

Deutschsprachige Texte der Postmoderne

Von einer ›doppelten Kodierung‹, wie sie laut Charles Jencks das Hauptcharakteristikum postmodernen Gestaltens bildet (vgl. S. 18), ist schon in E. T. A. Hoffmanns Novellensammlung *Die Serapions-Brüder* (1819-21) die Rede, als sich die einander ihre Erzählungen vorlesenden Freunde fragen, ob das ›Kindermärchen‹ *Nußknacker und Mausekönig* für Kinder nicht gar zu unverständlich geraten ist: »Sie werden sich höchstens am Einzelnen halten, und sich hin und wieder daran ergötzen.« | ›Und ist dies nicht genug?‹ erwiderte Lothar«. Dass es Kindern (wie anderen unzulänglich literarisierten Lesern auch) entgehen wird, was es mit dem Ausruf »Ein Pferd – ein Pferd – ein Königreich für ein Pferd – für eine Bewandniß hat«,³⁵⁷ braucht keine Rolle zu spielen; ob das Shakespeare-Zitat (*Richard III.*, V 4) korrekt erkannt wird, bleibt solange nebensächlich, wie man seine Freude am Lesen behält.

Hoffmanns Idee einer ›doppelten‹ Lektüre, derzufolge ein und derselbe Text Kinder wie Erwachsene (resp. naive wie reflektierte Leser) auf zwar unterschiedliche Weise, doch gleichermaßen begeistern kann, ist einer der stärksten Belege für die Herkunft des postmodernen Schreibens aus der Romantik. Diese Verwandtschaft, die an der gemeinsamen Vorliebe für Ironie nicht minder augenfällig zur Geltung kommt, erklärt auch die Vorherrschaft des Romans im Spektrum postmoderner Dichtung. Hat Friedrich Schlegels *Gespräch über die Poesie* (1800) den Roman nur scheinbar tautologisch als »ein romantisches Buch«³⁵⁸ definiert, so macht sich die postmoderne Poetik eben die spezifischen Vorzüge dieser noch im späten 18. Jahrhundert missachteten Gattung zunutze (vgl. S. 66): Da Liebe und Abenteuer allgemeinverständliche Themen sind und umfangreiche Prosatexte eine der metrisch gebundenen Dichtung verwehrte Vielfalt der erzählerischen Möglichkeiten erlauben, kann der Roman weit besser als die anderen Formen der Dichtung auch dem ungelehrten Publikum gefallen, ohne diese Breitenwirkung zwangsläufig mit Trivialität zu büßen. Insofern bietet sich der Roman seit seiner ästhetischen Rehabilitation durch die deutschen Frühromantiker als besonders taugliches Medium doppelter Kodierung an. Darin aber weicht der genuin ›postmoderne‹ Roman von den Vorgängern um 1800 ab, dass er die literarische Ironie am Ende des 20. Jahrhunderts entkrampfter zu ihrem Recht kommen lässt als im Ausgang der Aufklärung, als sich der Ernst der Vernunft noch von selbst verstand und dem Spiel der Fantasie nur ungerne Freiraum ließ. Für das romantische Schreiben in Fragmenten hat die postmoderne Literatur daher keine Verwendung, sondern fügt sich wieder der

³⁵⁷ *Die Serapions-Brüder. Gesammelte Erzählungen und Märchen.* Herausgegeben von E. T. A. Hoffmann. Erster Band. Berlin 1819, S. 598f.

³⁵⁸ *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe* II, S. 335.

aristotelischen Verpflichtung, Geschichten mit Anfang, Mitte und Ende zu erfinden (vgl. Aristoteles: *Poetik*, Kap. 7).

Michael Ende: *Die unendliche Geschichte* (1979)

Der als Kinder- und Jugendbuch-Autor ausgewiesene Michael Ende hat seine weltweit gelesene *Unendliche Geschichte* mutmaßlich nicht im Bewusstsein poststrukturalistischer Theoreme geschrieben. Ohne den Rückbezug auf romantisches Dichten – speziell auf ein so selbstreferenzielles Märchen wie E. T. A. Hoffmanns *Der goldene Topf* (1814), das von nichts Anderem handelt als davon, wie ein Märchen in ›der neuen Zeit‹ noch gelingen kann – ist die Geschichte von der Rettung Phantásiens durch einen »kleinen dicken Jungen«³⁵⁹ jedoch nicht denkbar. Hat die Dichtung um 1800 ihren Fokus aber auf den ›Autor‹ und dessen Schreiben gerichtet, ergibt sich die Affinität der *Unendlichen Geschichte* zur Postmoderne aus dem elementaren Perspektivenwechsel, nun den Leser zum Thema zu machen und von der Produktivität der Lektüre zu erzählen.

Wenn der von seinen Schulkameraden gehänselte Bastian Balthasar Bux dem Antiquar Karl Konrad Koreander ein magisch anziehendes Buch mit dem Titel *Die unendliche Geschichte* entwendet und auf dem Dachboden seiner Schule gebannt zu lesen beginnt, dann verschwimmen die Grenzen zwischen Buch und Leben, Lesen und Handeln schnell: Innerhalb des Buchs im Buch ist das Wunderland Phantásien vom immer weiter um sich greifenden Nichts bedroht und die Kindliche Kaiserin erwählt den Jungen Atréju aus dem Jägervolk der Grasleute bzw. Grünhäute, um nach Rettung zu suchen. Bastian liest Atréjus Abenteuer derart intensiv, dass sein Schreckensschrei von Figuren im gelesenen Buch vernommen wird, und gleich darauf kommt er selbst in seiner Lektüre vor: als Bild im Spiegel, den Atréjus auf einer seiner Prüfungen durchschreiten muss. Als Atréju (und mit ihm Bastian) von der Kindlichen Kaiserin erfährt, dass Alles wieder gut wird, sobald der eigentliche Retter einen neuen Namen für sie findet, weiß Bastian, der immer schon gern Namen und Geschichten erfunden hat, dass ›Mondenkind‹ die richtige Lösung ist. Er wünscht sich so innig in die gelesene Geschichte hinein, dass beide Welten tatsächlich verschmelzen und Bastian die Kindliche Kaiserin mit dem von ihm erdachten Namen heilt. Daraufhin zieht er – jetzt wirklich so schön, wie er sich in Mondenkinde Augen erblickt hat – mit Atréju durch die Wunderwelt Phantásiens, wo er in der Bibliothek von Amargánth als besondere Kostbarkeit seine eigenen ›Gesammelten Werke‹ findet. Für jeden Wunsch, der sich ihm erfüllt, wird allerdings eine Erinnerung an sein

³⁵⁹ Ende: *Unendliche Geschichte*, S. 6.

früheres Leben gelöscht; die Warnungen Atréjus schlägt er in den Wind, hält den treuen Freund bald für seinen neidischen Feind und glaubt sich zum Kaiser von Phantasien bestimmt; erst im letzten Augenblick wird ihm klar, dass er statt » der Größte, der Stärkste oder der Klügste« zu sein, genau so geliebt werden will, »wie er war, gut oder schlecht, schön oder häßlich, klug oder dumm, mit all seinen Fehlern – oder sogar gerade wegen ihnen«. ³⁶⁰ Jetzt kann Bastian doch noch in die Menschenwelt zurückkehren, wo wider Erwarten nur eine Nacht vergangen ist, der Vater mit Verständnis reagiert und der Antiquar Koreander behauptet, gar kein Buch mit dem Titel *Die unendliche Geschichte* zu vermissen. Freilich handelt es sich bei Herrn Koreander ohnehin um einen »alten, erfahrenen Phantasienreisenden«, der nicht nur weiß, dass es immer einen Weg zu Mondenkind gibt, sobald man einen neuen Namen für sie findet; der Antiquar ahnt zugleich, dass Bastian das Zeug zu einem Dichter hat, der »noch manch einem den Weg nach Phantasien zeigen« wird, »damit er uns das Wasser des Lebens bringt«. ³⁶¹ Mit welcher Gefahr das immer verbunden ist, hat Bastian in der Alten Kaiser Stadt erfahren, deren Bewohner alle »zu ihrer Zeit einmal Kaiser von Phantasien« waren, sich nun freilich ganz und gar närrisch betragen. Wie der gelehrte Affe Argax erläutert, haben sie »ihre Erinnerungen so nach und nach ausgegeben«, ³⁶² bis sie nichts mehr wünschen konnten und von keinem Rückweg in die Menschenwelt mehr wussten. Vor dem gleichen Schicksal ist Bastian durch Atréjus bewahrt worden, und der Antiquar klärt das entscheidende Problem auf: »Es gibt Menschen, die können nie nach Phantasien kommen«, sagte Herr Koreander, »und es gibt Menschen, die können es, aber sie bleiben für immer dort. Und dann gibt es noch einige, die gehen nach Phantasien und kehren wieder zurück. So wie du. Und die machen beide Welten gesund.«. ³⁶³ Dass »äußere« und »innere« Welt in dieser Weise zusammengehören bzw. wahre Menschlichkeit der harmonischen Verbindung von Vernünftigkeit und Einbildungskraft bedarf, ist ein Grundgedanke der romantischen Poetik. E. T. A. Hoffmann hat dieses Ideal geistiger Ganzheit im Rahmengespräch seiner *Serapions-Brüder* auf den Punkt gebracht: »Ich meine, dass die Basis der Himmelsleiter, auf der man hinaufsteigen will in höhere Regionen, befestigt seyn müsse im Leben, so daß jeder nachzusteigen vermag«. ³⁶⁴ Nur wer sich dieser Leiter in beiden Richtungen souverän zu bedienen weiß, wird der »Duplizität« des Lebens zwischen Rationalität und Fantasie gerecht

³⁶⁰ Ende: *Unendliche Geschichte*, S. 377.

³⁶¹ Ende: *Unendliche Geschichte*, S. 428.

³⁶² Ende: *Unendliche Geschichte*, S. 466.

³⁶³ Ende: *Unendliche Geschichte*, S. 426.

³⁶⁴ *Die Serapions-Brüder. Gesammelte Erzählungen und Märchen*. Herausgegeben von E. T. A. Hoffmann. Dritter Band. Berlin 1820, S. 209.

und steht nicht in Gefahr, seine poetischen Einbildungen wahnhaft mit der Realität zu verwechseln. Bei einem so belesenen Antiquar wie Herrn Koreander würde es verwundern, wenn er nicht auch mit Hoffmanns Erzählungen vertraut wäre, und seinem Autor Michael Ende darf man dieses Wissen erst recht unterstellen.

Die Wesen Phantásiens sind eben »Traumbilder« bzw. »Erfindungen im Reich der Poesie«³⁶⁵ und »wirklich« nur in ihrer eigenen Welt, an die wir Menschen – so wie Bastian es lernt – glauben müssen, wenn wir ihrer teilhaftig werden wollen. Den Weg dorthin eröffnen vor allem die zahllosen »Zauberbücher«, sobald sie einem wahren Leser in die Hände kommen, denn jede »wirkliche Geschichte ist eine Unendliche Geschichte« und »für jeden anders« zu lesen, wie Bastian beim Antiquar begreift. Roland Barthes' Schlagwort vom »Tod des Autors« bzw. von der »Geburt des Lesers« (vgl. S. 58) meint letztlich das Gleiche, und insofern handelt es sich auch bei *Die unendliche Geschichte* um einen durch und durch als »Palimpsest« (vgl. S. 12) angelegten Text, der von den unterschiedlichsten Quellen zehrt bzw. überall auf anderes Material verweist, das hier in neuem Kontext modifiziert erscheint (etwa in der vielleicht chinesisch inspirierten Umdeutung des Drachens aus einem Ungeheuer in den Glücksdrachen Furchur). Michael Ende bedient sich bei der europäischen Märchentradition (*Tausendundeine Nacht* eingeschlossen) ebenso wie bei den mittelalterlichen Heldenepen, Walt Disneys Trickfilm-Klassiker *Fantasia* (1940), J. R. R. Tolkiens *Hobbit*-Mythen und Richard Wagners *Ring des Nibelungen* (die Uralte Morla, die Atréju das Mittel zur Rettung Phantásiens verrät, erinnert gar zu genau an Wala/Erda in *Das Rheingold* und *Siegfried*).

Wer Michael Endes *Die unendliche Geschichte* liest, liest also, wie ein Junge ein Buch unter dem Titel *Die unendliche Geschichte* liest, worin wiederum ein Junge vorkommt, der die *Unendliche Geschichte* liest, weil sie der Alte vom Wandernden Berge in seinem hausgroßen Ei eben so niederschreibt, wie wir sie in Michael Endes Buch bis dahin gelesen haben.³⁶⁶ Das bringt eine geradezu schwindelerregende Selbstbezüglichkeit hervor, die ihre romantischen Vorbilder wie etwa Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* in weiteren logischen Volten potenziert und zugleich vereinfacht, da das Ganze doch eine Handlung bietet, die auch unerfahrenen Lesern verständlich ist. Den Eintritt in diese ebenso autonome wie autarke Textwelt müssen daher Zutaten erleichtern, die Endes *Unendliche Geschichte* schon in der Materialität als Buch herausheben und die Lektüre erklärend unterstützen. So machen die unterschiedlichen Schriftfarben immer deutlich, ob sich etwas in der »äußeren Welt« ereignet

³⁶⁵ Ende: *Unendliche Geschichte*, S. 142.

³⁶⁶ Vgl. Ende: *Unendliche Geschichte*, S. 183-190.

oder in Phantasien. Parallel dazu helfen die jedem Kapitel vorangestellten Illustrationen dabei, sich die reichlich fantastischen Figuren konkret vorzustellen und die Handlung auf diese Weise eindringlicher mitzerleben. Vor allem aber führt die Einteilung in 26 Kapitel, von denen jedes in der richtigen Ordnung mit einem anderen Buchstaben des Alphabets beginnt, unübersehbar vor Augen, dass es *Die unendliche Geschichte* nur als Schrift geben kann. In dieser Schrift verkörpert sich die Einbildungskraft und wird mitteilbar, sobald das Schreiben nicht derart planlos-zufällig geschieht wie in der Alten Kaiser Stadt, wo die Narren sich ihre Zeit mit dem ›Beliebigkeitsspiel‹ vertreiben, wie es der Affe Argax erklärt: Sie würfeln Buchstabenfolgen aus, bei denen in unendlicher Zeit »alle Gedichte, alle Geschichten, die überhaupt möglich sind, entstehen« müssten, »dazu auch alle Geschichten der Geschichten und sogar diese Geschichte, in der wir beide uns gerade unterhalten«. Das wäre allerdings ebenso ›logisch‹ wie ›entsetzlich‹³⁶⁷ und bestätigt noch einmal, dass die Fantasie ihre Rückbindung an die Alltagswelt bewahren muss, wenn sie bereichernd bleiben will. Nicht minder bedarf die ›Wirklichkeit‹ aber auch derjenigen Bücher, bei denen »man träumen« kann, weil darin »erfundene Gestalten fabelhafte Abenteuer« erleben, anstatt »auf eine schlechtgelaunte und miesepetrige Art die ganz alltäglichen Begebenheiten aus dem ganz alltäglichen Leben irgendwelcher ganz alltäglichen Leute« zu erzählen. Bei ›Zauberbüchern‹ braucht jedenfalls kein Leser zu fürchten, »daß man ihn zu was kriegen«³⁶⁸ will, da sie im Gegenteil eine freie Lektüre erlauben, die als Spiel bestens ohne tiefere Bedeutung auskommt.

Sten Nadolny: *Die Entdeckung der Langsamkeit* (1983)

Sten Nadolnys zweiter, bis heute populärster Roman ist als ein weiterer Beleg für die Rückkehr der (west-)deutschen Literatur zum ›Erzählen‹ begrüßt worden, mit der die vielfach beklagte »Neigung zum Unsinnlichen, zum Theorem, zur Abstraktion«³⁶⁹ ihr Ende fand. Was schon in Peter Handkes *Der kurze Brief zum langen Abschied* (1972) über die sprachphilosophisch motivierten Experimente der 1960er Jahre hinausgeführt hatte, war die neue ›Lesbarkeit‹ einer bequem nachvollziehbaren Handlung in eingängiger Sprache, die von enervierender Selbstbezüglichkeit nach Art des *nouveau roman* nichts mehr wissen wollte. In Handkes Windschatten konnten sich auch die ästhetisch ambitionierten unter den neuen Autoren wieder ›Geschichten‹ erlauben bzw. für ein ›junges‹ Publikum schreiben, das auf

³⁶⁷ Ende: *Unendliche Geschichte*, S. 368.

