an anderer Stelle⁴ des Näheren ausgelassen. Daher mögen hier einige Anmerkungen zu den Themen ›Drogeneinfluss‹ und ›Selbstbezüglichkeit‹ genügen.

² Siehe dazu auch Nr. 50 in meinem Essayband *Werktage im Niemandsland*, Berlin 2017, S. 200–203 (0 × 0 = kunst).

³ Vgl. etwa S. 62–68 und S. 90.

⁴ *Werktage im Niemandsland*, Nr. 34 (Musik und Zufall), Nr. 51 (Fabrik des Nichts); ferner: *Die enttäuschte Erkenntnis*, Berlin 2022, S. 117–120 (Viel Lärm um Nichts), S. 156–160 (Ars combinatoria).

Künstler, die erklären, der »inneren Notwendigkeit« zu folgen, beschreiben dies häufig mit der Aussage, ihr handwerkliches Tun – die Arbeit mit Hammer und Meißel, das Hantieren mit Stiften, Pinsel und Farbe – werde durch ihre Emotionen gesteuert. Die Rolle, die ihnen dabei zukommt, ist gewissermaßen die eines Mediums, durch das hindurch sich ein irgendwie ›gegebenes‹ immaterielles Etwas am Ende materiell verkörpert und damit anderen ›objektiv‹ zugänglich wird. Ganz ähnlich, wenn auch auf einem Niveau höherer Intensität und in strikterer Absonderung vom Realen, verhält es sich bei der methodischen Verwendung von Rauschmitteln zu dem erklärten Zweck, die unbekannteren Erfahrungen aus einer anderen Welt in die hiesige hinüberzubringen. Diese Art des Drogenkonsums hat eine ältere Tradition und setzte schon um die Wende zum 19. Jahrhundert ein, wovon Baudelaires *Künstliche Paradiese* mit ihren heiklen Wonnen und Qualen beredtes Zeugnis ablegen.

Als ein typisches Beispiel aus der Mitte des 20. Jahrhunderts kann der von Henri Michaux unternommene Versuch gelten, den schöpferischen Zustand in den ›höheren Zustand‹ (*état second*) einer im Meskalinrausch herbeigeführten Ekstase zu steigern. Was davon bleibt, sind grafische und verbale Protokolle, wie sie von Michaux in seinen Büchern *Misérable Miracle* und *L'Infini turbulent* aufgezeichnet wurden. Bemerkenswerterweise ließ die begleitende Kunstkritik dazu verlauten⁵: »Was er [Michaux] bei diesen Expeditionen ins Innere des psychosomatischen Organismus gefunden hat, ist in seiner Tragweite noch nicht abzusehen«. Wie kann das sein?

⁵ K. Leonhard: Der neue Michaux, in *blätter + bilder*, 5, 1959

Wohin könnten uns diese ›Befunde‹ denn tragen? Hier scheint unterstellt zu werden, es läge womöglich etwas Bedeutsames in den Halluzinationen, die ein bestimmtes Alkaloid des Peyotl-Kaktus in der Hirnchemie eines Berauschten auslöst: ein bisher unentdeckter tieferer Sinn, den es herauszulesen und letztlich auch auszulegen gilt. Gegenüber den Meskalinprotokollen befindet sich das Kunstpublikum ersichtlich in der Rolle eines Exegeten, vergleichbar den geistlichen Schriftgelehrten und Theologen, die sich über die heiligen Offenbarungstexte eines Propheten oder Religionsgründers beugen. Ohne diese höherweltliche, kosmisch-metaphysische Dimension würde in der Tat nichts Nennenswertes übrig bleiben, nur Unverbindliches und Privates im vollumfänglichen und ursprünglichen Sinn des Wortes.

In dieser Lage heißt es dann vorzugsweise, das betreffende Erzeugnis (Skulptur, Bild, etc.) wolle doch gar nichts darstellen, bilde nichts ab, stehe nicht für etwas anderes, von ihm Verschiedenes, sondern einzig und allein für sich selbst. Kurzum: ›es ist, was es ist‹ und jeder Betrachter könne und solle damit ›machen‹, was er für richtig hält. Das ist natürlich nichts anderes als Feyerabends »Anything goes« – und wir geraten abermals unter das Banner der Beliebigkeit. Im Hinblick auf die damit auftauchende Frage der Produktion und Definition von ›Kunst‹ hat Marcel Duchamp die Lage gleichermaßen ernüchternd wie zutreffend eingeschätzt, wenn er sagt⁶:

⁶ Vgl. M. Sanouillet (Hrsg.), *Marchand du Sel, écrits de Marcel Duchamp*, Paris 1958; dt. Übers. zit. nach J. Claus, *Theorien zeitgenössischer Malerei*, Reinbek 1963, S. 16.