³⁶⁸ Ende: *Unendliche Geschichte*, S. 26.

³⁶⁹ Wittstock: *Leselust*, S. 24.

moderne Weise unterhalten sein wollte, ohne sein Lesevergnügen bei der bejahrten Massensliteratur vom Schlag eines Johannes Mario Simmel suchen zu müssen.

Die Entdeckung der Langsamkeit erzählt die Vita des englischen Seefahrers und Entdeckers Sir John Franklin (1786-1847), der bei der Erforschung der sog. ›Nordwestpassage‹ – eines Seewegs vom Atlantik in den Pazifik – mit seiner gesamten Mannschaft ums Leben gekommen ist und als ›Held der Vergeblichkeit‹³⁷⁰ gelten muss, weil seine Entdeckung nautisch sinnlos war. Obwohl sich der Roman dabei auf empirische Quellen stützt und kaum etwas hinzuerfindet, weicht er doch entschieden vom traditionellen Schema des ›historischen Romans‹ nach Walter Scotts Muster ab. Versucht dieses bis heute beliebte Genre vergangene Zeiten und Ereignisse dadurch zu vergegenwärtigen, dass erfundene Protagonisten in möglichst authentische Umstände versetzt werden, verstößt Nadolny entschieden gegen die konventionalisierte Verpflichtung auf sachliche Korrektheit und täuscht eine historisch-psychologische Stimmigkeit vor, die der Wortlaut selbst zumindest vordergründig nicht relativiert; wollte man dem scheinbar glaubwürdigen Erzähler auf die Schliche kommen, wäre der literarisierte John Franklin textextern mit den überlieferten Fakten zu vergleichen, um anhand der Differenzen das dahinterstehende Darstellungsinteresse erfassen zu können.

In der Hauptsache betrifft das die Charakterisierung John Franklins als auffällig ›langsam‹, die ihn als Kind zum Außenseiter macht, allen Erwachsenen aber überlegen sein lässt, weil er mit der Zeit gelernt hat, die Schwäche als Stärke zu nutzen. Schon als ›Midshipman‹ gelingt es ihm, die Mannschaft seines auf einer Sandbank gestrandeten Schiffes trotz knappster Vorräte zu retten: »Weil Franklin so langsam ist, verliert er niemals Zeit.«³⁷¹ Da diese positive Stigmatisierung den Fakten durchaus zuwiderläuft, entzieht sich der Roman den Gesetzen seines Genres, um die objektiven Gegebenheiten in John Franklins Lebenslauf beizubehalten und dennoch anders zu erzählen, als ein Biograf das dürfte: als ›Roman‹, der auf kultiviert-informative Weise unterhält, indem er Vergangenes auf die Gegenwart und deren Probleme bezieht (namentlich im Fall von ›John Franklins‹ ahistorischem Pazifismus).

Als einziges Detail der erzählten Handlung kann eine seltsame Verwundung beim Angriff auf New Orleans die generelle Wahrheit des Berichts verdächtig machen: »Vorn ein Loch und hinten ein Loch, und die Kugel ging nicht durch den Kopf, sondern unter der Haut am Schädel entlang, glatt herum!«³⁷² Eine ›Bibliographische Notiz‹, die am Ende des Buches

³⁷⁰ Vgl. Wittstock: *Leselust*, S. 56.

³⁷¹ Nadolny: *Entdeckung der Langsamkeit*, S. 103.

³⁷² Nadolny: *Entdeckung der Langsamkeit*, S. 153f.

auflistet, in welchen Publikationen sich über John Franklins tatsächlichen Lebenslauf das Nötige in Erfahrung bringen lässt, teilt mit, dass der historische Franklin »in vielen Punkten zweifellos anders war als der des Romans«,³⁷³ und gesteht einige der Abweichungen ein. Es wäre aber gar nicht erforderlich, vom Verfasser selbst auf die Eigenständigkeit des Romans hingewiesen zu werden, da dessen Erzählweise den Gestus einer konventionellen Biografie vielfach in diskreter Ironie unterläuft. Obwohl die Geschichte in strenger Chronologie geschildert wird, relativiert sich die vermeintliche Objektivität der Darstellung in ihrer deutlichen Perspektivierung: Was Nadolnys John Franklin widerfährt, wird nicht aus der Distanz einer allwissenden Instanz mitgeteilt, sondern in seinem subjektiven Erleben nachvollziehbar gemacht. Dieses beinahe personale Erzählen, das in der dritten Person geschieht und doch die Innensicht eröffnet, lässt mitempfinden, wie die merkwürdige Zentralfigur auf ihre Umwelt reagiert, sich unter diesen Umständen entwickelt und die angeborene Langsamkeit zu nutzen lernt. Weil der John Franklin des Romans ein eigenes Verhältnis zur Zeit hat, reagiert das empathetische Erzählen auch auf diese Besonderheit und arbeitet gleichermaßen mit Zeitsprüngen wie mit Tempo-Wechseln, um die Leser auf die andersartige Zeitwahrnehmung des Protagonisten einzustimmen und ihn auf diese indirekte Weise umso genauer zu charakterisieren: »Eines ist sicher: Man kann keinen einzigen Menschen wahrhaftig beschreiben, ohne sein Zeiterleben mitzuerzählen, seinen Rhythmus, den Wechsel in seinem Leben zwischen leer verrinnenden Tagen und der Intensität rasch aufeinanderfolgender Aktionen binnen weniger Tage.«³⁷⁴ Ein plausibles Ursache/Wirkungsverhältnis, wie es die Lebenswelt bestimmt, ergibt sich in dieser sprunghaften und daher unvollständigen Darstellung nicht. Umso mehr gewinnt der Bildungsgang vom ungeschickten Dorfbuben zum heroischen Nordmeer-Fahrer etwas Märchenhaftes, worin sich den historischen Fakten zum Trotz die Fiktionalität des Romans bestätigt. Zu dessen Markierung ›als Text‹ tragen darüber hinaus die vielen Anglizismen bei, wenn etwa ein besonders flinker Matrose als ›Nackenplage‹ apostrophiert wird (englisch: ›pain in the neck‹).³⁷⁵

Nadolnys Entdecker-Roman, der offenbar von der Erläuterung der Endlosschleife als Grundprinzip unserer Welt in Douglas R. Hofstadters *Gödel, Escher, Bach – An Eternal Golden Braid* (1979) gelernt hat, macht seinen John Franklin nicht bloß zum gleichen autobiografischen Autor, wie der historischen Konteradmiral es war, der zwei seiner Polarfahrten selbst beschrieben hat. Der Franklin des Romans reflektiert vielmehr die eigenen Erfahrungen

³⁷³ Nadolny: *Entdeckung der Langsamkeit*, S. 357.

³⁷⁴ Nadolny: *Das Erzählen*, S. 101f.

³⁷⁵ Vgl. Nadolny: *Entdeckung der Langsamkeit*, S. 89.

mit der Schrift: »Was er aus Erfahrung kannte, verwandelte sich durch Formulierung in etwas, was auch er selbst nur noch sah wie ein Bild«. Franklins Ziele decken sich daher mit dem, was Nadolnys Roman einlöst: Das Buch muss »gut geschrieben« und »einfach sein, damit möglichst viele Leute begriffen, wie gut es war«, und zudem muss es »über dreihundert Seiten haben, damit alle, die es besaßen, sich damit sehen lassen konnten«. ³⁷⁶

Überhaupt finden sich wiederholt ästhetische Reflexionen, die das Erzählen im Allgemeinen oder *Die Entdeckung der Langsamkeit* im Besonderen kommentieren. So hat Dr. Orme, Johns Lehrer und früher Förderer, ihm nicht nur ein Manuskript hinterlassen, das die ›Entstehung des Individuums durch Geschwindigkeit‹ am Beispiel des ›Schülers F.‹ behandelt, vom erwachsenen ›John Franklin‹ aber als irrig abgetan wird. ³⁷⁷ Vielmehr entwirft eine weitere Handschrift Dr. Ormes den ›Bilderwälzer‹ als Frühform des Films nach Art eines Daumenkinos, der wie Nadolnys Roman »erhabene Augenblicke der englischen Geschichte« darstellen soll, wenngleich »möglichst nichts Kriegerisches, sondern vor allem Bilder vom friedlichen und geordneten Staatsleben«; ³⁷⁸ ›John Franklin‹ zeigt sich von dieser Erfindung beeindruckt, versucht sie weiter auszuarbeiten und muss schließlich doch einsehen, dass er die technischen Schwierigkeiten nicht zu überwinden vermag. Als konkreterer Kommentar zum eigenen Erzählen ist eine selbstkritische Überlegung zu verstehen, die Nadolny dem Maler William Westall (1781-1850) in einem Gespräch mit John Franklin in den Mund legt. Es könne nicht darum gehen, alles »genau nach der Natur, zum Wiedererkennen« zu gestalten, sondern das Reale zu ›sehen‹ und damit auch sichtbar zu machen: »Den Eindruck! Das fremde, oder wenigstens das Fremde im Vertrauten.« ³⁷⁹ Hierin liegt die Rechtfertigung für die Verfremdung der historischen Wahrheit durch ein Erzählen, das sich in wichtigen Details wie der erfundenen Langsamkeit ›John Franklins‹ von den Fakten abkehrt und die Vergangenheit in ihrer Manipulation umso aussagekräftiger für eine Gegenwart machen will, die noch viel mehr von »Zeitknappheit und Eile« ³⁸⁰ bestimmt ist als das 19. Jahrhundert.

Patrick Süskind: *Das Parfum* (1985)

Die schmale ›Geschichte eines Mörders‹, wie sich *Das Parfum* im Untertitel charakterisiert, kann als der erste genuin postmoderne Roman der deutschsprachigen Literatur angesehen

³⁷⁶ Nadolny: *Entdeckung der Langsamkeit*, S. 271.

³⁷⁷ Vgl. Nadolny: *Entdeckung der Langsamkeit*, S. 208f.

³⁷⁸ Nadolny: *Entdeckung der Langsamkeit*, S. 172.

³⁷⁹ Nadolny: *Entdeckung der Langsamkeit*, S. 104.

³⁸⁰ Nadolny: *Entdeckung der Langsamkeit*, S. 266.

werden. Jedenfalls kommt nichts Anderes dem Referenztext – Umberto Eco's *Il nome della rosa* – in den entscheidenden Aspekten so nahe wie Patrick Süskinds ebenfalls opulent verfilmter Sensationserfolg. Anders aber als Umberto Eco, der das Verschwinden des Autors in der Vorbemerkung nur fingiert hat, ohne es selbst zu praktizieren, verweigert sich der zuvor mit Fernseh-Drehbüchern und einem vielgespielten Einakter (*Der Kontrabaß*, 1981) bekannt gewordene Verfasser von *Das Parfum* seiner Autor-Rolle tatsächlich so konsequent, dass diese Absenz selbst wieder zum Kernmotiv eines populären Films geworden ist (Helmut Dietl: *Rossini oder die mörderische Frage, wer mit wem schlief*, 1996).

Das Parfum, 1984 in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* vorabgedruckt, ist scheinbar einfach, d. h. vormodern konzipiert. Die Geschichte der Hauptfigur wird detailfreudig in einem historisch stimmigen Ambiente lokalisiert und in chronologischer Stetigkeit von der Geburt am 17. Juli 1738 bis zum Tod am 26. Juni 1767 nachvollzogen. Immer ist ein allwissender Erzähler präsent, der den Lebensweg Jean-Baptiste Grenouilles rekapituliert und dabei mit abfälligen Kommentaren nicht spart; all dies geschieht aus großer zeitlicher Distanz, um »für uns moderne Menschen«³⁸¹ die elende Realität Frankreichs im 18. Jahrhundert nachempfindbar zu machen. Grenouille, dessen Name (frz.: Frosch) an das Märchen vom Froschkönig denken lässt, zugleich aber den Beiklang von »betrügen« (>grenouiller<) nicht verleugnet, wird von Anfang an als abstoßender Charakter gezeichnet: Auf dem Fischmarkt heimlich zur Welt gebracht, denunziert er durch seinen Schrei die eigene Mutter als Kindsmörderin; den amtlich bestellten Ammen wird er, sofern sie eine gesunde Nase haben, schnell unheimlich, bis den Achtjährigen der Gerber Grimal erwirbt, bei dem er wider Erwarten nicht zugrunde geht. Der auffallend hässliche Heranwachsende, der selbst keinerlei Körpergeruch aufweist, umso mehr aber einen das Menschenmögliche bei weitem überschreitenden Geruchssinn besitzt, kommt zufällig dem betörenden Duft eines jungen Mädchens auf die Spur und tötet es umstandslos, weil er den flüchtigen Reiz voll auskosten will; um solche olfaktorischen Genüsse künftig aufbewahren zu können, begibt sich Grenouille zunächst in die Lehre des Pariser Parfumeurs Baldini und wandert dann – von einem siebenjährigen Aufenthalt in der Einsamkeit des Vulkan-Massivs Plomb du Cantal unterbrochen – nach Südfrankreich, wo er in der Parfum-Metropole Grasse sein Handwerk perfektioniert. Der Plan, aus den Düften der schönsten jungen Mädchen das ideale Parfum zu destillieren (so wie einst Zeuxis das Ideal weiblicher Schönheit aus den jeweils schönsten Gliedern von fünf Jungfrauen arrangiert haben soll) geht auf, als Grenouille die Serie von 24

³⁸¹ Süskind: *Das Parfum*, S. 5.

Morden mit der Tötung von Laure Richis krönt. Dass er als Täter gefasst wird, bleibt belanglos, da wenige Tropfen seines Parfums genügen, um die öffentliche Hinrichtung zu verhindern und eine Massen-Orgie auszulösen. In diesem Augenblick des größten Triumphes begreift Grenouille allerdings sein vollständiges Scheitern, weil die Duftkomposition nicht leistet, was sie leisten sollte: »Der einzige, der es jemals in seiner wirklichen Schönheit erkannt hat, bin ich, weil ich es selbst geschaffen habe. Und zugleich bin ich der einzige, den es nicht bezaubern kann. Ich bin der einzige, für den es sinnlos ist.«³⁸² Grenouille kehrt daraufhin an seinen Geburtsort nach Paris zurück, übergießt sich inmitten von »allem möglichen Gesindel, Dieben, Mördern, Messerstechern, Huren, Deserteuren, jugendlichen Desperados«³⁸³ mit seiner Essenz und wird *in toto* aufgefressen.

Diese Abfolge von Episoden mag suggerieren, dass man es mit der kausal organisierten Entwicklung eines Charakters zu tun hätte, der ein extremes Talent nutzen will, um seine soziale Benachteiligung zu kompensieren. Eine realistische Lektüre dieser Art kollidiert jedoch nicht allein mit der biologischen Unmöglichkeit eines absoluten Geruchssinns bw. des vollständigen Fehlens von Eigengeruch. Es ist mehr noch die spezifische Erzählweise, die jede psychologische Argumentation unterbindet und dafür sorgt, dass sich Grenouilles Geschichte in ihrer poetischen Eigenständigkeit behauptet, anstatt mimetisch den Regeln der Alltagsrealität zu folgen. Das zeigt sich bereits am einleitenden Satz, der den Beginn von Heinrich von Kleists Erzählung *Michael Kohlhaas* (1810) variiert³⁸⁴ und insofern entschieden auf die Literaturgeschichte verweist statt auf die Lebenswelt. Literarische Anspielungen dieser Art, die selten ein echtes Zitat sind, sondern ihre Quelle zumeist parodistisch abändern, finden sich über den gesamten Text verstreut und werden auch von versierten Lesern kaum in jedem Fall identifiziert. So ruft etwa eine Beschreibung von Grenouilles ekstatischem Glück in der Einsamkeit der Berge die Schlussverse von Joseph von Eichendorffs *Mondnacht* (1837) in Erinnerung³⁸⁵ und der Beginn von Abschnitt 28 erinnert bei entsprechender Lektüre-

³⁸² Süskind: *Das Parfum*, S. 316f.

³⁸³ Süskind: *Das Parfum*, S. 318.

³⁸⁴ »Im achtzehnten Jahrhundert lebte in Frankreich ein Mann, der zu den genialsten und abscheulichsten Gestalten dieser an genialen und abscheulichen Gestalten nicht armen Epoche gehörte« (Süskind: *Das Parfum*, S. 5). Vgl. hierzu den Erzähleinsatz bei Kleist: »An den Ufern der Havel lebte, um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts, ein Roßhändler, Namens *Michael Kohlhaas*, Sohn eines Schulmeisters, einer der außerordentlichsten und fürchterlichsten Menschen seiner Zeit« (Kleist, Heinrich von: *Michael Kohlhaas*. In: Phöbus. Ein Journal für die Kunst. Herausgegeben von Heinrich v. Kleist und Adam H. Müller. Erster Jahrgang. Sechstes Stück. Junius 1808, S. 20-34, hier S. 20).

³⁸⁵ Vgl. Süskind: *Das Parfum*, S. 163.

Erfahrung an die berühmte Zeitraffung in Johann Peter Hebels *Unverhofftes Wiedersehen* von 1811. Zumindest eine literarische Folie, mit der die Allmachtsfantasien Grenouilles in Sprache gebracht werden, kann jedoch selbst der unaufmerksamste Leser nicht übersehen: »Und als er sah, daß es gut war [...]« appelliert drastisch genug an die Schöpfungsgeschichte der Bibel; die unmittelbar darauf folgende Anspielung auf das Ende der Sintflut (»Da gebot der Große Grenouille Einhalt dem Regen [...]« verstärkt diese Genesis-Paraphrase und leitet in deren Travestie über: »Der Große Grenouille aber war etwas müde geworden und gähnte und sprach [...]«.³⁸⁶

Die Häufung solcher literarischen Querverweise macht Süskinds ›Geschichte eines Mörders‹ zu einem ›Palimpsest‹. Unter der Oberfläche der Grenouille-Handlung scheint vielfach ein älteres Text-Material durch, das hier in striktem Eklektizismus seine parodistische Zweitverwertung erfährt und insofern für die gründliche Ironisierung des Erzählten sorgt. Dass dies offenbar im Bewusstsein postmoderner Theoreme bzw. Muster geschieht, zeigt sich u. a. an der Präzision, mit der das Ausarten der geplanten Hinrichtung »zum größten Bacchanal«³⁸⁷ ganz nach dem Schema von Bachtins ›Karnevalisierung‹ (vgl. S. 63) inszeniert wird. Süskinds postmodernes Schreiben offenbart sich erst recht an der Mehrfach-Kodierung des Schlusses, als Grenouille an den Ort seiner Geburt zurückkehrt, sich mit seinem vollkommenen Parfum »über und über besprenkelt«, dadurch in der strahlenden Schönheit eines Engels erscheint und erneut eine Massen-Ekstase auslöst, in deren Verlauf ihn das Lumpengesindel vertilgt. Dieses Ende macht Grenouille zu einer Postfiguration des mythischen Sängers Orpheus, den – wie namentlich Ovids *Metamorphosen* (XI 20-43) überliefern – die Mänaden zerrissen haben, und bestätigt insofern das Künstlertum des Mädchenmörders. Dass die ›Kannibalen‹ bei Süskind »nicht den geringsten Anflug von schlechtem Gewissen« verspüren und auf den Gesichtern vielmehr »ein mädchenhafter, zarter Glanz von Glück« liegt, weil sie »zum ersten Mal etwas aus Liebe getan« haben, verwandelt den schäbigen Tod Grenouilles inmitten der »von wollüstiger Gier« getriebenen »Rotte«³⁸⁸ zugleich in eine – wie immer pervertierte – Feier der Eucharistie.

Dieser Kontamination der Zerreißung des Orpheus mit dem Opfertod Christi mag bei entsprechender Empfindlichkeit ein blasphemisches Potenzial innewohnen. Der entspannteren Lektüre zeigt sich Süskinds Mythen-Mix hingegen als ironisierendes Erzählen aus zweiter

³⁸⁶ Süskind: *Das Parfum*, S. 161f.

³⁸⁷ Süskind: *Das Parfum*, S. 303.

³⁸⁸ Süskind: *Das Parfum*, S. 320.

oder dritter Hand, das in der Rekombination tradierten Materials das Alte neu gestaltet. Grenouilles letztes Opfer, durch das er seine Duft-Kreation perfektioniert, kann demzufolge gar nicht anders heißen als ›Laure‹, worin neben ›l'aure‹ (Brise) und ›l'or‹ (Gold) vor allem ›le laurier‹ (Lorbeer) mitklingt. Es ist jedenfalls kein Zufall, dass die Geliebte in Petrarcas Lyrik den Namen ›Laura‹ trägt, weil es nun einmal der Lorbeer ist, mit dem man seit je die Dichter krönt. Mit Laure Richis als der Schönsten in der Reihe seiner Opfer erweist sich auch Grenouille als ästhetisches Genie, dessen »Begabung vielleicht der eines musikalischen Wunderkindes vergleichbar« ist, »das den Melodien und Harmonien das Alphabet der einzelnen Töne abgelauscht hatte und nun selbst vollkommen neue Melodien und Harmonien komponierte«.³⁸⁹ In dieser Hinsicht kann *Das Parfum* als Künstlerroman gelesen werden, der die Bildungsgeschichte eines singulären Individuums referiert, dem der Erzähler allerdings keine Entwicklung zugesteht: Grenouille ist »von Beginn an ein Scheusal«³⁹⁰ und folgerichtig endet sein Leben dort, wo es angefangen hat. Umberto Ecos *Der Name der Rose* vergleichbar dürfen die Leser immerhin darauf vertrauen, dass die historische Lebenswelt Frankreichs um 1750 ebenso korrekt geschildert ist wie die raffinierten Techniken der Parfümeriekunst, die dem Kurzroman das Kolorit der Zuverlässigkeit verleihen. Lässt die ›Geschichte eines Mörders‹ darüber hinaus eine aufklärerische Fallstudie in der Art von Friedrich Schillers *Der Verbrecher aus verlorener Ehre* (1786/92) erwarten, die den sozialpsychologischen Ursachen der Delinquenz nachspüren will, denunziert der Erzähler seinen Protagonisten vielmehr stereotyp als ›Zeck‹ und deutet sogar eine Affinität zu Adolf Hitler an, indem er Grenouille den Willen zuschreibt, »der größte Parfumeur [statt ›Feldherr‹] aller Zeiten«³⁹¹ zu werden. An dieser realhistorischen Anspielung, die im Text isoliert bleibt, wird der Grundgestus der Ironie ebenso deutlich wie am Pluralismus virtuos gezogener Stil-Register, dessen Spektrum von aufklärerischer Sachlichkeit über alttestamentliches Pathos bis zu pornografischer Detailfreude reicht und dabei den Kitsch nicht scheut. Stünde eine tiefere, weil wirklichkeitskritische Bedeutung im Vordergrund als das vielleicht oberflächliche, vielleicht auch gründliche Vergnügen am kultivierten Erzählen, dann müsste die oft bemerkte Musikalität von Süskinds Prosa kontraproduktiv sein, da die Rhythmik von Wiederholung, Steigerung und Tempowechsel die Aufmerksamkeit der Leser gar zu leicht von aller Betroffenheit abzieht.

³⁸⁹ Süskind: *Das Parfum*, S. 35.

³⁹⁰ Süskind: *Das Parfum*, S. 28.

³⁹¹ Süskind: *Das Parfum*, S. 58.

Diese Freizügigkeit des Erzählens bedarf nicht einmal mehr der Fundierung in einer der postmodernen Literatur noch immer geläufigen Manuskriptfiktion. Dass in *Das Parfum* offen bleibt, auf welche Weise der Erzähler zu seinem Wissen von Grenouille gekommen sein soll, charakterisiert die ›Geschichte eines Mörders‹ umso mehr als einen Text, den man besser nicht gar zu bierernst auf eine gesellschaftliche oder welthistorische Problematik hin liest, sondern lieber in seinem Unterhaltungswert als Text anerkennt, in dem sich alle Raffinesse der Ironie glücklich mit den ›Wonnen der Gewöhnlichkeit‹ (Thomas Mann) paart, wie sie jedes *easy reading* bietet.

Robert Gernhardt: *Kippfigur* (1986)

›Kippfigur‹, der Sammeltitle für 13 höchst unterschiedliche Erzählungen, ist in seiner Doppeldeutigkeit selbst genau das, was er bezeichnet: ein Vexierbild. So verweist die als Motto vorangestellte Definition aus einem 1971 erschienenen ›Lexikon der Psychologie‹ auf die seriöse Bedeutung als ›Figur, die spontan oder je nach Zentrierung der perspektivischen Betrachtungsweise in ihrer wahrgenommenen raumbildlichen Gestalt oder in ihren Figur-Grund-Verhältnissen *umschlagen* kann‹;³⁹² in Anbetracht der auffälligen Trinkfreudigkeit beinahe jeder Figur des Bandes mag der Titel jedoch auch trivial als Kalauer zu verstehen sein (›kippen‹). Der Klappentext freilich privilegiert mit einem Zitat aus Ludwig Wittgensteins spätem Hauptwerk *Philosophische Untersuchungen* (1953) die kultivierte Lektüre und bezeichnet die poetische Konzeption, die allen komisch-grotesken Geschichten der Sammlung gemeinsam ist: ›Die folgende Figur wird in meinen Bemerkungen der [H-E-Kopf](#) heißen. Man kann ihn als Hasenkopf, oder als Entenkopf sehen‹. In dieser Hinsicht kann die Kippfigur als solche geradezu als Emblem postmoderner Kunst verstanden werden, weil ihr das ›double coding‹ (vgl. S. 18) so entschieden eingeschrieben ist.

Die Erzählungen in *Kippfigur* scheuen die Unglückszahl 13 nicht. Auf immer neue Weise ›kippt‹ jede zwischen Pathos und Ironie, wenn etwa Gott und Teufel in zunehmender Betrunktheit ihr alttestamentliches Experiment mit Hiob an einem belanglosen Studenten der Kunstgeschichte wiederholen (*Das Buch Ewald*) oder ein allzu klug taktierender Mann statt der Angebeteten den Rivalen mit nach Hause bringt (*Eine Frau zwischen zwei Männern*). Zumeist geht es um Peinlichkeiten zwischen den Geschlechtern, die unvermeidlich sind, wenn etwas Nebensächliches gar zu genau beim Wort genommen wird (*Reich der Sinne, Welt der Wörter / Elch, Bär, Biber, Kröte*), gebildete Menschen unter beengten Umständen von der

³⁹² Vgl. Gernhardt: *Kippfigur*, S. 5.

›Notdurft gebeutelt‹ werden (*Die Flucht in die Falle*) und einem intelligenten Mann dämmert, dass er einer schönen Frau gegenüber immer ›der Dumme‹ sein wird (*Fahndung und Gegenwart*). Selbst der Tod braucht nicht unbedingt ernst genommen zu werden (*Ein Malermärchen*), weil das prekäre Verhältnis zwischen Kranken und Gesunden ohnehin heillos ist (*Krankengeschichte*), und wenn dem Zeichner ein Leguan gänzlich missrät, dann wird er eben mit Homburg, Handschuhen und Frack umgezeichnet, damit »das aufgeblasene Tier recht witzig«³⁹³ aussieht (*Die Traumparty auf der Trauminsel*).

Diese Rettung unscharf erfasster Realität durch Karikatur ist ebenfalls eine Art Kippfigur und beschreibt selbstreflexiv das Verfahren, das der Zeichner Robert Gernhardt in seiner Prosa pflegt. Voll ausgespielt wird das Thema ›Selbstreflexivität‹ allerdings erst in den drei abschließenden Erzählungen von Schriftstellernöten: Ein gelungener Text muss bis zur Unkenntlichkeit verfremdet werden, um für die Ehefrau nicht mehr realistisch lesbar zu sein (*Die Bronzen von Riace*); ein alter und ein junger Schriftsteller konkurrieren angesichts ihres wahrscheinlichen Erfrierungstodes listenreich darum, wer die bedeutenderen letzten Worte hinterlassen darf (*Der Kampf in der Berghütte*), und nur einem von drei befreundeten Autoren gelingt es, aus einer verunglückten Münsterland-Wanderung doch noch Kapital zu schlagen, indem er das damalige Verstummen in diejenigen Worte fasst, die man eben als letzte Geschichte von *Kippfigur* gelesen hat (*Eine nichtgeschriebene Geschichte*).

Als »Mini-Decamerone«³⁹⁴ erlauben sich *Die Florestan-Fragmente*, das Kernstück der Sammlung, eine ebenso virtuose wie passgenaue Parodie von Giovanni Boccaccios epochaler Novellensammlung, die um die Mitte des 14. Jahrhunderts die neuzeitliche Prosa eingeleitet hat und der Verbindung von stofflicher Trivialität und poetischer Raffinesse wegen einen prominenten Platz im Stammbaum postmodernen Erzählens einnimmt. Entfliehen im *Decameron* sieben junge Damen und drei Herren der großen Pest in Florenz, indem sie auf einem nahegelegenen Landgut in strenger Sittsamkeit zwei Wochen zubringen und sich die Zeit mit zehnmal zehn Erzählungen meist derb-komischen Inhalts vertreiben, sind es bei Gernhardt in starker Verkürzung drei Männer und zwei Frauen, die einen Smog-Alarm in Frankfurt zu einem Italien-Aufenthalt nutzen. Von den Geschichten, mit denen sich ›Phyllis, Chloë, Anselmus, Sir Pit und Florestan‹ in ihrem – natürlich toskanischen – Landhaus unterhalten, wird dezidiert ›fragmentarisch‹ nur die dreitägige Schlussphase mit acht Beiträgen berichtet, als das Erzählen nach dem Muster des *Decameron* Form annimmt. Die

³⁹³ Gernhardt: *Kippfigur*, S. 218.

³⁹⁴ Seibt: *Falke in Sauce Decamerone*, S. 42.

entscheidenden Merkmale von Boccaccios poetischer Aufwertung volkstümlich tradierten Materials wie Rahmung, Regelung und Kommentierung bleiben dabei erhalten,³⁹⁵ auch wenn sie in alkoholisierter Lässigkeit ihre stilbildende Strenge einbüßen und durchaus der Albernheit Raum geben.

Die mit einem brüskem »*Was bisher geschah*«³⁹⁶ einsetzenden *Florestan-Fragmente* (der titelgebende Kunstname ist Beethovens *Fidelio* entnommen) verweisen auf den in Robert Gernhardts Roman *Ich Ich Ich* (1982) als ›Geschichte einer Geschichte‹ präsentierten Einschub zurück, in dem Florestan seine Freunde in die Toskana geladen hat, weil er mit einem Romanprojekt nicht zu Rande kommt. Dieses Personal ist nun erneut versammelt und vergnügt sich gleichermaßen kulinarisch wie literarisch. Auf Florestans erste, ganz im anzüglichen Boccaccio-Ton gehaltene Erzählung vom erotischen Missgeschick des unnötig umständlichen Conte Ugo di Ricasoli (der Familienname deckt sich mit dem einer gewichtigen Wein-Marke im Chianti) lässt Anselmus in der Manier E. T. A. Hoffmanns seine Ich-Erzählung von einem vermeintlich amourösen Abenteuer im Karneval zu Genua folgen, bevor die übergeordnete Erzählinstanz, auf die auch die Vorbemerkung zurückgeht, das weitere Gespräch knapp zusammenfasst. Wie Chloë am Abend zuvor verlangt hat, erzählt Florestan nun die ›wahre‹ Geschichte eines älteren Paares, das in den falschen Film geraten ist, und die Gruppe einigt sich, wie eine neuerliche Zwischenbemerkung wissen lässt, auf die Regel, nur noch einen »*selbsterlebten oder von einer verlässlichen Person zugetragenen Vorfall*«³⁹⁷ zu berichten. So geschieht es am dritten Abend mit unterschiedlich breit erzählten Anekdoten von der Studentin, die bei einer Abtreibung in Holland ihr eigenes Bild auf einem Werbeplakat für ›Pro familia‹ erblickt, von zwei jungen Italien-Touristinnen, die ein wichtiges Wort verwechseln und daher in einer Trattoria überfüttert werden, von den Nöten eines männlichen Kaufinteressenten in einem Frauenbuchladen und schließlich von den prekären Eigentumsrechten eines Malers, dessen Werk einst der Berliner Senat angekauft hat. Die letzte und umfangreichste Erzählung der *Florestan-Fragmente* macht deren Boccaccio-Adaption selbst zum Thema, indem Sir Pit die 9. Novelle des 5. *Decameron*-Tages ins Berlin der Gegenwart überträgt. Bei Boccaccio besitzt der aus Liebe zu einer reichen Witwe verarmte Adelige Federico degli Alberighi zuletzt nur noch einen edlen Falken, den er aber schlachtet, um der Herzensdame bei einem unerwarteten Besuch etwas aufzutischen zu können;

³⁹⁵ Vgl. Seibt: *Falke in Sauce Decamerone*.