Letzten Endes kann der Künstler von allen Dächern schreien, er sei ein Genie: er muß auf das Urteil des Betrachters warten, damit seine Aussagen einen gesellschaftlichen Wert bekommen und ihn die Nachwelt schließlich in den Handbüchern der Kunstgeschichte zitiert.

Abschließend noch ein etwas abschweifendes Wort zur Selbstbezüglichkeit. Genau betrachtet trägt ihre Implementierung in ein Werk der Kunst weniger zu dessen Remystifikation bei als eher dazu, eine Aura sophistisch intellektueller Abgehobenheit gegenüber der Direktheit des gewöhnlichen Lebens zu erzeugen. Zahllos sind die Beispiele aus der Malerei. So ist jedes Selbstbildnis, zumal mit der Palette in der Hand oder im Atelier vor der Staffelei stehend, eine reflexive Darstellungsform, eine Geste des über sich und sein Tun nachdenklich gebeugten Schöpfers. Höhepunkte dieser Kunst sind Velasquez' *Las meninas* oder – fokussiert und ins Allgemeine gesteigert – Vermeers *Kunst des Malens*. In der Moderne hat sich die Ipsoreflexivität zu einer geradezu festen Einrichtung entwickelt, nach Ansicht einiger philosophischer Beobachter sogar zu einer *conditio sine qua non*, wenn nicht bisweilen gar zu einer Manie. Ungeachtet des Wahlspruchs »Künstler schaffe, rede nicht!« sehen sich die Hersteller künstlerischer Produkte, deren Bedeutung sich dem allgemeinen Publikum nicht ohne weiteres erschließt, immer mehr genötigt, in Manifesten und anderen Selbstzeugnissen (wie Programmheften zu einer Vernissage) erläuternde, wenn auch nicht immer wirklich erhellende Begleittexte mitzuliefern. Das moderne Kunstwerk, so scheint es, bedarf immer mehr einer Gebrauchsanleitung,

und sei es, dass diese lediglich versichert, das Opus brauche keine Anleitung zu seinem Verständnis, sofern sich seine Bedeutung in der bloßen Tatsache erschöpft, dass es als dasjenige Etwas existiert, das es nun einmal ist.

Literarischen Werken, die phänomenologisch nichts anderes sind als Text, kann die Selbstbezüglichkeit gewissermaßen von vornherein eingepflegt werden. Auf diese Weise erscheint sie als etwas Implizites, *apriori* Dazugehöriges. Dabei erhalten selbst Texte, die nichts intendieren, eine minimale Intentionalität in Gestalt einer Reflexion auf das, was sie zu sein beanspruchen (z. B. ein nicht-intentionaler Text), verbunden mit einer Begründung für ihre Beschaffenheit. Im wesentlichen läuft dies darauf hinaus, dass ein Autor seine Rolle innerhalb der Textproduktion grundsätzlich reflektiert und expliziert, aber auch relativiert angesichts der vielfältigen Möglichkeiten, diese Rolle zu definieren. Unter anderem hat das zur Folge, dass der Rezipient (Leser) einer Beschreibung darüber zu belehren ist, dass diese Beschreibung nur eine Facette des Beschriebenen darstellt, abhängig vom gewählten Standpunkt (dessen Wahl selbstredend immer auch ein eigenes Thema ist, über das man weiteren Text verfertigen kann). Diese und ähnlich gartete meta-poetische Lasten können sich leicht zu einem Krebsgeschwür entwickeln, das immer mehr Raum in den Produktionen für sich fordert. In ihrer Reinform ist die Isporeflexivität die unendlichfache Spiegelung eines Spiegels in einem Spiegel. Was bleibt, ist ein Prozess, ein Verarbeitungsvorgang, dessen zu verarbeitende Substanz er selbst zu sein vorgibt. Wie in Zenons Paradoxon des unbeweglichen Pfeils bringt die einer Reflexion

jeweils vorschaltbare das Denken zum Stillstand, mehr noch: löscht sie das eigentliche Denken aus.

CODA

Jedes Buch muss mit irgendetwas anfangen. Dieses Buch beginnt mit ›Jedes Buch muss mit irgendetwas anfangen‹. Wenn man es etwas genauer haben möchte, so beginnt dieses Buch mit ›Jedes Buch muss mit irgendetwas anfangen. Dieses Buch beginnt mit ›Jedes Buch muss mit irgendetwas anfangen‹. Wenn man es etwas genauer haben möchte, so beginnt dieses Buch mit...‹.