³⁹⁶ Gernhardt: *Kippfigur*, S. 112.

³⁹⁷ Gernhardt: *Kippfigur*, S. 139.

Federico hat nicht gewusst, dass sich der Sohn seiner fernen Geliebten vor Sehnsucht nach dem Vogel verzehrt, und kann dem Kind nun nicht mehr helfen, doch umso mehr begreift die Frau die Tiefe dieser Liebe und willigt in die Ehe ein. Gernhardts Sir Pit macht aus Boccaccios Vorlage die Geschichte des einst wohlhabenden Charlie, der sich für Giovanna, die Frau eines Romanistikdozenten, ruiniert hat und nur noch einen Graukopfpapagei namens Goggo besitzt, der die »jeweils neuesten Sprüche« der linken Szene beherrscht und dafür »im Berlin der späten 60er [...] zastermäßig gut belohnt«³⁹⁸ wird. Als die mittlerweile verwitwete Giovanna sich bei Charlie zum Abendessen einlädt, um Goggo für ihren Sohn zu erbitten, wird ihr der Papagei vorgesetzt, und wie bei Boccaccio kommt es für die Erwachsenen zum guten Ende. Längst haben die Zuhörer das literarische Vorbild erkannt und sich mit sarkastischen Zwischenbemerkungen eingemischt: »»Wer B sagt, muß auch Occaccio sagen!««. Die Geschichte ist in der Tat nichts als »»Falke in Sauce Decamerone««, und Sir Pit gibt kleinlaut zu, sie »genau so – »Na, fast genau so« – erzählt« zu haben, »wie er sie gelesen – »Na! Gehört!«« hat.³⁹⁹ Damit lässt sich der Rahmen schließen, und wie einst Boccaccios »lieta brigata« kehrt auch Gernhardts kleine Gruppe am nächsten Tag in die Heimat zurück, weil der Smog-Alarm in Frankfurt aufgehoben ist.

Germanistisch vorgebildete Leser werden im »Falken«-Motiv die Anspielung auf Paul Heyses ehrwürdige These erkennen, jede echte »Novelle« müsse ihre Handlung um ein »Dingsymbol« herum entwickeln, so wie es bei Boccaccio mit dem Falken in *Decameron* V 9 geschieht. Aber auch unabhängig von dieser literaturwissenschaftlichen Referenz erschließt sich die doppelte Kodierung der *Florestan-Fragmente* deutlich genug, da sie ihre selbst bereits doppelkodierte Vorlage aufdecken, d. h. als literarische Kunst »unserer Spätzeit«⁴⁰⁰ die *Decameron*-Travestie beim Namen nennen.

Christoph Ransmayr: *Die letzte Welt* (1988)

Ein Roman über das im Nichts geendete Exil eines altrömischen Dichters ist kaum dazu angetan, ein Großes zu werden. Dennoch hat sich *Die letzte Welt* des Österreicher Christoph Ransmayr auch bei einem Publikum verkauft, dem die *Metamorphosen* des Publius Ovidius Naso bestenfalls indirekt bekannt gewesen sein dürften: als die Quelle beinahe aller klassischen Mythen-Erzählungen, von denen die Bilderwelt der europäischen Kultur bis heute erfüllt ist. »Ein Ovidisches Repertoire«, das als Anhang die »Gestalten der Letzten Welt« den

³⁹⁸ Gernhardt: *Kippfigur*, S. 166f.

³⁹⁹ Gernhardt: *Kippfigur*, S. 169-171.

⁴⁰⁰ Seibt: *Falke in Sauce Decamerone*, S. 46.

›Gestalten der Alten Welt‹ gegenüberstellt und Ransmayrs Variationen mit Ovids Original vergleichbar macht, macht es den Lesern immerhin leicht, ihre mythologischen Wissenslücken zu schließen.

Die Schilderung der Suche eines Römers Cotta, der sich – als weitläufiger Freund Nasos – auf das Gerücht von dessen Tod hin an die Schwarzmeerküste begibt, stützt sich auf historische Eckdaten: 8 n. Chr. ist Ovid nach Tomis (das heute rumänische Constanța) verbannt worden und dort wohl im Jahre 17 oder kurz darauf gestorben; der römische Senator Marcus Aurelius Cotta Maximus Messalinus hat sich offenbar wiederholt, doch erfolglos bei Kaiser Augustus für den Verbannten verwendet. Darüber hinaus steht Ransmayrs Erzählung von Cottas Nachforschungen in Tomi (die lateinische Bezeichnung ›Tomis‹ ist wie die Straßennamen Roms bei Ransmayr italienisch modernisiert) in keinem Bezug zu den einstigen Realien, sondern widersetzt sich durchgehend der Verpflichtung auf historische Stimmigkeit: Gleich nach seiner Ankunft in Tomi schreibt Cotta an einer »rostzerfressenen Bushaltestelle den Fahrplan« ab;⁴⁰¹ dass im weiteren Verlauf dann Filmvorführungen, ein Episkop und sonstige Dinge der technischen Moderne eine gewichtige Rolle spielen, erlaubt keinem Leser, *Die letzte Welt* mit einem der üblichen historischen Romane zu verwechseln. Nicht im frühen 1. Jh. ereignen sich die Begebenheiten, sondern vielmehr außerhalb unserer faktischen Zeit in einer eigenständigen Welt der Literatur.

Weit gravierender, weil noch wirklichkeitsferner ist, dass Cotta bei seinem Versuch, den Verbleib des Autors der *Metamorphosen* zu ermitteln, über ›Naso‹ (Ovid wird immer nur mit seinem Beinamen bezeichnet) nichts Brauchbares erfährt, überall aber auf Spuren des Hauptwerks stößt, das sein Urheber in der Fiktion der *Letzten Welt* noch in Rom vernichtet hat, obwohl es in Wahrheit doch vollständig überliefert ist. Ransmayrs Tomi wird von etlichen Figuren der *Metamorphosen* besiedelt, die zwar unter vordergründig realistischen Umständen leben (Tereus etwa als Schlachter, Fama als Kolonialwarenhändlerin), früher oder später aber eben diejenige ›Verwandlung‹ durchmachen, von der Ovids Hexameter berichten, bis Cotta zuletzt so verschwindet wie Naso vor ihm.

Während es in der ›eisernen Stadt‹ Tomi, wo sich bei Cottas Ankunft ein zweijähriger Winter dem Ende zuneigt, alles andere als vertraut zugeht, wird die Metropole Rom trotz gravierender Anachronismen einigermaßen realistisch dargestellt. In die chronologische Abfolge von Cottas Aktivitäten in und um Tomi sind anfangs Rückblenden integriert, aus denen sich die Vorgeschichte von Nasos Ungnade bei Kaiser Augustus rekonstruieren lässt

⁴⁰¹ Ransmayr: *Die letzte Welt*, S. 9.

(die tatsächlichen Umstände der Verbannung sind bis heute weit unklarer): Als Inbegriff eines autoritären Staates soll das augusteische Rom keinen Raum für ›Metamorphosen‹ geboten haben, weil allein dieser Titel schon Einspruch einlegt gegen alle »Unwandelbarkeit der Macht« und daher als »Aufwiegelei« zu lesen war.⁴⁰² Ähnlich wie im Italien der 1970/80er Jahre hat die »Apparatur der Macht« unterschiedliche Formen des Widerstands gegen die »Langeweile eines bis in die lächerlichsten Pflichten vorgeschriebenen Staatsbürgertums« hervorgebracht: Terroristen, die »aus dem Labyrinth der Katakomben« zuschlagen, und »Staatsflüchtige«, die fern der »Symmetrie eines geordneten Lebens [...] nach einem Leben ohne Aufsicht« suchen. Dichtungen des auch von der Aristokratie geschätzten Naso sind »gelegentlich in den Flugschriften des Widerstandes aufgetaucht«, aber erst nach seiner Exilierung ist der gefeierte Autor »von nahezu allen Flügeln der Opposition beansprucht worden«.⁴⁰³ Anlass zu Verbannung hat seine Rede zur Eröffnung des Stadions Zu den Sieben Zufluchten gegeben, bei der er nicht nur das Protokoll missachtet, sondern auch eine Parabel vorträgt, derzufolge die Menschen der Insel Aegina nach einer Pest aus Ameisen neu entstanden seien (vgl. *Metamorphosen* VII 517-660). Obwohl Augustus diese Allegorie auf den Ameisenstaat seiner Diktatur verschlafen hat, kommt allmählich ein »Mechanismus in Bewegung«, der die »jähre Bewegung Seiner rechten Hand« als ein »Zeichen des größten Unmuts, ja des Zorns« deutet, bis ein nachgeordneter Beamter schließlich die korrekte Interpretation dekretiert: »*Aus meinen Augen!*«.⁴⁰⁴ Der Imperator selbst hat zwischenzeitlich nur Interesse an einem Nashorn gezeigt, das seinerseits als Sinnbild für die dickfellige Macht des Herrschers steht, indirekt aber auch auf Naso verweist.

Auf der Suche nach dem Autor der *Metamorphosen* ist Cotta früh in den verlassenen Gebirgsort Trachila gekommen, wo er beschriebene »Stofffädchen« findet und auf einem davon »*Keinem bleibt seine Gestalt*« liest (*Metamorphosen* I 17: ›nulli sua forma manebat‹), bevor er Pythagoras, dem Knecht Nasos, begegnet. Auch bei späteren Besuchen in Trachila erfährt Cotta nichts Zuverlässiges über Nasos Verbleib, wird jedoch auf weitere Text-Fragmente aufmerksam gemacht und kann – »gierig nach dem Zusammenhang und Sinn der Sätze« – die Bruchstücke zu »einer einzigen Nachricht« kombinieren, die sich in freier Übersetzung mit dem selbstbewussten Schluss der *Metamorphosen* deckt: »[...] und mein Name | wird unzerstörbar sein« (vgl. *Metamorphosen* XV 871-879).⁴⁰⁵

⁴⁰² Ransmayr: *Die letzte Welt*, S. 44.

⁴⁰³ Ransmayr: *Die letzte Welt*, S. 124-127.

⁴⁰⁴ Ransmayr: *Die letzte Welt*, S. 67 und 72f.

⁴⁰⁵ Ransmayr: *Die letzte Welt*, S. 50f.

Cotta gewöhnt sich immer mehr in Tomi ein, verbringt eine Liebesnacht mit der von einer wandernden Schuppenflechte geplagten, ansonsten wunderschönen Echo und erfährt von ihr, dass es sich bei Nasos Werk um ein »Buch über Steine«⁴⁰⁶ gehandelt haben müsse; weil die Weberin Arachne es hingegen als »Buch der Vögel« schildert, vermutet Cotta darin »eine große, von den Steinen bis zu den Wolken aufsteigende Geschichte der Natur«.⁴⁰⁷ Nachdem sich einige der von Ovid beschriebenen Gestaltwechsel in Tomi ereignet haben (so ist Battus, der epileptische Sohn der Krämerin, zu Stein geworden), macht Cotta in der Einsamkeit Trachilas inmitten von ovidischen Textfragmenten selbst eine Metamorphose durch: »Der quälende Widerspruch zwischen der Vernunft Roms und den unbegreiflichen Tatsachen des Schwarzen Meeres zerfiel«.⁴⁰⁸ Im ungewöhnlich milden Winter Tomis geschieht schließlich, was den endgültigen »Einsturz von Cottas Welt«⁴⁰⁹ zivilisierter Kultur zur Folge hat: die an Bestialität alles Vorausgegangene überbietende Verwandlung der Schlachterin Procne und ihrer Schwester Philomela in eine Schwalbe bzw. in eine Nachtigall, während der sie mit einer Axt verfolgende Tereus zum Wiedehopf wird. Das Erzählen von der Suche nach Naso verschmilzt auf diese Weise mit seinem Erzählen in den *Metamorphosen*, und Ransmayrs *Die letzte Welt* unterteilt sich ebenso in 15 Abschnitte wie Ovids Hauptwerk in 15 Gesänge.

Verschwimmt dabei die Grenze zwischen Autor und Werk, wenn die »Erfindung der Wirklichkeit [...] keiner Aufzeichnungen mehr« bedarf, dann verliert sich zuletzt auch der Unterschied von Autor und Leser.⁴¹⁰ Auf Cottas letztem Weg nach Trachila, wo er eine bislang noch unentdeckte Inschrift zu finden hofft, sind nur deren zwei Silben von Belang, die auf ein »schmales Fähnchen« passen würde: Cotta schreit sie »manchmal gegen den Stein« und antwortet »*hier!*«, wenn ihn der Widerhall des Schreies« erreicht; was ihm dabei »so gebrochen und so vertraut von den Wänden« entgegenhallt, soll sein eigener Name⁴¹¹ sein, der ebensogut »Naso« (bzw. »Ovid«) lauten könnte wie »Cotta«. Das ist ein Ende ganz in der Manier von Jorge Luis Borges' *El inmortal* (vgl. S. 2), und vielleicht gehört die argentinische Verwandlungsgeschichte von 1947 nicht weniger zu den direkten Quellen der *Letzten Welt* als die imperiale Mythen-Synthese der *Metamorphosen*.

⁴⁰⁶ Ransmayr: *Die letzte Welt*, S. 118; vgl. auch 155.

⁴⁰⁷ Ransmayr: *Die letzte Welt*, S. 198.

⁴⁰⁸ Ransmayr: *Die letzte Welt*, S. 241.

⁴⁰⁹ Ransmayr: *Die letzte Welt*, S. 272.

⁴¹⁰ Vgl. Schilling: *Der zweite Tod des Autors*.

⁴¹¹ Ransmayr: *Die letzte Welt*, S. 287.

Ovid hat das mythische Wissen des klassischen Altertums als schlüssige Entwicklung organisiert, die bis in seine unmittelbare Gegenwart führt und die Kaiserherrschaft dabei auf eine ebenso surreale Ebene hebt wie den Anbeginn aller Kultur in einem ursprünglichen Chaos beginnen lässt. Diese dichtgedrängte Abfolge von Umgestaltungen bricht mit der – vielleicht tatsächlich ironisch gemeinten – Gottwerdung des Kaisers Augustus ab und mündet umso entschiedener in die Selbstgewissheit des Dichters, dass sein Ruhm die Zeiten überdauert, sofern »etwas Wahres am Wort der Seher« ist (*Metamorphosen* XV 879: »siquid habent veritatum praesagia«). Da es das lesende »Volk« sein soll, das diese Unvergänglichkeit sichert, stellen sich Ovids *Metamorphosen* in letztlich dreifacher Weise als Inbegriff eines Textes postmodernen Zuschnitts dar: Sie speisen sich aus älteren Material, bringen im durchgehenden Motiv der steten Verwandlung gewissermaßen ein Bewusstsein von *différance* bzw. *dissémination* zur Geltung und dürfen auf Popularität pochen, obwohl sie zugleich kultivierteren Ansprüchen zu genügen wissen.