Ich will es hier nicht übertreiben. Aber vielleicht beginnt der verwirrte Leser zu ahnen, dass die drei Auslassungspunkte am Ende des Textes für eine Buchstabenfolge stehen, die sich geradezu selbsttätig unbegrenzt verlängert. Eigentlich muss man nichts mehr dafür tun; der gesamte Rest entwickelt sich regressiv aus eigener Potenz heraus: ein wahrer Abgrund des Unendlichen. Mühelos ergießt er sich in den leeren Raum zwischen zwei Buchdeckeln. Für den Überlauf braucht es weitere Bücher, und zwar unendlich viele; und was wir erhalten, ist

Alles und Nichts.

Übertragungen fremdsprachiger Gedichte

DIE SCHWARZEN PFÄHLE

*Aus dem Niederländischen
nach Jan Prins*

Ich liebe sie, die langen schwarzen Pfähle,
sie ragen von der Küste in das Meer;
sie scheinen so, als ob man Menschen zähle.
Der Brandung trotzt die Reihe, still und schwer.

Die See, der Strand, der Himmel: sie sind breit
und weit gestreckt, in Kraft bewegt und Mut.
Die Pfähle aber, fest für alle Zeit,
sie prahlen nicht, sie wachen treu und gut.

DAS KLEINE LIED

*Aus dem Niederländischen
nach Clara Eggink*

Jüngst lief ich durch die Heide
den Birkenhain entlang,
da tönte in meiner Nähe
ein kleiner süßer Klang.

Anhaltend und durchdringend,
so frei, so unbeschwert,
als ob ein Herz hier singend
die höchste Lust erfährt.

O Sonne in der Heide,
O Klang im Hain der Elfen,
mit eurem Lied der Freude
könnt ihr mir doch nicht helfen.

SAGESSE, XIV

*Aus dem Französischen
nach Paul Verlaine*

Schlaf, schwarz und schwer,
hat mein Sein umfassen:
Hoffnung, wach nicht mehr,
schlafe nur, Verlangen!

Mein Gedächtnis schwächt,
nicht mehr kann ich sehen,
was war gut, was schlecht...
Trauriges Geschehen!

Nah an Grabes Rand
stößt mich wie im Spiele
schaukelnd eine Hand:
Nichts als Stille, Stille!

BELLA CUBANA

*Aus dem Spanischen
nach Rubén Darío*

In deinen Augen, wenn du lachst,
sind immerzu lauter köstliche Dinge:
die Kolibris, wenn du ein Lächeln machst,
und schweift dein Blick: die Schmetterlinge.

Wie fruchtbar bist du, glänzt im Stillen,
bist so geheimnisvoll und bleich,
bist Rose und Lilie zugleich –
die Königin in den Antillen.

DE OMNI RE SCIBILI

*Aus dem Spanischen
nach Joaquín M. Bartrina*

Die Liebe, Geheimnis, wohldefiniert,
Gefühle und feines Empfinden,
nur große Worte, sinnentleert
und schwerlich zu begründen.

Ein Strom im Mark erscheint uns als
Genuss, doch was darin gefällt
ist an sich nichts, das wirklich zählt:
nur ein Oxid, ein Salz.

Dass strenge Wissenschaft prosaisch sei –
sagt das, wer jemals etwas Schöneres sah
als eine Formel aus der Algebra
wie $F = \pi$ mal r hoch 2?

Doch, ach, hör ich mich laut verkünden
»Ich kenne alles, weiß es schon!«,
so mein ich tief im Inneren zu finden
ein Etwas, einen unbekanntem Ton . . .

ALLES UND NICHTS

*Aus dem Spanischen
nach Miguel de Unamuno*

Wehe, Punkt es Unendlichkeit!
Augenblick es Ewigkeit!
Alles und Nichts, vereint zu zweit,
bringen dem Denken tödliches Leid!

KUBISCHE WURZEL

*Aus dem Spanischen
nach Miguel de Unamuno*

Die kubische Wurzel der Seele
sucht nur der Mensch im Übel.
Sie fiel, damit er sich quäle,
in einen kubischen Kübel.

GEOMETRISCHE DEFINITION

*Aus dem Spanischen
nach Miguel de Unamuno*

Ein Punkt? das wissen wir schon,
entsteht durch Geradenschnitt –
die klassische Definition!
Denkt Sprachliches man mit,
an Sicherem gebricht's.

Ein Punkt? Soweit gefragt,
ist das, was *Pointe* sagt,
ist Spitze und sonst nichts!
Ort wo der Schnitt aufhört,
der Rest ist nichts, das stört.

Wo endet er, beginnt ... ?
Ganz gleich, wenn Zwei und Zweifel
vom selben Stamme sind,
gehn sie zu zweit zum Teufel.

MATHEMATISCHE LIEBE

*Aus dem Englischen
nach Andrew Marvell*

Zwei Lieben, die geneigten Geraden gleichen,
sie laufen stets auf einen Treffpunkt zu:
doch liebt man parallel wie ich und du,
unendlich selbst, wird man sich nie erreichen.

LOB DER MATHEMATIK

*Aus dem Deutsch
des Jakob Köbel (um 1462–1533)*

Pythagoras hat einst verkündet,
dass Zahlen man in Allem findet.
Erkenne diese Wahrheit an
und sieh, wie sie dir nützen kann.
Lernst eifrig du von Anbeginn,
führt das zur Rechenkunst dich hin.
In Zahlen, Maßen und Gewichten
wusst' Gott die Dinge einzurichten,
denn ohne das gilt Alles wenig,
erkannte Salomon, der König.
Dasselbe meint Sankt Augustin,
mahnt wiederholt in diesem Sinn.
Wer Gott und Welt begreifen möcht,
wird dem durch Maß und Zahl gerecht;
nur wer die wahren Größen kennt,
besitzt ein sichres Fundament.
Wem das jedoch verborgen ist,
wird leicht ein Opfer arger List.
Darum der Rat – verschmäht ihn nicht –:
Gebt Kindern Rechenunterricht!
Vor Gott und Welt verleiht dies Halt;
so werden wir in Ehren alt.
Amen.

MONTAGABENDFEIER

*Aus dem Französischen
nach Jean Racine: Hymnen, III*

Großer Gott, der du sahst das All aus der Leere
werden allein auf dein Wort,
schiedest die Wasser und stelltest ihnen zu Wehre
weiten himmlischen Ort.

Wölbt die Kuppel des Himmels sich über den Meeren,
ziehen die Bäche durchs Land,
auf dem Acker sich wider die Hitze zu kehren,
eh die Erde verbrannt:

Lass so, Herr, deine fruchtbare Gnade fließen,
frische Kraft zu verleihn,
künftig fest sich den Reizen der Welt zu verschließen,
reinen Herzens zu sein.

Gib, dass Licht aus des Glaubens seliger Fülle
unserem Auge gehört,
dass sich all der künstliche Trug enthülle,
den die Hölle beschwört.

Herrsche, o ewiger Vater und weiser Sohn,
Friedens Heiliger Geist,
der du den Wandel der Zeiten bewirkst, obschon
nimmer zu wandeln du weißt.

SAMSTAGMORGENFEIER

*Aus dem Französischen
nach Jean Racine: Hymnen, XVII*

Der Morgenfrühe Glanz und Rot
bereiten schon die Bahn, darin die Sonne biegt,
nachdem ihr Strahl dem neuen Tag sein Lachen bot.
Zieht euch zurück, Dämonen, die ihr nächstens fliegt.

Flieht, Träume, lügenhafter Haufen,
ihr seid Gefahr und Feind, den dunkle Nacht gebar;
mög die Erinnerung sich beschämt mit euch verlaufen
samt dem, was unsren Sinnen wahr erschienen war.

Ihn, der das Licht erschuf, beloben
lasst uns, bis wir auf sein Geheiß am Ende sind.
Das letzte Morgenrot wird uns dann aufgehoben
in einem Mittag, der nie endend dann beginnt.

Ruhm sei Dir, dreifach tief gegründet,
Gott Vater, Sohn und Geist; dir gelte das Gebet,
solang der Stern der Zeiten uns sein Licht entzündet
und noch, wenn einst der Lauf der Welt am Ende steht.

DER ENGEL DER ZAHLEN

*Aus dem Spanischen
nach Rafael Alberti*

Jungfrauen mit Winkel
und Zirkel bewachen
die himmlischen Schiefer.

Und der Engel der Zahlen,
gedankenversunken, im Fluge
von 1 zu 2, von 2
zu 3, von 3 zu 4.

Es strichen durch und löschten
das Licht der Räume
kalte Kreiden und Schwämme.

Nicht Sonne, Mond und Sterne,
auch nicht das jähe Grün
von Blitz und Wetterleuchten,
nicht die Luft. Nur Nebel.

Jungfrauen ohne Winkel,
ohne Zirkel, weinen.
Und auf den toten Tafeln,
der Engel der Zahlen,
leiblos, gehüllt ins Leichentuch
über der 1 und der 2,
über der 3 und der 4 ...

Sieben Gedichte nach Federico García Lorca

*Frederic Brehlas gewidmet
(der ihre Vertonung nicht mehr vollenden konnte)*

DEBUSSY

Schweigsam geht mein Schatten
durch das Wasser des Grabens.

Durch meinen Schatten kommen
den Fröschen die Sterne abhanden.

Meinem Körper schickt der Schatten
ruhiger Dinge Abglanz.

Er geht einher als Riesenwespe
von veilchenblauer Farbe.

Das Licht der Binse wollen
hundert Grillen in Gold verwandeln.

Ein Licht entsteht in meiner Brust,
gespiegelt vom Wassergraben.