Ransmayrs Roman potenziert diese Komplexität noch, indem er die basale Ironie beständiger Umgestaltung im Wissen um die neuen Schreib-Konzepte seit Jorge Luis Borges konkretisiert und *Die letzte Welt* zu einer neuerlichen Metamorphose der ovidischen *Meta-morphosen* macht.⁴¹² Allerdings folgt daraus keine bloße Unterhaltung, sondern ein ausgesprochen ernster Gegenentwurf zum heiteren Spiel selbstbezüglicher Zeichen. Schon auf den ersten Seiten verweist *Die letzte Welt* mit Nachdruck auf die in den 1980er Jahren erstmal ins Bewusstsein gerückte Real-Metamorphose des Klimawandels, da bei Cottas Ankunft in Tomi nach einer unnatürlich langen Kälte-Phase eine nicht minder belastende Hitze-Phase einsetzt. Dass die *Argo* des thessalischen Kapitäns bzw. Kaufmanns Iason nicht, wie es der Mythos berichtet, 50 griechische Heroen zum Goldenen Vlies nach Kolchis bringt, sondern neben anderen Handelswaren »auch eine Schar von Auswanderern an Bord«⁴¹³ hat, stellt den Bezug zum sozialgeschichtlichen Phänomen der Gastarbeiter-Ströme aus Südeuropa her, und schon in Cottas Rom soll die spätere Praxis der Brigade Rosse gebräuchlich gewesen sein, »einen Großen der Behörde, des Senats oder der Armee zum Krüppel« zu schießen oder zu töten.⁴¹⁴ Der eindringlichste Wirklichkeitsbezug geht jedoch von »Thies dem Deutschen« aus, dessen nordischer Name fatal an den römischen Unterweltsgott Dis (auch: Dispater / Dis Pater) gemahnt. Der Salbenrührer und Totengräber Thies ist als »der letzte Veteran einer geschlagenen, versprengten Armee« nach Tomi gelangt. In ihm schlägt »ein ungeschütztes

⁴¹² Zur Postmodernität von Ransmayrs *Die letzte Welt* vgl. u. a. Anz: *Spiel mit der Überlieferung*.

⁴¹³ Ransmayr: *Die letzte Welt*, S. 204.

⁴¹⁴ Vgl. Ransmayr: *Die letzte Welt*, S. 144.

Herz«, seitdem ihm ein Pferd den Brustkorb so zertrümmert hat, »daß ihm die Rippen seiner linken Seite wie gebrochene Pfeile aus dem Fleisch gezogen werden mußten«. ⁴¹⁵ Diese Unfallfolgen sind von symbolischer Qualität, wird Thies in seinen Alpträumen doch noch immer von der Erinnerung an zusammengepferchte Leichen von Giftgas-Opfern gequält. Dieser Verweis auf die Vernichtungslager des Dritten Reichs geschieht auf ernsterer, weil moralisch-ideologiekritischer Ebene als etwa der rein literarische Bezug auf Goethes *Das Römische Carneval*, von dem die Schilderung der Fastnacht in Tomi ersichtlich zehrt. ⁴¹⁶

Gert Neumann: *Die Klandestinität der Kesselreiniger. Ein Versuch des Sprechens* (1989)

Postmodernes Schreiben und Lesen ist in der DDR verpönt gewesen. Dennoch hat es ab den späten 1970er Jahren in Ost-Berlin (›Prenzlauer Berg‹) und Leipzig eine Untergrund-Rezeption poststrukturalistischer Impulse gegeben, der die herkömmliche Kritik an gesellschaftlicher Unfreiheit bereits als Kollaboration mit den Staatsorganen galt, weil sie sich zwangsläufig derselben Vernunft bediente wie die Autoritäten und damit »negativ an Macht gebunden« blieb. ⁴¹⁷ Radikale Opposition schien deshalb nur in strikt abweichenden Ausdrucksformen praktikierbar zu sein, d. h. in einer Sprache, die der Staatssicherheit nicht mehr verständlich war, während das Formulieren von Kritik in konventioneller Sprache, »das die Zensur erwartet und die zensierte und insofern etablierte Opposition fordert«, ⁴¹⁸ letztlich systemstabilisierende Wirkung hätte: »Die herrschende Sprache benötigt ein Gegenüber, das sie negativ beantworten kann, um selbst existieren zu können«. Umso erforderlicher ist es deshalb gewesen, eine ›andere Sprache‹ zu sprechen, in der es noch gelingt, »die Nachricht von einem Denken neben der herrschenden Sprache vor der Erkenntniseifersucht der herrschenden Sprache zu schützen«. ⁴¹⁹ Als planvoll erschwerte Kommunikation musste sich diese genuin alternative Literatur allerdings damit zufrieden geben, im günstigsten Fall nur die künstlerische Avantgarde zu erreichen, wenn sie den Worten »Poesie, Würde, Freiheit« ⁴²⁰ wieder Geltung verschaffen wollte.

Der schon 1969 aus der SED und dem Literaturinstitut Johannes R. Becher (und damit aus dem »Diskurs der herrschenden Sprache«) ⁴²¹ ausgeschlossene Gert Neumann kann – neben

⁴¹⁵ Ransmayr: *Die letzte Welt*, S. 259f.

⁴¹⁶ Vgl. Ransmayr: *Die letzte Welt*, S. 90-94.

⁴¹⁷ Zitiert nach Schmitz: *Nachwort*, S. 103.

⁴¹⁸ Neumann: *Klandestinität der Kesselreiniger*, S. 78.

⁴¹⁹ Neumann: *Übungen*, S. 10.

⁴²⁰ Neumann: *Übungen*, S. 8.

⁴²¹ Neumann: *Übungen*, S. 8.

Wolfgang Hilbig (und dem später als Spitzel enttarnten Lyriker Sascha Anderson) – als der namhafteste Repräsentant einer poststrukturalistisch grundierten Literatur im Realsozialismus gelten. Dass es in Neumanns Texten überall »grammatisch mehrgleisig« zugeht, um aller Erbärmlichkeit des Alltags zum Trotz ›Schönheit‹ doch möglich zu machen,⁴²² ist von Jacob Böhmes Sprachmystik ebenso inspiriert wie vom Verrätselungsstil Johann Georg Hamanns und darf sich sowohl auf die Lyrik-Experimente Stéphane Mallarmés als auch auf Hugo von Hofmannsthals ›Chandos‹-Brief berufen; nicht minder aber reagiert Neumanns intrikates Schreiben auf die grammatisch-logischen Freiheiten, die sich etwa Deleuze/Guattari und Jacques Derrida genommen haben. Solchem Reden, das erst »außerhalb der Grenzen des Wörterbuchs, das die Gegenwart zu ihrer Erklärung für gewöhnlich benutzt«,⁴²³ beginnt, wird immerhin zugetraut, eine Freiheit in der Poesie zu behaupten, wie unfrei die Lebensrealität auch immer sein mag. Die daraus entstehende Dichtung verweigert sich jeder Normal-Verständigung und handelt von nichts anderem als der eigenen Problematik, »inmitten des Chaos alltäglicher Lügen«⁴²⁴ für Wahrheit einzustehen. Gerade in dieser Zweckwidrigkeit versucht sie ihre Autonomie als eigenständiger Bereich zu behaupten, zu dem die Zweck/Mittel-Rationalität des Alltags keinen Zugang hat, weil sie aus dem »Deutungszwang der bislang herrschenden Worte« erlöst ist.⁴²⁵

Neumanns »Versuch, vom Abwesenden zu sprechen«⁴²⁶ schützt sich durch eine Poetik des Schweigens vor der allgegenwärtigen ›Observation‹, da seine ›poetische Konspiration‹ in der ›Klandestinität‹ (Gilles Deleuze)⁴²⁷ des vollständigen Rückzugs aus der Literaturszene geschieht und »nicht mehr von den Wörtern der Observation oder denen der Observanz erreicht werden kann«.⁴²⁸ Der in harter Arbeit zu reinigende Heizungskessel eröffnet einen abgeschirmten, der Kontrolle entzogenen Raum des Denkens, das gleichermaßen im Gespräch mit dem bulgarischen Kollegen Angel wie im nicht beobachtbaren Schreiben geschieht, bei dem Kugelschreiber und Notizheft ebenso Handwerkszeug sind wie Hammer oder Kehrschaufel.⁴²⁹ Als »Geschichte einer Konzentration«⁴³⁰ rekonstruiert *Die Klandestinität der Kesselreiniger* in fünf Abschnitten den Widersinn des Lebens »inmitten der real-

⁴²² Neumann: *Verhaftet*, S. 16.

⁴²³ Neumann: *Verhaftet*, S. 9.

⁴²⁴ Neumann: *Klandestinität der Kesselreiniger*, S. 105.

⁴²⁵ Schmitz: *Nachwort*, S. 117.

⁴²⁶ Neumann: *Klandestinität der Kesselreiniger*, S. 78.

⁴²⁷ Vgl. Schmitz: *Nachwort*, S. 122.

⁴²⁸ Neumann: *Klandestinität der Kesselreiniger*, S. 11.

⁴²⁹ Vgl. Neumann: *Klandestinität der Kesselreiniger*, S. 85.

⁴³⁰ Neumann: *Klandestinität der Kesselreiniger*, S. 5.

sozialistischen Verfehlung der Dinge⁴³¹ und reflektiert dabei beständig die Unmöglichkeit, von dieser Realität auf gewohnt realistische Weise zu erzählen; vielmehr erscheint allein die hochgradige Selbstreferenzialität als »Ausweg aus dem Ghetto der *Gegenwart*«,⁴³² indem die ostentative Verweigerung normalen Sprechens wenigstens *ex negativo* die Würde des ›Verschollenen‹⁴³³ bewahrt. In gewollter Verrätselung, die den Lesern faktische Zusammenhänge durchweg vorenthält, reflektiert der Text persönliche Erfahrungen des Verfassers: die Repressalien des Staatssicherheitsdienstes gegen Neumanns Sohn, die Arbeit am Heizungskessel des Evangelischen Diakonissenhauses in Leipzig in ihrer Bedeutung für das Schreiben, die Erfahrungen auf Lesereisen ins westliche Ausland mitsamt den damit verbundenen Zensurschikanen beim Grenzübertritt, den Krebstod des Kollegen Angel und seine Beerdigung. Kaum ein Wort tritt dabei so häufig auf wie ›Ich‹, obwohl das Ich weiß, dass sein literarischer Text ebensowenig wie sein »Sprechen auf dem Kessel [...] mit der durch fast jeden literarischen Text behaupteten Sprache auszukommen vermag, die in der Abmachung besteht, oder zu entstehen meint: der Autor beherrsche das Zentrum der durch ihn errichteten Sätze und Satzfiguren«. ⁴³⁴

Während es dem »Rotwelsch«⁴³⁵ der Kesselarbeiter zumindest im Ansatz gelingt, »das Gespräch jenseits des Erörterns realsozialistischer Verfehlungen zu errichten«,⁴³⁶ kann das Schreiben nur die allgegenwärtige Verhinderung des Sprechens zum Thema haben. Dass der »schwierige Raum, in dem das Abwesende lebt«, mit dem Text »auf mehrfache Weise, musikalisch möchte ich sagen«, gefüllt werden muss, verlangt angesichts »der herrschenden Diskursmacht, die die Wirklichkeit der Zensur und der etablierten Opposition« ist,⁴³⁷ die beständige Auseinandersetzung mit dieser ›Macht‹, über die sich Michel Foucault auf weit unbedrängtere Weise auslassen durfte als ein Schreiber hinter dem Eisernen Vorhang. Gerade die im Vergleich zu westlichen Lebens- und Denkbedingungen soviel leibhaftigere Macht, die im Realsozialismus überall zu erfahren war, hat allerdings den Vorteil, dass das »Gespräch mit den Dingen« sich hier nicht wie im Westen in einer »endgültig geschlossenen Weise«

⁴³¹ Neumann: *Klandestinität der Kesselreiniger*, S. 128.

⁴³² Neumann: *Klandestinität der Kesselreiniger*, S. 10.

⁴³³ Neumann: *Klandestinität der Kesselreiniger*, S. 80.

⁴³⁴ Neumann: *Klandestinität der Kesselreiniger*, S. 90f.

⁴³⁵ Neumann: *Klandestinität der Kesselreiniger*, S. 93.

⁴³⁶ Neumann: *Klandestinität der Kesselreiniger*, S. 105.

⁴³⁷ Neumann: *Klandestinität der Kesselreiniger*, S. 80.

zeigt, sondern erleben lässt, dass die »Oberflächen der Dinge« im Osten »überhaupt nicht hermetisch geschlossen« sind und »eigentlich eher aufgerissen zu nennen« wären.⁴³⁸

Neumanns gewollte Unverständlichkeit, die aus der steten Hemmung des Sprechens im Schreiben folgt, arbeitet dem Zweck zu, die »nicht vollkommen verschwundenen Möglichkeiten, durch das Schreiben, zu retten«.⁴³⁹ So monologisch diese Schrift angelegt ist, versucht sie in ihrer forcierten Selbstbezüglichkeit umso mehr, als ein »schweigender Dialog« subversiv zu wirken, um keinesfalls der »Observation« dadurch ihr »Existenzrecht« zu sichern, dass sie ein ihr »zugängliches Denken, das sie *beherrscht* nennen kann«, vorfindet. In der Hermetik eines solchen Textes müssen sich die über jeden Satz unvermeidlich stolpernden Leser dennoch zurechtfinden, indem sie aktiv in den Dialog mit seiner Dunkelheit eintreten und die »Poetik dieses Schweigens«⁴⁴⁰ erfahren. Daher bleibt der abschließende Vers in bulgarischer Sprache (»Glatnata kokotschka proso synuwa.«) für den Großteil der Leser zwar an Ort und Stelle kryptisch; warum er dennoch das »Lesen grüßen«⁴⁴¹ kann, erschließt sich hingegen aus der nicht-kontextualisierten Übersetzung in *Das nabeloonische Chaos*, einem Essay über die Zensur von 1990/91: »Das hungrige Huhn träumt von Hirse«.⁴⁴²

Robert Schneider: *Schlafes Bruder* (1992)

Robert Schneider hat Mühe gehabt, für seinen Erstling einen Verlag zu finden.⁴⁴³ Allzu schwerblütig schien die Lebensgeschichte eines in die finsterste Bergwelt Vorarlbergs verschlagenen Orgel-Genies geraten zu sein; bedenklich nah stand das Kernmotiv eines ganz und gar außerordentlichen Gehörs der Erfindung eines absoluten Geruchssinns in Patrick Süskinds *Das Parfum*, und überdies gab der eigenwillige Sprachstil Anlass genug, an der Geschmackssicherheit des jungen Autors zu zweifeln. Dennoch hat sich *Schlafes Bruder* zu einem der größten deutschsprachigen Bucherfolge am Ende des 20. Jahrhunderts entwickelt und die Verfilmung (1995) durch den für zeitgemäße »Heimat«-Themen ausgewiesenen Regisseur Joseph Vilsmaier ließ nicht lange auf sich warten (von Bühnen-Adaptionen und einer Veroperung ganz abgesehen).

⁴³⁸ Neumann: *Klandestinität der Kesselreiniger*, S. 127.

⁴³⁹ Neumann: *Klandestinität der Kesselreiniger*, S. 83.

⁴⁴⁰ Neumann: *Klandestinität der Kesselreiniger*, S. 11.

⁴⁴¹ Neumann: *Klandestinität der Kesselreiniger*, S. 198.

⁴⁴² Neumann: *Übungen*, S. 142 (vgl. Ghilarducci: *Gert Neumanns Etablierung*, S. 124).

⁴⁴³ Vgl. Moritz: *Schlafes Bruder*, S. 12.