DAS SCHWEIGEN

Höre, mein Kind, das Schweigen.
Es ist ein wogendes Schweigen,
ein Schweigen,
darin Täler und Echos gleiten
und das die Stirnen alle
beuget zu Boden.

GLOCKE

In dem gelben
Turm
läutet eine Glocke.

Über dem gelben
Wind
öffnen sich die Glockenschläge.

In dem gelben
Turm
hört die Glocke auf zu schlagen.

Der Wind aus dem Staube
macht Buge von Silber.

DIE GITARRE

Die Klage beginnt
der Gitarre.
Die Gläser der Frühe
zerbrechen.
Die Klage beginnt
der Gitarre.
Sie zu beruhigen
vergeblich.
Unmöglich
sie zu beruhigen.
Eintönig weint sie
wie Wasser weint,
wie Wind weint
über dem Schnee.
Unmöglich
sie zu beruhigen.
Sie weint
um ferne Dinge.
Sand des heißen Südens,
der weiße Kamelien fordert.
Pfeil weint sie ohne Ziel,
den Abend ohne Morgen,
den ersten toten Vogel
auf dem Zweig.
O Gitarre!
Herz verwundet
von fünf Schwertern.

DER SCHREI

Die Ellipse eines Schreis
geht von Berg
zu Berg.

Sie wird vom Ölhain an
ein schwarzer Regenbogen
über der blauen Nacht.

Weh!

Wie ein Bratschenbogen
bringt der Schrei zum Schwingen
lange Saiten des Windes.

Weh!

(Aus ihren Höhlen halten
die Leute ihre Lampen.)

Weh!

JEDES LIED

Jedes Lied
ist ein Rückstand
von Liebe.

Jeder Stern
ein Rückstand
der Zeit.
Ein Knoten
der Zeit.

Und jeder Seufzer
ein Rückstand
des Schreis.

LIED VON DEN SIEBEN MÄDCHEN

(Theorie des Regenbogens)

Es singen die sieben
Mädchen.

(Über dem Himmel ein Bogen
von Untergangsmustern.)

Seele mit sieben Stimmen
die sieben Mädchen.

(In der weißen Luft
sieben mächtige Vögel.)

Es sterben die sieben
Mädchen.

(Warum sind es nicht neun gewesen?
Warum sind es nicht zwanzig gewesen?)

Der Fluss trägt sie fort,
niemand vermag sie zu sehen.

TEMPEL UND KREUZ, I

*Aus dem Niederländischen
nach Hendrik Marsman*

Der Mann, von dem ich hier erzählen will,
war kurz in seine Heimat rückgekehrt;
ein Jahr ist es nun her, da zog er ein
über dem friedlichen Verkaufsbüro,
das an dem Eck zwischen zwei Grachten liegt
am Platz, der in die Mine dieser Stadt
gleich einem Seestern seine Schächte streckt.
Durchs rechte Fenster schauend sieht er wie
die Reihe schmaler Brücken sich verjüngt,
die zu feudalen Türen gehn, und Haus
an Haus im Wasser mit dem Keller steht;
links streift das Suchlicht seines Blicks
hoch zu den Bäumen, deren Wurzelwerk
in den gesunkenen Grachtenboden dringt;
und wie ein leerer Krater liegt der Platz
breit in der moribunden Dunkelheit
des Höllenneonlichts der toten Stadt.

Sein Arbeitsraum ist einer Zelle gleich.
Kein Wandbild, keine Blumen, kein Porträt.
Nichts weckt Gefühle und Erinnerung
an Liebe oder Tod; die Wände bleich
und nackt, das Zimmer leer, im Fenster steigt
der blaue Rand der Morgendämmerung,
darin die Spuren sich verliern der Nacht.

Der schmale Raum ist nun vollkommen weiß,
von nichts befleckt als dem verwitterten
Papier, das Palimpsest gemeinen Lebens,
das er enträtseln muss und lesen als Gedicht;
und eine Stille, von dem Schwarm geplagt
der eigenen Gedanken –

die Lampe auf dem Tisch
betrachtet ihn als einziges Geschöpf
und leuchtet ihm, wenn um ihn her das Meer
so hohl und dunkel in den Himmel steigt,
dass er zum Ufer nicht gelangen kann;
drei Stäbe, die um ihre Achse drehn,
und jede Achse wälzt sich um ein All –
die Lampe, welche kniet wie ein Kamel
und sich giraffengleich erhebt.

Ihr schwebend Schiff mit Träumen senden Mond
und Sonne hin zu diesem Ankerplatz;
an seinem Fenster, sieh, die Flügeljacht
blitzt fallend auf wie Schnee; er sinnt und schreibt,
die Hand füllt das geduldige Papier
mählich mit Zeichen, unverwandt erkannt
als Runenmale einer toten Schau;
und als das Blatt durchsichtig wird und schwarz
von Wörtern aus dem blinden Bodensatz
der Sümpfe der Vergessenheit, beschwört
wie eine Chiffre mystisch seine Schrift
das Sternbild, das in seinen Träumen hing
und, vollgesogen vom Geheimnis nun

der Schicksalgründe, in dem blanken Feld
geschlagen liegt, das langsam sich verfärbt
ins Blau und Gold des Messbuchs aus Byzanz,
das er als Junge las: und wieder rauscht
der Katakomben Sprache wie ein Quell.

Das alte Sternbild glüht, und in der Nacht
liest er die Keilschrift aus dem Weltenall,
die in den Sternen stand von Babylon
und tönt, wenn einst die Kinderstimme singt
das *dies irae* zum Posaunenschall;
als tief er in das bodenlose Herz
vergrößernd dringt, hört er die Nachtigall
pfungstlicher Freudenfeuer Flammen sprühn,
sieht in der Ferne jenen Garten schon,
der hell am Ende der Geschichte steht;
denn eines Tages wird der Glockenton
ein Läuten sein aus neuerem Metall.

Allmählich wird es düster in der Stadt,
er hebt den Blick vom dichtbeschriebnen Blatt
und an dem Fenster, wo er innehält,
trennt er das Graugestrüpp der Dämmerung
vom weißen Dunkel seiner Zellenwelt.

TEMPEL UND KREUZ, II

*Aus dem Niederländischen
nach Hendrik Marsman*

Es schlägt der Turm.
Er sieht ihn aber nicht.
Allein den dünnen goldnen Ring
am Zifferblatt, ein regungsloses Rad,
das in dem Herzen steht
des schwarzen Nichts:
die Windrose der Zeit,
einer Rosette gleich
gegen den stumpfen Samt der Ewigkeit.
Dann, als das weitergeht,
fühlt er das Schlagen durch den Körper gehn
und denkt: der Vater also, dessen Sohn zerbrach,
und bei dem Blick zur Sonne dieser Mitternacht
wird er das Wendekreuz gewahr,
auf dem die Ziffern die Apostel sind,
ein Medaillon, und mit der Dornenkrone Gott.
So unerträglich ward die Ewigkeit,
dass sie durchs Schwungrad sich
der Zeit ergreifen und
zermalmen ließ im Spielwerk einer Uhr.
Schwungrad der Zeit?
Als er die Nadeln kriechen sieht, begreift
sein Trotz mit aufbegehendem Bedauern:
auch dieser ungeborne Schwindel wird,

gebrochen und entstellt,
dem Menschen vorgesetzt
im Trauerstück des Krebses auf der Flur,
und wo einst Gott in der Arena stand
und sich im Kampf mit einem kriegerischen Mann befand
unter den Flaggen eines Morgenrots,
kniert nun am Kreuzweg trägt ein Schalentier
und betet die Stationen auf dem Zifferblatt.

DIE ANDERE WELT

*Aus dem Spanischen
nach Manuel Altolaguirre*

So groß war mein Schmerz,
dass die Pforte des Hauses,
aus der ich weinend trat,
mir bis zum Gürtel reichte.

Wie klein dagegen schienen
mit mir gehende Menschen!
Ich wuchs wie eine Flamme
aus weißem Linnen und Haar.

Ging meine Stirn in Trümmer,
stießen die wilden Stiere
in Trauer und von Sinnen
wirr nach menschlichen Leibern.

So groß war mein Schmerz,
dass ich die andere Welt erblickte
über der Dämmerung.

KREUZ UND QUER

*Aus dem Spanischen
frei nach G. A. Bécquer: Rimas, II*

Ein welches Blatt, das voller Wut der Sturm
dem Zweig entreißt, es fällt wie alles Laub
in irgendeine Furche, wird zu Staub –
wo weiß es nicht. Ein Pfeil, vom hohen Turm

blindlings ins Blau geschleudert, kennt noch nicht
den Punkt, in den er sich am Ende bohrt.
Das Meer türmt seine Woge, drängt sie fort
an ungeahntes Ufer, wo sie bricht.

Auch naht das Licht, das sich in einem Kreis
von Glanz um andere Kreise zitternd legt,
dem letzten, ohne dass es von ihm weiß.

So zieh ich durch das Leben: kreuz und quer,
weiß nicht, wozu ich da bin noch woher
ich komme und wohin mein Schritt mich trägt.

AN EINEN EITLEN UND MÄCHTIGEN

*Aus dem Spanischen
nach Quevedo : Parnaso 105, b*

Wenn du das Lügenkleid einst abgelegt,
nackt, Licas, bist, vergessen schon seit Jahren,
dann wird sich deine Wahrheit offenbaren,
die du nicht kennst und die dich nicht bewegt.