Die mit vielen Zwischentiteln wie eine Sammlung von Episoden auftretende Erzählung vom kurzen Leben des Johannes Elias Alder in Eschberg, »einem Bergdorf im mittleren Vorarlberg«, verzichtet ganz auf Spannungsmomente, da eine Art Overtüre die zentralen Aspekte der Handlung vorwegnimmt. Umso deutlicher ist die Parteilichkeit, mit der ein allgegenwärtiger, sogar die Gedanken Gottes kennender Erzähler die »Welt dieses Menschen und den Lauf seines elenden Lebens«⁴⁴⁴ beschreiben will. Nur deshalb schildert der Sprecher, der sich durchweg des anachronistischen ›wir‹ bedient, das »armselige Einerlei« der Eschberger Bauern, »ihre bösen Händel, ihren absonderlich fanatischen Glauben, ihren nicht zu übertreffenden Starrsinn gegen die Neuerungen von draußen«, weil dort »zu Beginn des 19. Jahrhunderts ein Kind mit einer so hohen Musikalität« zur Welt gekommen sein soll, dass sie »im wahren Sinn des Wortes unerhört war«. Diese Lebenbeschreibung sei »nichts als die traurige Aufzählung der Unterlassungen und Versäumnisse all derer, welche vielleicht das große Talent dieses Menschen erahnt haben, es aber aus Teilnahmslosigkeit, schlichter Dummheit, oder [...] aus purem Neid verkommen ließen«. Das »bestürzende Schicksal« des Johannes Elias Alder wird demgemäß als »Anklage wider Gott« vorgeführt, dessen »satanischen Plan« die Menschen »in ihrer himmlischen Einfalt«⁴⁴⁵ vollendet haben.

Damit lässt sich *Schlafes Bruder* als Geschichte eines Martyriums verstehen, das derjenige durchzumachen hat, der als Künstler und Liebender in einer ebenso kunst- wie lieblosen Welt zugrunde geht. An der Fiktionalität dieser drastischen, den Lesern keine Grausamkeit ersparenden Konfrontation des Einzelnen mit den Anderen lässt Schneiders so offensichtlich stilisierte Darstellung des Hinterwäldlertums keine Zweifel, da Johannes Elias Alders ohnehin unwahrscheinliche Vita von zwei Verwandlungen geprägt ist, die seine Persönlichkeit in einen mythischen Zusammenhang einbinden: Schon mit fünf Jahren pubertiert er an einem »wasserverschliffenen Stein« unter wundersamen Umständen, hört hinter dem ganzen »Rumor des Universums« das »weiche Herzschnagen« des noch ungeborenen Mädchens, das er lieben wird, und hat fortan »Augen gelb wie Kuhseiche«.⁴⁴⁶ Die zweite Metamorphose ereignet sich, nachdem Johannes Elias Gott verflucht hat: Auf der Empore erkennt er in der Erscheinung eines seltsam blutenden Kindes ohne Nabel Gott, woraufhin Johannes Elias ohnmächtig wird und das ursprüngliche Dunkelgrün seiner Augen wiedererlangt.⁴⁴⁷ Trotz seiner Entdeckung bei einem Orgelfest in der Provinzstadt Feldberg, wo er über Johann

⁴⁴⁴ Schneider: *Schlafes Bruder*, S. 7f.

⁴⁴⁵ Schneider: *Schlafes Bruder*, S. 10f.

⁴⁴⁶ Schneider: *Schlafes Bruder*, S. 32-39.

⁴⁴⁷ Vgl. Schneider: *Schlafes Bruder*, S. 145f.

Sebastian Bachs Choral *Kömm, o Tod du Schlafes Bruder* extemporieren muss und sich musikalisch gegen Gott auflehnt, bis er zuletzt Elsbeth zur Musik macht und seine Liebe wiederfindet, stirbt Johannes Elias am 9. September 1825 an Schlafentzug, nachdem er sich durch Stechapfelblätter, Tollkirschen und Narrenpilze künstlich wachgehalten hat. Dass Gott ihm Elsbeth verweigert, begreift er jetzt als eigene Schuld, weil ihm einst ein dubioser Wanderprediger erläutert hat, dass man im Schlaf nicht lieben könne. Elsbeths Bruder Peter hilft ihm bei diesem Selbstmord, der so wie der erste Gestaltwechsel mit einem seltsam zutraulichen Verhalten der wilden Tiere einhergeht (offenbar als Echo des Orpheus-Mythos), und begräbt den immer geliebten Freund heimlich, sodass Johannes Elias als verschollen gilt.

Dieses Erzählen, das über die Grenzen des Normal-Menschlichen weit hinausgreift, ist von der Literaturkritik mit dem *realismo mágico* der lateinamerikanischen Literatur in Verbindung gebracht worden. Ähnlich wie etwa Gabriel José García Márquez in *Cien años de soledad* (*Hundert Jahre Einsamkeit*, 1967)⁴⁴⁸ durchsetzt Schneider seine zeitlich wie räumlich präzise festgelegte, in den Grundzügen historisch-volkskundlich stimmige Geschichte mit ›wunderbaren‹ Episoden, die den fingierten Realismus fantastisch durchbrechen bzw. als Verfremdungseffekte die poetische Stilisierung des Textes hervorheben. Dem gleichen Zweck arbeitet die Rahmenstruktur zu: Nach der einleitenden Vorwegnahme der Handlung im Auftakt ›Wer liebt, schläft nicht‹ beginnt die Geschichte unter der Überschrift ›Das letzte Kapitel‹ mit dem Tod des Cosmas Alder 1912, des Erstgeborenen von Johannes Elias geliebter Elsbeth, der das Dorf nach dem dritten Feuer 1892 als Einziger nicht verlassen hatte und »auf seinem verwahrlosten Hof verhungert war«;⁴⁴⁹ im Schlusskapitel ›Frau Mutter, was meint Liebe?‹ bemerkt Elsbeth »etwa neun Jahre« nach Johannes Elias' Tod, dass der ›wasserverschliffene Stein‹, der »wie die Fußsohle unseres Herren und Gottes« ausgesehen hat, verschwunden ist, und der kleine Cosmas fragt »mit verstellt erwachsener Stimme«,⁴⁵⁰ was Liebe »meint«, woraufhin er von seiner Mutter zur Antwort einen Kuss bekommt.

Dass Elsbeth bzw. die ›Lukasin‹ (jetzt wie alle verheirateten Frauen nach dem Vornamen des Ehemanns gerufen) ihren sechs Kindern Johannes Elias' Geschichte als ›Märchen‹ präsentiert, das bei ihr allerdings nichts Wunderbares an sich hat, verleiht dem knappen Schluss-Kapitel eine selbstreflexive Dimension, die den vorhergegangenen Bericht vom Leben des Johannes Elias Alder rückblickend in seiner Gültigkeit relativiert. Als realistische »Heimatgeschichte«

⁴⁴⁸ Vgl. Moritz: *Schlafes Bruder*, S. 131.

⁴⁴⁹ Schneider: *Schlafes Bruder*, S. 8.

⁴⁵⁰ Schneider: *Schlafes Bruder*, S. 201f.

wäre *Schlafes Bruder* jedenfalls gründlich missverstanden. Dem Erzähler ist keinesfalls unbesehen zu trauen, wenn er einerseits sogar über die Absichten Gottes Bescheid wissen will und andererseits eingesteht, Johannes Elias' Lebensgeschichte sei nicht durchweg verbürgt: »Drum glaube der Leser mit uns [...]«.⁴⁵¹ Seine atavistische Redeweise, die mit kaum verständlichen Dialektwörtern ein biblisch-predigerhaftes Pathos entfaltet, wie es die deutschsprachige Literatur sonst nur in Jeremias Gotthelfs (1797-1854) Bauernromanen und Georg Büchners *Lenz* kennt, will die Leser ähnlich in Bann schlagen wie der mächtige Klang einer Kirchenorgel. Das ist die gleiche Wortgewalt, die auch den »Schauprediger Corvinus Feldau von Feldberg« ausgezeichnet haben muss, der 1820 in Eschberg als ein »Apostel der Liebe« den »Rausch der Wollust« verkündet. Johann Elias erfasst augenblicklich das »unglaublich Anarchische«, das in den Worten »»Wer schläft, liebt nicht!!«« liegt, und wird dadurch an »Herz und Geist«⁴⁵² so verkehrt, dass er dieser Formel zuletzt nachstirbt.

In der konstruierten Religiosität seines Pathos gestaltet Robert Schneiders Roman eine sinnentleerte Welt, in der sich keine Liebe erfüllt, weil Gott bestenfalls als »böses, nabelloses Kind«⁴⁵³ auftritt. Bestürzend oft gehen daher »prachtvolle Menschen, Philosophen, Denker, Dichter, Bildner und Musiker« verloren, weil es ihnen wie Johannes Elias Alder im »musiknotständigen« Bergdorf nicht vergönnt ist, »ihr genuines Handwerk zu erlernen«.⁴⁵⁴ In der prekären Verbindung von Genres wie »Künstlerroman« und »Dorfgeschichte« führt *Schlafes Bruder* bei aller Humorlosigkeit eine fesselnde Geschichte vor, die – zahlreicher Vorausdeutungen und gelegentlicher Abschweifungen unbeschadet – die Vita der Hauptfigur in chronologischer Stetigkeit nacherleben lässt.⁴⁵⁵ Vordergründig scheinen die Leser vom Erzähler auf geradezu vormoderne Weise so an die Hand genommen zu werden, dass sie seiner Darstellung durchweg trauen möchten. Genau besehen unterläuft das Erzählen diese Sicherheit auch deshalb, weil die »abgenutzten Handlungsmuster« bzw. »wohlbekannten Stereotypen des deutschen Künstlerromans«⁴⁵⁶ durchsichtig genug sind, um zumindest in versierten Lesern ihre Ironie zu entfalten: »Ja, so hat man uns früher beim Bratapfel Geschichten erzählt, von fremden Dingen in raunender Beschwörung des Imperfekts«.⁴⁵⁷

⁴⁵¹ Schneider: *Schlafes Bruder*, S. 149.

⁴⁵² Schneider: *Schlafes Bruder*, S. 99-101.

⁴⁵³ Schneider: *Schlafes Bruder*, S. 172.

⁴⁵⁴ Schneider: *Schlafes Bruder*, S. 11f.

⁴⁵⁵ Vgl. Moritz: *Schlafes Bruder*, S. 16.

⁴⁵⁶ Wittstock: *Leselust*, S. 59.

⁴⁵⁷ Moritz: *Schlafes Bruder*, S. 17.

Walter Moers: *Die Stadt der Träumenden Bücher* (2004)

In den 25-bändigen *Reiseerinnerungen eines sentimental Dinosauriers*, deren erstes und zweites Kapitel Walter Moers als *Die Stadt der Träumenden Bücher* aus dem Zamonischen ins Deutsche nur übersetzt haben will, schildert der Lindwurm Hildegunst von Mythenmetz seine erste Begegnung mit literarischer Vollkommenheit. Der von nichts als dem ›horror vacui‹ eines Schriftstellers, der »Angst vor dem leeren Blatt«, handelnde Text soll »mit der verbrauchten Idee so brillant, so geistreich, so tiefschürfend und gleichzeitig derart erheiternd« umgegangen sein, dass sein Leser »binnen weniger Absätze in einen Zustand fiebriger Ausgelassenheit«⁴⁵⁸ versetzt war. Nichts anders lässt sich *Die Stadt der Träumenden Bücher* selbst beschreiben. Ganz unbekümmert werden die geläufigsten Muster des fantastischen Erzählens wiederholt und dabei in einen neuen, urkomischen Zusammenhang gebracht, der sie ihre poetische Potenz so ausspielen lässt, als wären sie ganz und gar originell. Das zeigt sich z. B. an dem auf *Tausendundeine Nacht* zurückgehenden Motiv vom vergifteten Buch (vgl. die mit der 4. Nacht einsetzende Geschichte vom König Yunan und dem Arzt Duban), das neben vielen anderen Autoren auch Umberto Eco im *Namen der Rose* schon aufgegriffen hat und bei Moers nun dazu dient, Mythenmetz in die Katakomben Buchhaims zu bringen, damit er dort die abstrusesten Abenteuer durchlebt.

Die Stadt der Träumenden Bücher schildert im autobiografischen Rückblick des längst zum bedeutendsten Schriftsteller seines Heimatkontinents Zamonien herangereiften Hildegunst von Mythenmetz dessen Dichterwerdung auf groteskere Weise, als Novalis dies im Fragment gebliebenen *Heinrich von Ofterdingen* (postum 1802 veröffentlicht) am Beispiel eines legendären Minnesängers vorgemacht hat. Der auf der von »aufrecht gehenden, sprechenden Lindwürmern [...], die sämtlich der Schriftstellerei frönen«,⁴⁵⁹ bewohnten Lindwurmefeste in Westzamonien aufgewachsene Hildegunst ist zunächst von seinem ›Dichtpaten‹ Danzelot von Silbendrechsler nach allen Regeln der Kunst in das Schriftstellerhandwerk eingeführt worden. Auf dem Sterbebett hat Danzelot das Manuskript eines fremden Autors erwähnt, das so makellos gewesen sein soll, dass es ihn »aus Demut vor wirklichem künstlerischen Adel« veranlasst hat, selbst aller Dichterhoffnung zu entsagen. Damit Hildegunst nun aber tatsächlich der »größte Schriftsteller Zamoniens«⁴⁶⁰ wird, muss er den gleichen Schock der Lektüre erfahren, sich mit der Zeit aber an deren Musterhaftigkeit messen wollen und

⁴⁵⁸ Moers: *Stadt der Träumenden Bücher*, S. 26.

⁴⁵⁹ Moers: *Stadt der Träumenden Bücher*, S. 12.

⁴⁶⁰ Moers: *Stadt der Träumenden Bücher*, S. 19f.

schließlich das ›Orm‹ erlangen, d. h. ein »Kraftfeld, das großzügig seine Energie verströmt. Aber nicht für jeden. Es strahlt nur für Auserwählte«. ⁴⁶¹

Was der junge Hildegunst im Folgenden auf der Suche nach dem verschwundenen Verfasser der perfekten Prosa in Buchhaim und erst recht in den unergründlichen Labyrinthen darunter erlebt und ihn zuletzt das Orm gewinnen lässt, ist genauestens mit anderen Werken seiner Reifezeit vernetzt, die der deutsche Übersetzer als Serie von ›Zamonien-Romanen‹ in hohen Auflagen bereits an die Öffentlichkeit gebracht hat (›Anmerkungen des Übersetzers‹ weisen wiederholt darauf hin). Gemeinsam schildern sie eine in sich stimmige, von merkwürdigen ›Daseinsformen‹ bewohnte Gegenwelt mit Landkarte und eigenem Zahlensystem, die sich von der den Lesern vertrauten Wirklichkeit vor allem ihrer grotesken Komik wegen unterscheidet. Weil Danzelot von Silbendrechsler den unbekanntem Verfasser des absoluten Textes einst nach Buchhaim, die ›Stadt der Träumenden Bücher‹, geschickt hat, ohne je wieder Nachricht zu erhalten, begibt sich auch Hildegunst von Mythenmetz als Jüngling von 77 Lenzen (zamonische Dinosaurier werden an die 1000 Jahre alt) in die extrem feuergefährdete Stadt mit ihren mehr als 5000 Antiquariaten und über 1000 ›halblegalen Bücherstuben‹, wo er deren heimlichem Beherrscher, der ebenso charmanten wie tückischen Haifischmade Phistomefel Smeik, in die Hände fällt.

Hildegunst wird von Smeik mit »Kontaktgift auf den Seiten eines uralten Toxinbuches« ⁴⁶² vergiftet und kommt erst in den unermesslichen Bücherhöhlen unter der Stadt wieder zu Bewusstsein, wo neben anderen abwegigen Kreaturen mörderische Bücherjäger ihr Unwesen treiben und sämtliches Böse sich in der Sagengestalt eines ›Schattenkönigs‹ konzentrieren soll. Der unerfahrene Lindwurm entgeht jedoch allen Gefahren und gelangt schließlich zu den Buchlingen, einem lesewütigen Völkchen freundlicher Zwergzyklopen, die jeweils den Namen eines zamonischen Dichters tragen und dessen Gesamtwerk auswendig gelernt haben (bei vielen Namen handelt es sich um Anagramme: ›Dölerich Hirnfiedler‹ verweist z. B. auf Friedrich Hölderlin). Als die Lederne Grotte der Buchlinge von den Bücherjägern verwüstet wird, muss Hildegunst fliehen und findet zuletzt zum Schattenkönig, der sich als der gesuchte Autor des vollkommenen Manuskripts erweist; Phistomefel Smeik hat ihn seinerzeit ebenfalls vergiftet und in das Papierwesen ›Homunkoloss‹ verwandelt, weil er das literarische Genie als größte Gefahr für seinen Plan erkannte, jegliche Kunst abzuschaffen: »Dann können wir

⁴⁶¹ Moers: *Stadt der Träumenden Bücher*, S. 240.

⁴⁶² Moers: *Stadt der Träumenden Bücher*, S. 159.

endlich aufatmen. Und einen Neubeginn wagen. Befreit von der Geißel der Kunst. Eine Welt, in der es nur noch die Wirklichkeit geben wird«. ⁴⁶³

Gemeinsam mit dem Schattenkönig, der seitdem in den unterirdischen Labyrinthen gelebt hat, weil er am Tageslicht Feuer fangen würde, gelangt Hildegunst nach Vernichtung der Bücherjäger wieder nach oben, wo Homunkoloss an der Sonne glückserfüllt in Flammen aufgeht und Buchhaim niederbrennt, während der Ich-Erzähler das ›Blutige Buch‹ rettet und zum ersten Mal das Orm verspürt, das ihn zum wahren Dichter erhebt. In diesem Augenblick kehrt sich die Handlung um Hildegunst von Mythenmetz in dessen poetische Erfindung um: Wie ein ›heißer Wind‹ hat das Orm den Kopf des Dichters »mit einem Wirbelsturm von Wörtern« erfüllt, »die sich binnen weniger erregter Herzschläge zu Sätzen, Seiten, Kapiteln und schließlich zu jener Geschichte ordneten, die ihr nun gelesen habt, oh meine treuen Freunde!«. ⁴⁶⁴

Mit dieser von zahllosen irdischen Schriftstellern bereits praktizierten *mise en abyme* demontiert Hildegunsts autobiografischer Bericht die eigene Gültigkeit und gibt sich auch fiktionintern als Fiktion zu erkennen, die nicht mehr sein will als ein inspiriertes Spiel mit den Gewohnheiten des Erzählens. Daraus entsteht eine Mixtur, die sich gleichermaßen bei Johann Wolfgang von Goethes *Faust* (bzw. Ojahn Golgo van Fonthewegs *Weisenstein*) bedient wie bei der nicht nur von Buchlingen geschätzten Trivialliteratur. Findet sich die Grundstruktur der ›Suche‹ mit allen daraus resultierenden Abenteuern unter anderem in der mittelalterlichen Helden-Epik, so weist das Motiv der Gefangenschaft in einer Flasche ⁴⁶⁵ auf E. T. A. Hoffmanns Dichtermärchen *Der Goldene Topf* zurück und der ›Nachtigallersche Unmöglichkeitsschlüssel‹, mit dem sich das Labyrinth entlabyrinthisieren lässt, wäre ohne M. C. Eschers Grafiken nicht zu denken. Walter Moers' Literatur-Kontinent Zamonien, »wo einen das Lesen in den Wahnsinn treiben kann«, ⁴⁶⁶ stellt sich damit in eine Reihe mit den artifiziellen Mythenentwürfen in romantischer Tradition, zu denen Richard Wagners *Der Ring des Nibelungen* ebenso zählt wie Friedrich Nietzsches *Also sprach Zarathustra*, aber eben auch Walt Disneys Entenhausen oder – am engsten verwandt - J. R. R. Tolkiens ›Mittelerde‹, der Lebensraum der Hobbits irgendwann vor unserer Zeit. Die ›Rede über die Mythologie‹ in Friedrich Schlegels *Gespräch über die Poesie* (1800) hat den Dichtern der Neuzeit bekanntlich aufgetragen, in Analogie zur Götterwelt der klassischen Griechen und Römer auch für die

⁴⁶³ Moers: *Stadt der Träumenden Bücher*, S. 144.

⁴⁶⁴ Moers: *Stadt der Träumenden Bücher*, S. 455.

⁴⁶⁵ Vgl. Moers: *Stadt der Träumenden Bücher*, S. 394ff.

⁴⁶⁶ Moers: *Stadt der Träumenden Bücher*, S. 9.

Moderne eine ›Mythologie‹ zu schaffen. Anders als in der Antike soll diese jedoch nicht als naturwüchsig und glaubhaft auftreten; als »das künstlichste aller Kunstwerke«⁴⁶⁷ muss sie vielmehr jeden Anschein von Natürlichkeit dementieren, um in der eigenen Konstruiertheit als Produkt reiner Poesie augenfällig zu sein.

Weil Friedrich Schlegels ›neue‹ Mythologie folglich keinerlei Anspruch erhebt, von Gelehrten wie Ungelehrten gleichermaßen ernst genommen zu werden, sondern immer in romantischer Ironie Abstand von sich selbst verlangt, darf seine Idee zu den Vorbereitern postmoderner Doppelkodierung (vgl. S. 18) gerechnet werden. Im unbekümmerten Eklektizismus, mit dem sich Hildegunst von Mythenmetz bei Walter Moers am Motiv-Arsenal der Weltliteratur bedient, ist insofern eine parodistische Übersteigerung des romantischen Konzepts zu sehen, das in der Betonung poetischer Willkür darauf gezielt hat, dem Publikum eine gemeinsame Bilderwelt zur Verfügung zu stellen.

Dass *Die Stadt der Träumenden Bücher* sich um nichts Anderes dreht als um Bücher bzw. das Schreiben und das Lesen bestätigt das romantische Postulat poetischer Selbstreferenzialität in komischer Potenzierung. Daher kann Mythenmetz' Erzählung von seiner Dichterwerdung auch nur mit dem Schluss-Satz des Ideal-Textes beginnen, der ihn nach Buchhaim gebracht hat und den er als einzigen aus dem Manuskript mitteilt: »Er funktioniert wie eine Zauberformel, und ich glaube manchmal, daß er tatsächlich eine ist. Und wenn er nicht das Werk eines Zauberers ist, dann zumindest der genialste Satz, den jemals ein Dichter ersann. Der Satz lautet: ›Hier fängt die Geschichte an.«⁴⁶⁸ Das leitet nicht allein eine furiose Abfolge grotesker Ereignisse im Höhlensystem unter Buchhaim ein, die sich bei aller Abstrusität durchaus mit den Abenteuern messen können, wie sie den Helden der – immer mehr oder minder fantastischen - Schauerliteratur von Horace Walpoles *The Castle of Otranto* bis Joanne K. Rowlings ›Harry Potter-Serie‹ widerfahren. Indem Hildegunst von Mythenmetz dabei zum – beeindruckend selbstbewussten – Dichter heranreift, nach dem der jüngste Buchling bereits heißt, obwohl noch keinerlei Œuvre vorliegt,⁴⁶⁹ zeigt sich sein autobiografischer Entwicklungsroman zugleich als durchaus realistische Satire auf den Literaturbetrieb in der gewöhnlichen Menschenwelt, auch wenn es hier weder ›lebende‹ noch buchstäblich ›lebensgefährliche‹ Bücher gibt. In diesem Bestseller, der durch seine zahlreichen Übersetzungen mittlerweile selbst zur Weltliteratur gehört, gilt deshalb auch

⁴⁶⁷ *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe* I, S. 312.

⁴⁶⁸ Moers: *Stadt der Träumenden Bücher*, S. 28f. – Vgl. den Beginn von ›Eine Warnung‹ (Moers: *Stadt der Träumenden Bücher*, S. 9).

⁴⁶⁹ Vgl. Moers: *Stadt der Träumenden Bücher*, S. 444f.

keine klare Unterscheidung zwischen ›hoher‹ und ›trivialer‹ Literatur mehr, denn gerade die Buchlinge als die wahren Leser unterhalb der ›Stadt der Träumenden Bücher‹ sind »zum Glück keine literarischen Snobs« und memorieren neben den Klassikern unterschiedslos auch die »Graf-von-Elfensenf-Romane von Mineola Hick«. Nach der Begegnung mit ihnen ist Hildegund von Mythenmetz daher keine »triviale Effekthascherei, kein billiges Klischee, kein eskapistisches Bedürfnis« mehr fremd: »ein Rüstzeug, das meines Erachtens in das Marschgepäck eines jeden Schriftstellers gehört.«⁴⁷⁰

Postdramatisches Theater

Das ›postdramatische‹ Theater⁴⁷¹ überbietet Bertolt Brechts ›Episierung‹ unter dem Eindruck der Stücke Samuel Becketts, die keinen Plot mehr kennen. Hat Brecht trotz seiner Erzählerfiguren, Rahmungen und Verfremdungseffekte noch nacherzählbare Geschichten auf die Bühne gebracht, setzt sich das postdramatische Theater entschieden über diese Verbindlichkeit hinweg und löst den Gegensatz von Schauspieler und Rolle ebenso auf wie den von Text-Vorlage und Darstellung. Auf spielbare Texte kann verzichtet werden, weil ein Theater ohne Handlung bzw. Akteure keiner Dialoge mehr bedarf; umso größeres Gewicht kommt demgegenüber der Inszenierung zu, die das zugrunde gelegte Textmaterial so ausgestalten muss, dass dessen Aufführung »zuerst ein Erlebnis« ist »und dann erst etwas zu Verstehendes oder etwas, womit man sich intellektuell auseinandersetzt.«⁴⁷² Heiner Müller, der neben Elfriede Jelinek prominenteste Autor zumindest der deutschsprachigen Postdramatik, hat seine Arbeit daher zwar ganz in die Nachfolge Brechts gestellt, d. h. dort »angefangen, wo Brecht aufgehört hat«,⁴⁷³ zugleich aber an der gesellschaftlich bedingten Überholtheit des ›epischen Theaters‹ keinen Zweifel gelassen: »Die Stücke laufen alle über Protagonisten, insofern war das letztlich noch bürgerliche Dramaturgie.«⁴⁷⁴

Ist demzufolge selbst der Marxist Brecht noch ›bürgerlich‹ gewesen, weil seine *dramatis personae* in all ihrer Künstlichkeit dem ›Subjekt‹-Ideal verhaftet bleiben, will Müllers Theater diese Illusion von Freiheit bzw. Autonomie destruieren. Besonders gründlich geschieht das in der auf wenige Textseiten verdichteten Auseinandersetzung mit Shakespeares *Hamlet*, deren

⁴⁷⁰ Moers: *Stadt der Träumenden Bücher*, S. 271.

⁴⁷¹ Vgl. Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt/M. 1999.

⁴⁷² Müller: *Werke* 10, S. 449.

⁴⁷³ Müller: *Werke* 10, S. 152.

⁴⁷⁴ Müller: *Werke* 9, S. 180.

Einteilung in fünf »monologische Blöcke«⁴⁷⁵ die Fünfaktigkeit klassischer Tragödien als »Schrumpfkopf«⁴⁷⁶ parodiert. *Die Hamletmaschine* (1977), im rätselhaften Titel auf den unteren Teil von Marcel Duchamps *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* (bzw. *Le grand verre*, ca. 1915-23) anspielend,⁴⁷⁷ ist ein »Extrakt«, der ohne Wechselrede auskommen muss, weil es dem Verfasser zufolge »nicht ausreichend genug historische Substanz gab, lange Dialoge zu schreiben«.⁴⁷⁸ Unter (freilich ironisch gebrochener) Berufung auf Michel Foucault⁴⁷⁹ hat Müller in *Hamletmaschine* seinem »Hauptinteresse beim Stückeschreiben« nachgegeben, »Dinge zu zerstören«, d. h. sie »bis auf ihr Skelett zu reduzieren, ihr Fleisch und ihre Oberfläche herunterzureißen«.⁴⁸⁰ Von Shakespeares Tragödie, die Aischylos' *Orestie* nach Dänemark verlegt, bleiben dabei nur wenige Zitat-Fetzen und stark verzerrte Motiv-Anleihen übrig (insbesondere in den drei ersten Abschnitten: »Familienalbum«, »Das Europa der Frau«, »Scherzo«). Der vierte Abschnitt »Pest in Buda Schlacht um Grönland« projiziert Hamlet als »Hamletdarsteller«, der nicht mehr mitspielen mag, auf die Niederschlagung des antisowjetischen Ungarn-Aufstandes 1956 (die »Versteinerung einer Hoffnung«),⁴⁸¹ während der fünfte Abschnitt »Wildharrend / In der furchtbaren Rüstung / Jahrtausende« Ophelia als ihr antikes Analogon Elektra auftreten lässt, die auf einem Rollstuhl mit Mullbinden verschnürt wird und dabei in extrem verdichteter Zitatmontage dem Universal-Ekel Ausdruck gibt: »Ich nehme die Welt zurück, die ich geboren habe«.⁴⁸²

Shakespeares Hamlet steht in der Not, den gewaltsamen Tod seines Vaters an der Mutter rächen zu sollen. Dieser Konflikt im Bewusstsein, handeln zu müssen und dabei doch nur das Falsche tun zu können, ist in *Hamletmaschine* nicht mehr psychologisch entwickelt, weil dieses Textmaterial keine realistische Figuren-Gestaltung zulässt und bestenfalls in der Erinnerung noch etwas von Persönlichkeit weiß (der Eröffnungssatz lautet folglich »Ich war Hamlet«). Zur *Hamletmaschine* verkümmert ist jedoch nicht nur die in Deutschland seit den weitläufigen Shakespeare-Diskussionen in Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795/96) besonders eindringlich rezipierte Figur des handlungsgehemmten Intellektuellen. Müller hat diesen mythischen Stoff »in die Welt des sogenannten real existierenden Sozialismus-

⁴⁷⁵ Müller: *Werke* 9, S. 230.

⁴⁷⁶ Müller: *Werke* 9, S. 230.

⁴⁷⁷ Vgl. Müller: *Werke* 10, S. 235.

⁴⁷⁸ Müller: *Werke* 10, S. 759.

⁴⁷⁹ Vgl. Müller: *Werke* 10, S. 759.

⁴⁸⁰ Müller: *Werke* 10, S. 218.

⁴⁸¹ Müller: *Werke* 4, S. 549.

⁴⁸² Müller: *Werke* 4, S. 554.

Stalinismus zu transportieren«⁴⁸³ versucht und mit dem zeitgenössischen Terrorismus der westdeutschen RAF verschnitten; wenn Ophelia/Elektra abschließend einen ›scaring phonecall‹ von Susan Atkins aufgreift, die als Mitglied von Charles Mansons ›family‹ an der Ermordung von Sharon Tate (Los Angeles, 9. 8. 1969) beteiligt war, dann wird daran deutlich, dass der gemeinsame Nenner in der historischen Erfahrung liegt, derzufolge alle Hoffnung auf Menschheitsbeglückung blutig endet. Das gilt gleichermaßen geschichtlich wie privat und daher verbindet sich in *Hamletmaschine* auch der Selbstmord von Heiner Müllers zweiter Ehefrau Ingeborg (1966) mit den welt- bzw. literaturhistorischen Daten.

In offensichtlicher Reaktion auf die französischen ›Autor‹-Theorien (vgl. S. 56f.) wird im vierten Abschnitt die ›Fotografie des Autors‹ gezeigt und zerrissen, bevor der Hamletdarsteller den als ›drei nackte Frauen‹ erscheinenden Gründervätern des Kommunismus ›Marx Lenin Mao‹ mit einem Beil die Köpfe spaltet. Damit schreibt sich Heiner Müller als Person wie in seiner ›Autor-Funktion‹ selbst in das Hamlet-Dilemma ein, um die »Anfälligkeit von Intellektuellen, gerade in Europa, für Ideologie«⁴⁸⁴ bzw. »das Versagen von Intellektuellen in bestimmten historischen Phasen, das vielleicht notwendige Versagen von Intellektuellen«⁴⁸⁵ zu reflektieren. Hamlet ist dafür die paradigmatische Figur, auf die sich gerade während der in Ost und West gleichermaßen ›bleiernen Jahre‹ um 1977 die Desorientierung angesichts des empirischen Dementis utopischer Hoffnungen projizieren lässt: »In dem, was man nicht will, ist man sich ziemlich einig. Aber eine schlüssige Position gibt es nicht. Und das ist die Situation von Hamlet.«⁴⁸⁶

Als entschieden ›undramatisches‹ Theater gestaltet *Hamletmaschine* in der Rückhaltlosigkeit ihrer Collage-Technik, die Müller als »Methode im Theater«⁴⁸⁷ der Bildenden Kunst des frühen 20. Jahrhunderts abgeschaut hat (im Druckbild von *Die Hamletmaschine* ist das Verfahren, heterogenstes Material gewollt unorganisch zu verschränken, durch eingestreute Sätze in Majuskeln markiert), eben den Verlust des Glaubens an Ganzheitlichkeit, den Jean-François Lyotard wenig später unter dem Schlagwort von der ›Krise der Erzählungen‹ auf seinen Begriff bringt (vgl. S. 36f.). In der Nachfolge Brechts bleibt die als ›Komödie«⁴⁸⁸ zu aufzufassende *Hamletmaschine* daher immer noch eine Art von ›Lehrstück‹, an dessen

⁴⁸³ Müller: *Werke* 9, S. 230.