Und diese Larven, reich, in Prunk gehegt,
mehr deine Raupen, die mit den Talaren
im Gift des Purpurs lange siedend garen,
rasch klein, wenn deinem Hochmut angelegt.

Als deiner Sorgen Habe – kannst du haben?
Als dir selbst Fremder – kannst du irgend nützen?
Als Sündensklave – kannst du da befehlen?

Des Goldes Furien werden dich besitzen;
dich werden schlecht gehäufte Schätze quälen;
der Tod wird deinen Dünkel untergraben.

GLEICHMUT

*Aus dem Lateinischen
frei nach Horaz : Carminum liber II, 3*

Gelassen sei, mein Freund, in guter wie in schwerer Zeit,
denn jederzeit bist du dem Tod anheimgegeben:
ob nun berauscht vom Glück und Saft falernischer Reben,
gequält von einem Unglück, überrascht von Leid.

Wozu bemüht das Wasser sich, ein Bett zu graben,
wo dir die lichte Pappel gastlich Schatten gibt?
Dorthin bring Salben, Rosen, Weine wie's beliebt,
solang dir noch bestimmt ist, Lebenskraft zu haben.

Verlassen wirst du Haus und Hof und Land und Gut,
das überspült wird von des gelben Tibers Flut.
Nahmst du dann Abschied, werden Erben darum ringen.

Ganz gleich, ob edler Ahnen Herkunft dich erhebt,
ob du in Armut, ob als Volkes Kind gelebt –
wie Alle wird auch dich der Orcus einst verschlingen.

EPITAPH DES NÆVIUS

*Aus dem Lateinischen
nach Aulus Gellius I 24,2*

Wenn's wahr ist, dass die Götter Sterbliche beweinen,
beweinen alle Musen Nævius, den Dichter.
Als dieser schließlich heimfuhr in die Schattenwelt,
verlernte man in Rom das Römische zu sprechen.

Anhang

Das Druckbild von Gedichten unterliegt in gewissen Grenzen einer intrinsischen, d. h. einer aus der Eigenart des Textes abgeleiteten Gesetzlichkeit. In groben Zügen möchte ich sie hier aufweisen und begründen. Die Frage nach der Schriftfamilie klammere ich dabei aus; es scheint mir kaum möglich, die ästhetische Wirkung bestimmter Schriften im Gedicht auch nur halbwegs allgemeinverbindlich zu erörtern. Eine Ausnahme bildet hier vielleicht der rühmenswerte Ausschluss von Frakturschrift, den wir der Initiative Stefan Georges zu verdanken haben.

Bündigkeit. — Bis auf die Fälle, die ein Autor in voller Absicht erklärt, sind Gedichte als aus Versen zusammengesetzte Texte linksbündig zu setzen. Das ergibt sich aus der Tatsache, dass ein Vers seiner Natur nach eine Textzeile *variabler* Länge ist, die mit der Breite des Satzspiegels in keinerlei innerem Zusammenhang steht. Die Verszeile wird an der Stelle umbrochen, wo der Vers zuende ist. Das gilt auch in den Fällen, in denen man sich, wie z. B. Arno Holz, für Mittigkeit entscheidet statt für Linksbündigkeit, oder für diverse Arten von Einrückungen zur strophischen Gliederung oder zur freien grafischen Gestaltung des Gedichts. Einrückungen können bisweilen zwangsläufig entstehen, wenn die Verszeile die Satzbreite überschreitet und deshalb an einer geeigneten Stelle zu umbrechen ist; der Rest erscheint dann eingerückt als unmittelbar folgende Zeile. Das findet sich selbst bei George (z. B. im Maximin-Zyklus), der sich im allgemeinen streng an die Regel der Linksbündigkeit gehalten hat.

Ausrichtung. — Die Regel der Linksbündigkeit betrifft *lokal* den Text eines einzelnen Gedichts. In Bezug auf den Satzspiegel hingegen sollte das Gedicht als Ganzes aber nicht an dessen linkem Rand beginnen, sondern um die halbe Differenz zwischen Satzbreite und längster Verszeile (gemessen in pt) nach rechts versetzt werden. Auf diese Weise rückt das Gedicht in ein zentrales Gebiet der bedruckten Fläche, das die größtmögliche Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich lenkt. Erstreckt sich ein Gedicht über mehr als eine Druckseite, so ist für jede Seite eine eigene Versatzgröße zu ermitteln. Der erste Vers, der das Gedicht auf einer Folgeseite fortsetzt, sollte oben auf der Seite anfangen und keinesfalls auf der Höhe des Eingangsverses, mit dem das Gedicht beginnt.