⁴⁸⁴ Müller: *Werke* 9, S. 247.

⁴⁸⁵ Müller: *Werke* 8, S. 241.

⁴⁸⁶ Müller: *Werke* 8, S. 292.

⁴⁸⁷ Müller: *Werke* 10, S. 62.

⁴⁸⁸ Vgl. Müller: *Werke* 10, S. 235.

Verfremdung das Publikum die eingeschliffenen Verhältnisse des gesellschaftlichen Alltags wieder neu in ihrer Falschheit bemerken und sich bewusst machen sollen. Müller hat mit dieser radikalen Verweigerung aller guten Theater-Sitten die paradoxe Hoffnung verbunden, im Medium von Kunst »die Wirklichkeit unmöglich zu machen. In diesem Doppelsinn: philosophisch-utopisch und auch, wie man es im Jargon oft sagt: Den mach ich jetzt total unmöglich.«⁴⁸⁹ Populär kann ein solches Theater nicht mehr sein wollen, da es vielmehr dekonstruktivistisch vorgeht und verstören will, um die Schemata individueller wie kollektiver Wahrnehmung in ihrer Künstlichkeit erfahren zu lassen.

Rainald Goetz' *Jeff Koons* (1998) kann demgegenüber als Pop-Version postdramatischen Theaters gelten. Als »Buch 5« ist das an sich eigenständige »Stück« in das »größere Projekt über die 90er Jahre«⁴⁹⁰ *Heute Morgen* integriert, das mit seinen fünf Teilen heterogenster Art den Versuch unternimmt, die Lebensrealität des Jahrzehnts der Techno-Kultur in Sprache zu fassen. Da es mit den verbrauchten Mitteln realitätskonformer Nachahmung (Mimesis) aber nicht mehr gelingen kann, der Wirklichkeit beizukommen, bemüht sich Goetz um eine »konstruierte Authentizität«,⁴⁹¹ in der »die Details immer extra genau NICHT« stimmen, »damit das Echte als Ganzes besser stimmt.«⁴⁹² Sein »Realismus« versteht sich demgemäß weniger als »eine bestimmte Form der DARSTELLUNG« denn als »eine Art von Interesse für die Wirklichkeit. Wie sie schlicht und einfach IST«, d. h. »nicht als Phantasie der Form, sondern als Kategorie der Weltbeobachtung.«⁴⁹³

Jeff Koons enthält weder Handlung noch Protagonisten oder Regie-Anweisungen. Das »Stück« geht darin über Heiner Müllers *Hamletmaschine* noch hinaus, dass die überwiegend strophenförmig geordneten Texte keinerlei Sprech-Instanz mehr zugewiesen sind und deshalb in bestimmten Passagen auch als Beschreibung sprachloser Aktionen auf der Bühne verstanden werden können. In willkürlicher Abfolge drehen sich die einzelnen Abschnitte um Motive, die eine »Skizze« als Szene 17 des »Zweiten Akts« selbstreferenziell benennt: »Kunst | ein Wochenende Kunst | die Kneipe | und das Atelier | die Galerie und die Gebückten | die Gebückten vom Görlitzer Bahnhof | marschieren auf | ein Stück | in sieben Akten | schön knapp abgepackt.«⁴⁹⁴ Von nebensächlichen Reflexen auf prominente Arbeiten abgesehen

⁴⁸⁹ Müller: *Werke* 10, S. 297.

⁴⁹⁰ Goetz: *Jahrzehnt der schönen Frauen*, S. 137.

⁴⁹¹ Goetz: *Jahrzehnt der schönen Frauen*, S. 147.

⁴⁹² Goetz: *Abfall für alle*, S. 495.

⁴⁹³ Goetz: *Abfall für alle*, S. 308.

⁴⁹⁴ Goetz: *Jeff Koons*, S. 101.

(»ein Polizist mit Bär in Kinderwelt«⁴⁹⁵ verweist z. B. auf *Bear and Policeman* (1988) im Kunstmuseum Wolfsburg), gibt es keine konkrete Verbindung zur Vita bzw. Persönlichkeit des idealtypischen Pop-Künstlers Jeff Koons (geb. 1955), auch wenn insbesondere die Szenen des ›Zweiten Akts‹ Schlaglichter auf seine Arbeitsweise als Künstler-Unternehmer werfen, der seine Ideen gar nicht selbst realisiert, sondern Mitarbeiter damit betraut. Die Verwendung des realen Namens als Titel weckt deshalb nicht allein Erwartungen, die der Text nicht bestätigt; dieser drastische, über Roland Barthes' Konzept⁴⁹⁶ hinausgehende ›Realitätseffekt‹ suggeriert zugleich den Eindruck eines Wirklichkeitsbezugs, der sich in der Bedeutung von Kunst in der Gesellschaft konkretisieren könnte, vor allem aber die Großstadt-Kultur des Nachtlebens mit Techno-Musik und Drogen-Konsum aufruft. Das vielfach fragmentierte Text-Material des entsprechenden Szene-Jargons verzichtet immer wieder auf die Ganzheitlichkeit grammatisch korrekter Sätze, um lieber den Klangwert von Binnenreimen auszureizen (»Jetzt ausverstaubt, entsaut, betaut.«)⁴⁹⁷ oder gleich ganz in der Manier ›konkreter Poesie‹ aufzutreten. Damit dient es als Inszenierungsvorlage, um durch rhythmisiertes Sprechen in einem pop-ästhetisch stilisierten Bilder-Raum die Sinnlichkeit der Disco-Erfahrung nicht imitierend nachzuahmen, sondern künstlich-verfremdet zu rekonstruieren. Es bedarf dazu keiner ›semantischen‹ Beziehung zwischen dem Text (bzw. seiner Aufführung) und den einschlägigen Bereichen der Lebenswelt. Vielmehr kommt es auf eine Analogie der Wirkung an, indem die durchgehende Verweigerung der rationalen, das ›Tag‹-Leben dominierenden Ordnungsschemata in einem geradezu ›romantischen‹ Gestus das alternative Funktionieren einer Gegenwelt evoziert: durch zerstückelte Alltagsfloskeln jenseits aller Grammatik (»ja klar, natürlich | was denn sonst | im überhaupt | und sozusagen«)⁴⁹⁸ ebenso wie durch die sarkastische Umstellung der numerischen Akt-Abfolge (der Erste und der Zweite Akt folgen auf den Dritten Akt; dem Sechsten und Siebenten Akt, gehen kein Vierter und Fünfter Akt voraus, sondern allein die nicht nummerierte Szenenfolge ›Nach der Pause‹, die natürlich nach der Pause zu spielen ist).

Auch wenn die Schluss-Szene ›9.‹ des Ersten Aktes drogensüchtige Bettler mit Opern-, Theater- und Clubbesuchern zusammenführt, ergibt sich daraus keine sozialkritische Stoßrichtung. Nicht einmal dieser Realitätsverweis, der in die Künstler-Szenen des Zweiten Aktes

⁴⁹⁵ Goetz: *Jeff Koons*, S. 119.

⁴⁹⁶ Vgl. Barthes, Roland: *L'effet de réel* [1968]. In : Barthes, Roland: *Œuvres complètes*. Tome III: 1968 – 1971. Nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty. [Paris] 2002, S. 25-32.

⁴⁹⁷ Goetz: *Jeff Koons*, S. 16.

⁴⁹⁸ Goetz: *Jeff Koons*, S. 121.

überleitet, kontrastiert mit der Atmosphäre von ›Bejahung‹, die überall im Stück im Vordergrund steht: »sie nennen es Liebe | sie singen vom Glück«.⁴⁹⁹ Die dialektisch-selbstwidersprüchliche Formel am Ende des Zweiten Akts, es gehe »ums Nie der Harmonie«,⁵⁰⁰ unterläuft den Nacht-Optimismus jedoch und bereitet schon die melancholische Erinnerung des ›Ich‹ vor, in dem sich der Verfasser des Stücks vermuten lässt, der ohnehin schon einmal einen Cameo-Auftritt im eigenen Text gehabt hat (vgl. in ›Nach der Pause‹ 9: das »ewige Gespräch, das ich mit Albert [Oehlen] führe«).⁵⁰¹ Gleichzeitig gilt dieses Ich aber auch für jeden Leser bzw. Besucher einer Aufführung von *Jeff Koons*, wenn er sich auf das eben Gelesene resp. Gesehene besinnt: »dann ging ich raus [...] | ein Tag Leben und drei Nächte | die sieben Bilder in der Galerie [...] und ich sah, daß es da, vor den Bildern | ja: wie es da war, war es denn gut? | daß es gut war, da | da war es gut | da war ich gern«.⁵⁰²

Elfriede Jelineks ›Königinnendrama‹ *Ulrike Maria Stuart*, 2006 am Hamburger Thalia Theater uraufgeführt, folgt auf fünf ›Prinzessinnendramen‹ (*Der Tod und das Mädchen I-V*). Nach nur zweitägiger Präsenz auf Jelineks Homepage durfte das Werk der Nobelpreisträgerin zunächst »weder gedruckt noch seitens des Theaters an die interessierte Öffentlichkeit weitergereicht werden«.⁵⁰³ Damit war der für die Postdramatik elementare Primat der Inszenierung über ihre Vorlage auf die Spitze getrieben und eine der folgenreichsten Errungenschaften von Gottscheds frühauflärerischer Literaturreform außer Kraft gesetzt: die Möglichkeit, eine Aufführung durch den Vergleich mit dem Text kritisch zu reflektieren. Über beinahe zehn Jahre hat *Ulrike Maria Stuart* insofern nur in den divergierenden Bühnen-Realisierungen existiert⁵⁰⁴ und ist erst seit 2015 als Buch greifbar.

Wie der hybride Titel erkennen lässt, inszeniert Elfriede Jelinek die Rivalität zwischen Ulrike Meinhof und Gudrun Ensslin, den beiden weiblichen Protagonisten des westdeutschen Terrors der 1970er Jahre, vor dem Hintergrund von Friedrich Schillers Historiendrama *Maria Stuart* (1800), das die Konfrontation der schottischen Königin mit Elisabeth I. von England zum Kraftzentrum hat. Frei von jeder dramatischen Aktion und ohne Dialog führt das unablässige Sprechen von ULRIKE und GUDRUN (auch DIE KÖNIGIN), der PRINZEN IM TOWER sowie mancher Chöre und Engel in drei ›Teilstücken‹ eine »szenische Sequenz der RAF-

⁴⁹⁹ Goetz: *Jeff Koons*, S. 41.

⁵⁰⁰ Goetz: *Jeff Koons*, S. 103.

⁵⁰¹ Goetz: *Jeff Koons*, S. 126.

⁵⁰² Goetz: *Jeff Koons*, S. 155-158.

⁵⁰³ Gutjahr: *Ulrike Maria Stuart*, S. 5.

⁵⁰⁴ Vgl. Gutjahr: *Ulrike Maria Stuart*, S. 21.

Geschichte«⁵⁰⁵ vor, die deren Widersinn offenlegt. Auch wenn verschiedentlich Fakten wie die absurden Umstände der Verhaftung Gudrun Ensslins beim Kauf eines teuren Pullovers verarbeitet werden, verweigert sich der Text doch durchgehend der Realität, nutzt umso lieber den einschlägigen ›Rezeptionsmüll‹⁵⁰⁶ und verfremdet die Tatsachen zu einer weitgehend alogischen Sprach-Montage mit Anleihen u. a. bei Georg Büchner oder Walter Benjamin (natürlich unter Verwendung historischer Dokumente wie etwa der authentischen Kassiber der Stammheimer Gefangenen). Deutlich wird dieses Umgehen der Wirklichkeit gleich zu Beginn des ›1. Teilstücks‹, das als Echo auf Shakespeares *Richard III.* die PRINZEN IM TOWER nach ihrer Mutter fragen lässt, um die faktische Verleugnung der eigenen Kinder durch beide Terroristinnen zugunsten eines universalen Ideals von Freiheit und Gerechtigkeit zu verfremden und jeden Rückbezug auf die Empirie dadurch zu sabotieren. Nichts Faktisches verbindet Ulrike Meinhofs Zwillingsstöchter oder Gudrun Ensslins Sohn daher mit den PRINZEN des Königinnendramas, und dennoch spiegelt sich in diesen »Assoziationsfiguren«⁵⁰⁷ der Widerspruch von humanitärer Idee und tatsächlicher Brutalität, der die Praxis der RAF bestimmt hat. Dem »Mythos von den RAF-Tätern als moralisch edle politische Befreier, die sich dann lediglich verrannt hätten«, stellt *Ulrike Maria Stuart* »ihren Narzissmus und ihre Machtgier« entgegen und zeigt die Terroristinnen vielmehr als »geschichtliche Gespenster«.⁵⁰⁸

Die Stilisierung durch sprachliches Verfremden und »Mimikry an das klassische Drama«⁵⁰⁹ ist Programm, wie aus Elfriede Jelineks Selbstkommentar hervorgeht, der vom Inszenieren verlangt, dass die Figuren »sozusagen fast jeden Augenblick von sich selbst zurückgerissen werden, um nicht mit sich selbst ident zu werden«: »denn diese Figuren sind ja nicht ›sie selbst‹, sondern, nein, auch nicht einfach die berühmten, mir inzwischen längst lästigen Sprachflächen, sondern Produkte von Ideologie«. Daher stellt »die fast immer ›gebundene‹ Sprache des Textes (Jamben, Trochäen)«, auch wenn sie im Druckbild so nicht erscheint, »eine ›Höhe« her, »die unbedingt konterkariert werden muß von der Regie«.⁵¹⁰ Die Literarisierung der RAF-Geschichte und ihrer Heroinnen bricht sich auf diese Weise selbst; im Schatten der Hochdramatik von Shakespeare und Schiller setzt sich das Theater der Dekon-

⁵⁰⁵ Gutjahr: *Ulrike Maria Stuart*, S. 30.

⁵⁰⁶ Vgl. Annuß: *Stammheim*, S. 259.

⁵⁰⁷ Gutjahr: *Ulrike Maria Stuart*, S. 23.

⁵⁰⁸ Lücke: *Elfriede Jelinek*, S. 143f.

⁵⁰⁹ Lücke: *Elfriede Jelinek*, S. 143.

⁵¹⁰ Jelinek: *Ulrike Maria Stuart*, S. 9.

struktion,⁵¹¹ dem »nur der ›postideologische‹, ironische Blick in die Vergangenheit« bleibt, deutlich von der trostlosen Empirie abgegrenzt und kann »in aller Ruhe mit den Ideologien spielen und Versuchsanordnungen aufbauen«.⁵¹² Die Prinzen im Tower fragen in diesem Sinn den Chor der Greise: »Was seht ihr, wenn ihr in die linke Ecke schaut?«.⁵¹³

⁵¹¹ Vgl. Lücke: *Elfriede Jelinek*, Kap.5 und 6.

⁵¹² Elfriede Jelinek: E-mail-Korrespondenz mit Joachim Lux (2002/03), zitiert nach Lücke: *Elfriede Jelinek*, S. 143.

⁵¹³ Jelinek: *Ulrike Maria Stuart*, S. 14.