Das bisher Gesagte gilt für den wünschenswerten Fall, dass ein Gedicht mindestens eine Druckseite für sich allein beanspruchen kann. Ist es hingegen (meist aus wirtschaftlichen Gründen) unumgänglich (z. B. bei größeren Anthologien oder Werkausgaben), mehrere Gedichte auf einer Seite abzudrucken, so bleibt nichts anderes übrig, als das Prinzip der Linksbündigkeit auch in Bezug auf den Satzspiegel auszuweiten. Zueinander versetzte linke Ränder auf einer Seite böten ein unruhiges Bild und sind unakzeptabel.

Abstände. — Drei Abstände sind sorgfältig zu wählen: der Abstand T zwischen Titelzeile und Eingangsvers (falls eine Überschrift vorgesehen ist), der Abstand S zwischen den Strophen sowie der Abstand G zwischen zwei Gedichten (falls sich mehrere Gedichte eine Seite teilen müssen). Eine Minimalforderung wäre die Ungleichung

$S < T < G$, als empfehlenswerte Regel kann die Proportion $S : T : G = 2 : 3 : 5$ gelten. Je nach Lage der Dinge, wird man aber für G größere Werte ansetzen wollen, um die Aufteilung der Druckseite zu harmonisieren. Auch sind die Maße für T flexibel zu handhaben, wenn etwa eine Widmung, ein Motto oder beides hinzutritt. Im Hinblick auf S ist das Ziel maßgebend, das visuelle Ganze eines Gedichts zu wahren. Zu großer Abstand zwischen den Strophen begünstigt Zersplitterung.

Titel. — Kann man über Geschmack streiten? Und ist die Art und Weise der Gedichtüberschrift eine Frage des Geschmacks? Meine Präferenz gilt jedenfalls der in meinen Augen unübertroffenen Lösung, für die sich George entschieden hat: Man setzte den Gedichttitel in Versalien derselben Schriftgröße, die für den Gedichttext benutzt wird; so ist die Überschrift deutlich abgehoben vom Übrigen und dennoch als Teil ein und desselben Ganzen erkenntlich und einbezogen. Auch die Titelzeile gehört zum Gedicht, sie ist daher ebenfalls linksbündig zu setzen, d. h. bündig mit dem übrigen Text.

Von dieser Regel wird vielfach abgewichen. Die erträglichste dieser Abweichungen ist noch die zum Gedichttext mittige Platzierung der Überschrift. Gleich danach kommt die wenig überzeugende Wahl einer relativ größeren Schrifttype. Darüber hinausgehende Varianten wie Kursivschrift oder Fettdruck oder gar Wechsel der Schriftfamilie gehören dann aber schon ins Reich unentschuldbarer Hässlichkeit.

NACHWORT ZUR ERSTEN AUSGABE

Die vorangehenden ›ungesammelten Texte‹ verdanken ihren bescheidenen Untertitel dem banalen Umstand, inhaltlich in keins meiner bisherigen Bücher gepasst zu haben. Immerhin hielt ich sie gerade noch für wert genug, nicht – wie eine Reihe anderer – verworfen oder fortgeworfen zu werden. So etwas wie einen »Nachlass zu Lebzeiten« wollen (und können) sie allerdings auch nicht abgeben, allein schon in Anbetracht des geringen Umfangs. So gut wie alle Verse und Kurzprosastücke sind bislang unpubliziert. Einzige Ausnahme ist die Glosse ›Die Philosophie der Philosophie‹; sie erschien als ein Beitrag zum Geleit in Günter Schultes *Hauptsache Philosophie. Ansprachen und Aufsätze über Kunst und über Wahrheit*, Balloni-Verlag, Köln 1987.

A. S.

NACHWORT ZUR FÜNFTEN AUSGABE

Seit der ersten Fassung dieser *Lesezeichen* ist die Zahl der Jahre, die den Strom der Zeit hinabgeflossen sind, immerhin auf ominöse sieben angewachsen; hingegen ist die Zahl der über ›Selfpublishing‹ abgesetzten Exemplare nicht über null hinausgekommen. Was liegt also näher, als es mit einer abermaligen Überarbeitung und Neuauflage zu versuchen.

Inzwischen gab es im bereits Vorhandenen die eine oder andere Umordnung, Umbenennung, Verbesserung

und mindere Ergänzung. Die vorliegende fünfte Ausgabe enthält nun darüberhinaus Materialien, die als angesammelte Texte den ungesammelten beigegeben wurden: einige verloren geglaubte Gedichtübertragungen, die in Mappen oder Schubladen wieder aufgetaucht sind, sowie zwei neue essayistische Beiträge »Selbstdarstellungen« und »Grundsätze nihilistischer Ästhetik«. In diesen Zeiten galoppierenden Wahnsinns gelobe ich feierlich, dem künftig nichts mehr hinzuzufügen.

A. S., im Februar 2023

* * *